

ROBÉRIO OLIVEIRA SILVA

FIGURAÇÕES GROTESCAS DA INTIMIDADE

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada, no Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense.
Orientador: Prof. Dra. Lucia Helena

NITERÓI
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

DEFESA DE TESE

SILVA, Robério Oliveira. *Figurações grotescas da intimidade*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada apresentada à Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

BANCA EXAMINADORA:

Professora Doutora Lucia Helena
ORIENTADOR

Professora Doutora Denise Brasil Alvarenga Aguiar/UERJ

Professor Doutor Leonardo Pinto Mendes/UERJ

Professor Doutor Mário César Lugarinho/UFF

Professora Doutora Susana Kampff Lages/UFF

Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani/UNILASALLE
(Suplente)

Professor Doutor Emerson da Cruz Inácio/USP
(Suplente)

Defendida a Tese

Conceito: _____

Em: _____ de 2007.

RESUMO

Este trabalho realiza uma leitura do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e de quatro contos de Clarice Lispector – “O Corpo”, “Ele me bebeu”, “Praça Mauá” (de *A via crucis do corpo*), “A Quinta História” (de *A legião estrangeira*), bem como do romance da autora, *A paixão segundo G.H.*, abordando-os a partir da figuração das formas como a categoria do *grotesco* se apresenta no tratamento literário dispensado aos temas, personagens e procedimentos narrativos nas obras. Outros conceitos que servem de articulação da discussão teórica encontram-se na *melancolia*, no *estranho*, e no *abjeto*, noções provenientes da filosofia e da teoria psicanalítica.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso; Clarice Lispector; Grotesco; Romance; Narrativa; Melancolia; Abjeto.

ABSTRACT

This work is a reading of the novel *Chronics from the murdered house*, by Lúcio Cardoso, as well as four tales by Clarice Lispector: "The Body", "He drank me", "Praça Mauá" (from *The via-crucis of the body*), "The Fifth History" (from *The foreign legion*), and finally another novel from the later author, *Passion according to G.H.*, all investigated as of figuration of the ways by which the category of *grotesque* is present on the literary treatment of the issues, characters and narrative proceedings of these works. Other concepts that contribute to articulate the theoretical discussion are found in *melancholy*, the *uncanny*, and the *abject*, a group of notions originated in Philosophy and Psychoanalytic Theory.

Key-words: Lúcio Cardoso; Clarice Lispector; Grotesque; Novel; Narrative; Melancholy; Abject.

RESUMEN

Este trabajo realiza una lectura de la novela *Crónica de la casa asesinada*, de Lúcio Cardoso, y de cuatro cuentos de Clarice Lispector: "El Cuerpo", "Él me bebió", "Plaza Mauá" (de *La via-crucis del cuerpo*), "La Quinta Historia" (de *La legión extranjera*), así como de la novela de esa misma autora, *La pasión según G.H.*, abordándolos a partir de la figuración de las formas en que la categoría de lo *grotesco* se presenta en el tratamiento literario de los temas, personajes y procedimientos narrativos de las obras. Otros conceptos que sirven para articular la discusión teórica se encuentran en la *melancolía*, lo *extraño* y lo *abyecto*, nociones provenientes de la filosofía y de la teoría psicoanalítica.

Palabras clave: Lúcio Cardoso; Clarice Lispector; Grotesco; Novela; Narrativa; Melancolía; Abyecto.

*A Marcelo Prata,
sacrificado companheiro*

*A Cristina Barbosa,
luz-guia*

aos que sobrevivem

AGRADECIMENTOS

À **Lucia Helena**, pela orientação generosa e livre, e pelo espírito aguerrido diante das atribulações, espírito responsável pela conclusão deste trabalho.

Aos professores **Denise Brasil**, pelo aceite em participar da banca; **Leonardo Mendes**, pelas valiosas indicações durante o exame de qualificação; **Mário Lugarinho**, pelo interesse e incentivo para a escrita; e a **Susana Kampff Lages**, pela simpatia e pelo belo livro sobre Benjamin.

À FAPERJ, pelo financiamento da pesquisa através da concessão de bolsa.

A **Anélia Pietrani**, pelas conversas sobre a melancolia e Saturno; a **Emerson Inácio**, pelo afeto, força e alegria de viver. Aos colegas do Grupo de Pesquisa Nação-Narração, em especial a **Marcelo Peloggio**, **Sylmar El-Jaick** e **Wander Lourenço**.

Às professoras **Eurídice Figueiredo** e **Beth Chaves de Mello** pelas contribuições durante as disciplinas cursadas ao longo do doutorado.

Numa tese sobre escritores amigos na literatura e na vida, não poderiam faltar os meus, desde os que estavam no início de tudo, ainda em Vitória, como **Marquinhos Igreja** e **Erly Vieira Jr.**, às que vieram chegando no último ato, **Maria Inês Storino** e **Wânia Possas**. E à que comigo sempre esteve, **Sílvia Pimenta**.

A **Tadeu Capistrano** e **Paula Sibilia**, amigos da vida, dos filmes, dos livros, das dores e delícias que envolveram nossas teses simultâneas. A **Agnes Weidlich**, minha comadre, pelos ouvidos, ombros e lágrimas solidárias, e por meu afilhado, **Miguel**.

Aos meninos e meninas do “núcleo” Fundão-Petrópolis, por me lembrarem de que, às vezes, é preciso levantar o olhar para a vida, **Felipe**, **Luiz Jerônimo**, **Juliana**, **Yáskara**, **Carlos**, e em especial ao **Vítor**, à **Sílvia Helena** e à **Taty**.

A **Paulo Sérgio Lopes Freire**, pela orientação espiritual.

A meu irmão, pelo amor mais puro; à mãe, pelo útero e pela terra; ao pai, pelo nome e pela estrada.

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.
(G.H.)

(...) descobri que os seres mudam, não são arquiteturas fixas, mas forças em propulsão a caminho de seu estado definitivo.
(Padre Justino, em Crônica da casa assassinada)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.10
1 – A CASA ASSASSINADA: O GROTESCO E A MORTE	p.20
1.1 – <i>Breve percurso do Grotesco</i>	p.30
1.2 – <i>Duas mulheres morrem: polifonia e grotesco</i>	p.38
1.2.1 – <i>O romance polifônico: Bakhtin</i>	p.41
1.2.2 – <i>Faulkner: a fala e a consciência</i>	p.48
1.2.3 – <i>A grande espiral do tempo</i>	p.55
1.3 – <i>A Casa</i>	p.62
2 – O ESTRANHO NO ESPELHO DE MARIA SINHÁ	p.70
2.1 – <i>O Diário Completo</i>	p.78
2.2 – <i>Um estranho familiar</i>	p.86
3 – MELANCOLIA, HORROR E RISO	p.98
3.1 – <i>O horror mesclado ao riso</i>	p.111
4 – IMPASSES E DRIBLES NA VIA CRUCIS DO CORPO	p.128
4.1 – <i>Uma recepção encenada: corpo, vida e autoria</i>	p.131
4.2 – <i>O Corpo</i>	p.147
4.3 – <i>Amigos, amigas e a máscara feminina</i>	p.156
4.4 – <i>Outra meretriz, e mais um travesti</i>	p.166
5 – MATAR OU COMER? O ESTRANHO ABJETO	p.172
5.1 – <i>Para chegar ao abjeto</i>	p.176
5.2 – <i>Do grotesco ao estranho abjeto: A Quinta História</i>	p.180
5.3 – <i>Comer: o abjeto em A paixão segundo G.H.</i>	p.188
CONCLUSÃO	p.199
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.205

INTRODUÇÃO

Esta é uma tese do desequilíbrio. Ou de desequilíbrios. Uma tese que trata de transbordamentos, de contágios, de corpo e consciência, de vida e morte. Talvez mais de morte. É um estudo que esbarra no fragmento e no fragmentário. Um esforço de unidade em meio a cacos ficcionais (alguns maiores que outros) dos quais ecoam as vozes da subjetividade desesperada, seja ela entendida sob o nome que se queira: ego, indivíduo, sujeito, enfim.

A questão inicialmente colocada encontra-se circunscrita num tipo especial de manifestação das formas literárias: a figuração do grotesco em narrativas marcadas por uma fatura intimista, em que o alcance da problematização do “eu”, do sujeito, é atingido por imagens de choque inseridas em contexto de encenações tanto no nível do conteúdo, ou seja, da trama e do drama das personagens, quanto no plano da narração, da elaboração da linguagem.

Processo bastante eloqüente em certa faixa da ficção ocidental voltada para a investigação da intimidade do sujeito, a corporeidade grotesca irrompe com força imagética e intensidade dramática diante de impasses narrativos e de tentativas de dar voz à subjetividade através da linguagem literária, ou das dificuldades de inscrição do sujeito (biográfico ou ficcional) no discurso da literatura moderna através das formas narrativas.

No romance, no conto ou na crônica de diferentes autores do século XX – aqui representados, no contexto brasileiro, pelas obras de Lúcio Cardoso, especificamente por seu romance *Crônica da casa assassinada*, e de Clarice Lispector, com os textos

reunidos em *A via crucis do corpo*, o conto “A quinta história” e o romance *A paixão segundo G.H.* – revelam-se não apenas a permanência da categoria do grotesco na literatura moderna, mas também uma espécie de nova formação de velhos ingredientes literários, utilizados, agora, para uma configuração problematizadora da intimidade: o feio, o monstruoso, o estranho, o asqueroso. Contudo, ainda que tais ingredientes componham a receita de um mundo desagradável, a força das imagens e o alcance semântico das cenas colocam as obras em patamar incontestável de expressão literária.

A leitura de textos em que a discussão sobre vida e morte, articulada pela presença do mal, declinava-se em signos marcantes como a casa, o corpo, o cadáver (em várias figurações), trouxe-nos a intuição de que o grotesco encontra-se ali enredado a uma série de investigações da ordem da subjetividade e da *mimesis* literária, com as quais se ergue uma teia de imagens e cenas deflagradoras de uma peculiar maneira de (re)tratar o eu, em que, além do próprio questionamento desta entidade, ela encontra-se ameaçada, à beira do colapso.

Seja nas formulações de G.H., narradora-protagonista do romance de Clarice Lispector, como: *a visão da carne infinita é a visão dos loucos* (LISPECTOR, 1998, p.14); ou de Ana, personagem de *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso: *o fatal é a tendência da natureza humana para o abismo e a desordem* (CARDOSO, 2002, p.285); entre outros exemplos, que tentamos apresentar na tese, nas obras dos dois autores, emerge, para além da manifestação escatológica ou monstruosa, um questionamento da subjetividade e de sua manifestação através da linguagem literária, declinada numa clave íntima e, constantemente, feminina.

Lutou-se, de início, contra o desdobramento da investigação nessa última direção, no escrúpulo de evitar uma tematização por demais abusiva das questões de gênero, ambigualmente consagradas e vítimas, por setores mais conservadores, de

desconfiança acadêmica, e que, em sua sedução temática, podem levar o pesquisador a passar demasiado tempo fora do terreno literário; fomos persuadidos, contudo, pela própria composição das obras, cujas cenas que nos atraíram à leitura eram irrefutáveis neste quesito. E isso porque, fosse através do corpo belo, esplendoroso, ao mesmo tempo doente e cadavérico, de Nina, na *Crônica da casa assassinada*, bem como da figura travestida de Timóteo, e do retrato de Maria Sinhá, peça-chave na construção de sentidos do romance (CARDOSO, 2002), o gênero se mostra um campo indisfarçável de configuração grotesca, o que pode ser observado pelo questionamento do eu e da narrativa presente na literatura de Lispector, como no conto “A quinta história” (1998c), e no romance *A paixão segundo G.H.* (1998a), nos quais as narradoras são mulheres e exibem o misto de fascínio mórbido e nojo abjeto diante das baratas que aparecem, desequilibrando a harmonia psíquica, além da presença feminina ser também marcante nos contos de *A via crucis do corpo* (1998b).

Quanto ao caminho teórico sobre a categoria do grotesco, encontra-se bastante percorrido: Victor Hugo (2002), em contexto romântico, ainda que recuperando a obra de Shakespeare como parâmetro moderno do gênero dramático; Wolfgang Kayser (1986), ao enfatizar na literatura e na arte modernas os fenômenos do estranho, do sinistro; e Mikhail Bakhtin (2002), estabelecendo definitivamente as bases do conceito a partir da leitura da obra de Rabelais e da observação das manifestações culturais populares da Idade Média e do Renascimento; são já, há décadas (e no caso do primeiro, século e meio), autores bastante difundidos, consagrados, inclusive, em nosso meio acadêmico.

Embora a discussão remonte à tradição clássica e suas divisões de gêneros artísticos e literários, e das categorias estéticas, como lembram Muniz Sodré e Raquel Paiva, em *O império do grotesco* (2002), deparamo-nos na leitura do *corpus* textual

contemplado – o romance de Cardoso, as obras citadas de Lispector (de *A via crucis do corpo*, especificamente, os contos “O Corpo”, “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”) – com um tipo de grotesco bastante moderno, diverso, inclusive, do modelo carnavalizado de Bakhtin, embora muitos procedimentos e imagens permaneçam, deslocados, transformados.

Mesmo Bakhtin, que em seu estudo estabelece as formas medievais e renascentistas do grotesco como a expressão por excelência do fenômeno, reconhece nas versões romântica e “pós-romântica” a presença de um *infinito interior*, criação do pensamento e da arte moderna que, se por um lado, tornou possível a libertação de “dogmatismo, perfeições e limitações” do mundo antigo e medieval, por outro não teria sido possível “num mundo acabado e fechado” (BAKHTIN, 2002, p.39).

É justamente esta ausência de um mundo “acabado e fechado” nas obras estudadas que encaminha a discussão para a figuração da subjetividade moderna, a partir da conformação que a filosofia e a literatura lhe destinaram desde, pelo menos, o século XVII, para mantermos um marco divisório a partir das considerações de Walter Benjamin, em sua obra *Origem do drama barroco alemão* (1984).

Ao grotesco moderno, interiorizado, intimista, no entanto, Bakhtin atribui uma condição negativa e melancólica, na qual os efeitos de demolição das hierarquias sociais não estão mais presentes, e a solidão da individualidade burguesa torna-se o palco para as encenações da consciência do sujeito (BAKHTIN, 2002, p. 33).

Entender o processo através do qual o grotesco se articula a tais encenações da consciência individualizada do sujeito moderno solicita-nos o retorno às matrizes dos séculos XVII e XVIII, com o drama barroco e o pensamento de Jean-Jacques Rousseau, respectivamente. A contribuição do filósofo se articula na medida em que Rousseau se afirma como uma das maiores fontes para o entendimento do sujeito moderno, de sua

complexidade e relação com a memória, a natureza, a solidão e a sociedade, sobretudo em sua última obra, *Os devaneios do caminhante solitário* (1996), e inaugura uma significativa linhagem de filósofos e escritores que se dedicaram à escrita da subjetividade entendida como expressão de um “eu” individualizado (ou coletivo, no caso bastante posterior de Walter Benjamin).

Por sua vez, Walter Benjamin oferece ao enlace entre melancolia e natureza um estudo instigante que as coloca no centro da discussão sobre alegoria e história, em sua tese sobre o drama barroco alemão, acima citada. Trazidas para a discussão presente, as proposições benjaminianas sobre a caveira enquanto imagem da história (BENJAMIN, 1984, p.188), e do cadáver como alegorização da *physis* (BENJAMIN, 1984, p.241), ajudam-nos a entender os processos de derrisão pelos quais as obras literárias aqui investigadas passam, no que tange à transfiguração grotesca dos conflitos não apenas das personagens, mas também da ficção, apresentada como realização literária da ruína.

A solidão que domina o ambiente e as narrações da *Crônica da casa assassinada*, a profunda viagem ao mesmo tempo doméstica e pessoal de G.H e da assassina das baratas, assim como as estações circenses da *via crucis* do corpo, no romance e nos contos de Lispector, deixam-se entrever através de cenários, corpos e narrativas repartidos, retalhados, monstruosos ou (aparentemente) confusos, por onde escorre uma seiva de dissolução dos *eus* e da representação literária, malgrado a força das personagens e das cenas.

Diante da complexidade deste objeto de leitura, que conjuga a manifestação grotesca com a presença da melancolia, mostrou-se árdua a definição da trajetória e do recorte da reflexão em meio à floresta de teóricos, estudos e direções que ele coloca. Analogamente ao convívio com os ambientes e figuras grotescas, a urgência de aprofundamento em questões da ordem da dor, do mal-estar e da morte torna-se

imbuída de possibilidades múltiplas, mas que, de alguma maneira, é preciso “humanizar”; é preciso, seguindo o movimento de G.H., *dar uma forma* (LISPECTOR, 1998a, p.14) a esta potência da linguagem, transformá-la em reflexão teórica sem perder-lhe o fio condutor. Voltar ao ponto de partida, retomar o caminho do início.

A leitura das relações entre tradução e a obra benjaminiana que Susana Kampff-Lages realiza, em *Walter Benjamin: tradução e melancolia* (2002), esclarece para nós a trajetória das representações da melancolia ao longo da história da filosofia e da arte pictórica, fornecendo-nos subsídios para observar os pontos de contato entre o pensamento do filósofo com a tradição melancólica e com a psicanálise, sobretudo a leitura de Julia Kristeva. Esta teórica, por sua vez, aparece nesta tese como outra fonte de reflexão, a partir do olhar psicanalítico, com seu estudo, *Sol negro: depressão e melancolia* (1989).

Do ponto de vista da problemática do riso, fenômeno “sufocado” por uma intensa carga de expressão melancólica nas obras – mesmo nos contos de *A via crucis do corpo*, pretensamente cômicos – o enlace com o pensamento psicanalítico se faz por meio da abordagem que Daniel Kupermann apresenta sobre a questão do chiste, do humor e da ironia na seqüência dos escritos de Sigmund Freud, e que relaciona, justamente, problemas da ordem da subjetividade com as categorias do cômico, do tragicômico, do grotesco, em *Ousar rir: humor, criação e psicanálise* (2003).

Articulando as transformações na escrita autobiográfica de importantes filósofos e escritores da modernidade, Carla Milani Damião proporciona em sua tese, *Sobre o declínio da “sinceridade”: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin* (2006), um olhar sobre a trajetória dos gêneros literários dedicados à elaboração textual do sujeito pela linguagem, num complexo jogo entre o discurso da

confissão pessoal e a metamorfose ficcional dos dados vitais, biográficos, por cada autor abordado: Rousseau, Gide, Nietzsche, Proust, Benjamin.

Somando-se a esta articulação entre filosofia, psicanálise e análise literária, a complexidade específica de cada um dos dois autores abordados, percebemos que os romances ou os contos selecionados se encontram em estreito convívio com uma identidade autoral marcante, conhecida, e por si mesma deflagradora de investigações múltiplas e profícuas. O diálogo enriquece-se, todavia, diante de questões como a morte, o mal, articuladas à solução, opção, tendência, ou figurativa pelo grotesco.

No caso do romance de Lúcio Cardoso, a *Crônica da casa assassinada* (2002), a própria extensão grandiosa do texto da obra, em que o embate existencial entre corpo e espírito ganha terreno, merece estudo isolado, pois a imensa rede narrativa de confissões, depoimentos, cartas e diários, que nos conta o declínio melancólico da casa dos Meneses, parece incorporar toda a monstruosidade telúrica, instintiva e opressiva da casa, da Chácara como um todo e das personagens.

Quanto à produção de Clarice Lispector, desejamos articular alguns dos vários “fragmentos” literários que compõem sua obra fecunda. *A via crucis do corpo* (1998b), que, ao simular uma coletânea de contos eróticos, constitui-se em livro singular na série literária de Lispector, devido a uma abordagem aparentemente naturalista da narrativa, corroída por elementos que apontam para uma estética grotesca, de circo, mas tragicômica, no entanto, sombria, melancólica, em que a encenação do “eu” revela-se em personagens insólitos, seres pouco “comuns”, inseridos em situações existenciais estranhas, artificiais. Em relação ao conto “A quinta história” (1998c) e ao romance *A paixão segundo G.H.* (1998a), o que nos interessa é a figuração de uma (des)construção do sujeito que passa pela questão da alteridade, apresentado em forma abjeta (forma

contígua ao grotesco), a barata, recuperando ainda alguns pontos sobre a questão da representação da dor e da morte na literatura.

O enfrentamento destas questões levou-nos a uma estruturação da presente tese em duas partes: na primeira, composta por três capítulos, tratamos das figurações do grotesco presentes no romance de Cardoso; e na segunda, em que analisamos as obras selecionadas de Lispector, abordadas em dois capítulos.

Isto posto, no primeiro capítulo, investigamos a figuração da morte na *Crônica da casa assassinada*, apresentando um olhar sobre o desenvolvimento histórico do conceito de grotesco (sem pretensão de esgotá-lo, é certo), que se encontra, aqui, articulado aos pressupostos lançados por Walter Benjamin em seu estudo sobre a alegoria no drama barroco. Tendo em vista a forma narrativa peculiar do romance, optamos por uma seção em que o cotejamos com a narrativa de William Faulkner, *Enquanto agonizo* (2002), utilizando como ferramenta teórica de leitura outro conceito proveniente de Mikhail Bakhtin: o de *polifonia* (2002b); a fim de iluminar a obra de Cardoso a partir de outro romance, pertencente a outro conjunto de literatura nacional, mas com características até certo ponto similares, sobretudo, no que tange à divisão das vozes narrativas, em processos distintos, contudo. As imagens da casa e do corpo de Nina constituem, por outro lado, os elementos privilegiados de figuração grotesca, enquanto imagens de morte, do cadáver e da alegoria, conforme o ângulo benjaminiano da discussão.

No capítulo seguinte, abordamos a relação que a *Crônica*¹ estabelece com as narrativas “autobiográficas” de Cardoso, bem como das memórias de sua irmã, Maria Helena, investigando os modos como o autor transgride limites entre a ficção e a escrita

¹ Eventualmente, para evitar que a leitura se torne enfadonha, iremos utilizar apenas o primeiro termo do título do romance de Cardoso, aparecendo sempre em itálico.

biográfica, fazendo os acontecimentos transitarem entre uma e outra instância. Nesta parte, o estudo de Milani Damião (2006) propicia um caminho teórico que afasta (assim pretendemos) a possibilidade de uma leitura ingênua da relação vida do autor e obra literária – discussão que reaparece ao tratarmos de Clarice Lispector. É neste sentido ainda, que apelamos para a noção freudiana de *unheimliche* (O Estranho), a partir da atenção dispensada à personagem Timóteo, e ao retrato de Maria Sinhá, componentes do jogo de reaparição das forças subterrâneas que movem a narrativa, utilizando a leitura do conceito por Daniel Kupermann (2003), que o entrelaça à questão do grotesco, e do texto do próprio Freud (1979).

Já no capítulo 3, o trabalho dedica-se a um olhar sobre o embate entre melancolia, horror e riso que se dá no campo textual do romance cardosiano, a partir do episódio da chegada do Barão ao velório de Nina. Para a articulação das categorias indicadas, utilizamos ainda Kupermann, que resgata as discussões sobre o tragicômico no pensamento freudiano, mostrando os vínculos, às vezes esquecidos, entre horror e riso; Julia Kristeva (1989), com sua discussão sobre a melancolia, que, ao resgatar a trajetória desta ao longo das obras de importantes autores da literatura moderna ocidental, aponta para as implicações de sua representação pela linguagem literária; assim como Susana Kampff-Lages (2002), ao estabelecer as figurações da melancolia na tradição das artes plásticas, da filosofia, e da leitura estabelecida por Walter Benjamin, também presente como autor teórico.

Na outra metade do trabalho, dedicada a Clarice Lispector, como já dissemos, o estudo se divide entre os dois capítulos finais da tese. No quarto capítulo, portanto, ao abordarmos os contos escolhidos em *A via crucis do corpo*, estabelecemos certa revisão dos últimos trabalhos publicados entre a vasta fortuna crítica de Lispector, sobretudo tendo em vista a problemática posição dos textos e sua publicação: escritos meio a

contragosto, as narrativas acabam constituindo uma encenação do próprio ato de escrevê-las. Para o processo de produção do livro pela autora, utilizamos a discussão presente em Milani Damiano, que retorna como diálogo entre filosofia e literatura.

Na abordagem dos textos que compõem a coletânea de Lispector, no entanto, optamos pelos textos de caráter ficcional, que funcionam num espelhamento com as narrativas aparentemente (auto)biográficas também ali contidas. Por meio desta opção, analisamos os contos “O Corpo”, ao mesmo tempo grotesco e alegórico; “Ele me bebeu”, lido em cotejo com o drama de Plínio Marcos, “Navalha na carne” (1992, p.7-34), a fim de reforçar a leitura do processo de (des)mascaramento da face feminina presente no conto e na peça, como construção de uma artificialidade; e “Praça Mauá”, que comporta elementos característicos dos dois anteriores.

No último capítulo, investigamos a presença do grotesco, articulado ao *unheimliche* e ao abjeto, conceito este aqui elaborado em dois artigos de Márcio Seligmann-Silva (2003; 2005), em conjunção ao trabalho de Yudith Rosenbaum (1999) sobre a presença do mal na obra de Lispector, que também pontua nos textos da autora os conceitos psicanalíticos acima indicados. As obras escolhidas, “A quinta história”, conto, e *A paixão segundo G.H.*, romance figuram um grotesco esfumaçado, borrado, em luta com uma escritura (e escritora) que parece(m) temer o golpe da vida, mas que a ela se rende de maneira apaixonada, violenta, fatal. Comer baratas ou matá-las apontam para direções diversas, porém são lances do mesmo jogo, e em ambos a finalidade é a manutenção da vida, nem que para isso, as personagens tenham que atravessar a morte.

1. A CASA ASSASSINADA: O GROTESCO E A MORTE

“(...) No país onde nasci, não há de dia.”(Anastácia)

Potência jamais negada pela literatura, a morte tem exibido sua força tentacular através de escolas e gêneros literários variados, reformulada através de mecanismos figurativos, temáticos e formais igualmente diversos. Desde seu enquadramento catártico, sempre na iminência da ruína, na tragédia clássica, passando pelas versões fantasmagóricas e simbólicas da Idade Média, retomadas por algumas linhagens mais sombrias do Romantismo, e recebendo os insumos da lógica expressionista, até sua posterior aparição nas obras moderno-contemporâneas, a morte derrama suas sombras sobre os olhos dos leitores e espectadores, que, ao enveredar pelos domínios de Tanatos na arte e na literatura, muitas vezes são conduzidos a um encontro contundente com o grotesco.

Conceito já bastante discutido pelos estudos da estética e da literatura, pelo menos, (para não retroagirmos em demasia, mas demarcando as diretrizes mais influentes entre nós) desde o prefácio fundamental para a compreensão da literatura moderna, de Victor Hugo, “Do Sublime e do grotesco” (HUGO, 2002 [1827]), passando pela obra de Wolfgang Kayser (1986), e consolidando-se no definitivo estudo de Mikhail Bakhtin (2002) sobre a literatura carnalizada medieval e renascentista, focalizada em François Rabelais, o grotesco apóia-se sobre a figuração escatológica e/ou monstruosa do corpo.

Assumindo aqui, sem subterfúgio, a contribuição do teórico russo, famoso por dar relevo às questões histórico-ideológicas presentes nas formas literárias e na cultura,

buscamos entender os poderes do grotesco e da morte (em sua declinação literária) numa articulação que nos traga subsídios para a leitura de aspectos perturbadores presentes em certa faixa de produção da literatura brasileira, sobretudo configurados em uma obra, lançada em 1959, especificamente enigmática e sombria, apesar de sua já extensa fortuna crítica.

Romance perturbador e hipnótico, porém com um número de leitores aquém de seu valor artístico, *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, vem conquistando, paulatinamente, seu lugar de destaque entre os grandes romances brasileiros do século XX. Se, após um rebuliço inicial de louvação pela crítica nos meios acadêmicos, a obra ficou como que à sombra do romance fundamental dos anos 50, no Brasil, o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1956), mais recentemente ela retoma seu posto no conjunto da ficção nacional, principalmente a partir da edição crítica organizada por Mario Carelli, em 1991, tendo recebido um maior número de estudos acadêmicos desde então.

A história de decadência da família Meneses constitui uma narrativa extensa, corpulenta, erigida pelo encadeamento arbitrariamente “organizado” de relatos, depoimentos, confissões, diários e cartas das personagens envolvidas no relacionamento infeliz entre o mineiro Valdo Meneses e Nina, sua bela esposa carioca, livre e fútil (numa primeira leitura superficial), e como consequência do fracasso da união, as mortes de Nina e da Casa, e a dissolução definitiva do clã.

Imagem soberana no e do romance, que conta, inclusive, com uma gravura do próprio autor à frente do texto literário representando uma planta da propriedade, como uma espécie de apresentação pictórica ao leitor (CARDOSO, 2002, p.18), a Chácara dos Meneses mostra-se fadada ao extermínio pela rigidez estéril, pela chegada do “outro”, Nina, que abalará o tenso equilíbrio ali mantido por seus habitantes, mas também pela

lenta falência econômica, que os últimos representantes do clã não conseguem, nem se mostram interessados em reverter, engolidos que estão por uma postura anacrônica de distinção familiar e social que há muito se encontrava em processo de decadência.

Longe de se consumir através de uma narrativa linear, a obra constitui-se por um conjunto de relatos compostos por diários, confissões, depoimentos, cartas, que formam a unidade da *Crônica*. De início, a seqüência dos acontecimentos narrados no romance instiga a atenção do leitor: a primeira cena nos mostra o encontro entre André e Nina, com esta muito debilitada e à beira da morte. Mas quem é André? De onde e quando ele fala? As palavras iniciais nos apresentam a fonte do primeiro relato: “DIÁRIO DE ANDRÉ (*conclusão*) – 18 de ... de 19... (...)” (CARDOSO, 2002, p.19). André, suposto filho do adultério do jardineiro Alberto com Nina, com quem manterá uma relação dolorosa, cercada pela sombra do incesto e da traição a Valdo, encontra-se em algum lugar distanciado no tempo, perturbado pelas lembranças da Chácara e submerso em indagações de ordem metafísica. Depois da datação incompleta, seguem dois parágrafos com questionamentos sobre a morte e sua relação com a memória e o tempo, e que começam com um parêntese seguido de reticências (CARDOSO, 2002, p.19-20). Assim como o diário incompleto de André, cujas páginas conhecemos pelo final, os outros relatos apresentados manterão a diluição do passado em torno de acontecimentos misteriosos.

As idas e vindas temporais na narrativa podem ser resumidas nas seguintes etapas: início – acontecimentos antecedentes à morte de Nina; meio – volta ao passado, crises no casamento de Nina e Valdo, o envolvimento de Nina com Alberto, o jardineiro, a morte deste, a expulsão de Nina, grávida, da Chácara; fim – retorno de Nina à propriedade, idílio com André, doença e morte da protagonista, cisma final dos Meneses e arruinamento da Chácara. Como se pode perceber, a apresentação dos

acontecimentos da parte inicial encontra-se em regime de intersecção com os eventos finais, nos quais esclarecem-se o auto-sacrifício de Alberto (o jovem jardineiro amante de Nina, suicidado) e a origem de André.

Além dos protagonistas do drama (à exceção de Alberto), contam-nos a história Ana, a cunhada reprimida, Timóteo, o terceiro e bizarro irmão Meneses, que vive enclausurado no quarto, a governanta Betty, o Padre Justino, o farmacêutico da cidade, Vila Velha, e o médico da família. No silêncio permanecem Demétrio, principal opositor à presença de Nina na Chácara, e encarnação maior da rigidez moral e da megalomania nostálgica e infrutífera dos Meneses, e Alberto, emblema de beleza e inocência.

Há que se ressaltar, a par da distribuição da trama por personagens variados, com interesses distintos, ou mesmo antagônicos, na *Crônica da casa assassinada*, uma indisfarçável presença no plano diegético de elementos do melodrama e do romance policial: crime, adultério, encontros secretos, idílios, insinuação do incesto, clima de mistério e conspiração.

Soma-se a isto, o fato de que o comportamento dissimulado e temeroso dos narradores muito mais esconde do que revela a verdade sobre os acontecimentos, ficando com o leitor a responsabilidade de atar as pontas frouxas do véu narrativo que envolve o romance. Cabe aqui um comentário sobre a posição radical de Lúcio Cardoso diante de sua origem mineira, radicalidade que perpassa toda a obra.

Em depoimento a Fausto Cunha na época de lançamento da obra, o escritor deixa claro que sua realização maior é destinada “contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira” (CARDOSO, 2002, p.9). Contemporâneo dos escritores mineiros da geração de 30, Otávio de Faria e Cornelio

Penna, a quem a crítica atrelou o epíteto de intimistas, Lúcio Cardoso começou sua produção na senda do regionalismo, com o romance *Maleita* (1934), para logo ir afastando-se daquele modelo romanesco em direção a um universo temático próprio e uma elaboração estilística peculiar.

O tom local patente no discurso disse-me-disse de alguns personagens-narradores da *Crônica* (sobretudo nas narrações do médico, do farmacêutico e do padre), portanto, não está a serviço de um retrato em preto-e-branco realista para descrever o *modus vivendi* dos cantões de Minas Gerais, não obstante apareçam aqui e ali relâmpagos transparentes do jeitinho mineiro. Ao contrário de transformar a *Crônica* num relato apenas pitoresco e de realismo superficial, numa mera “crônica” de costumes (o que o romance não deixa de ser, todavia), o estilo de mexerico reforça o clima de pesadelo existencial, mistério e conluio, de resto orquestrado pelo jogo intertextual composto por antecipações, construções em abismo, anacronias.

A polifonia possível em *Crônica da casa assassinada* se dá não pelo embate de forças e potências contrárias, mas pela conjuração (da qual as próprias vítimas participam) insalubre e mortífera dos discursos do medo, do ódio e do mal (talvez mais densamente reunidos nas confissões de Ana, a que [quase] tudo vê e sabe). A família cardosiana é uma prisão em que se enredam não apenas seus membros, mas todos aqueles que dela se aproximam.

Será essa força tentacular que presidirá os dois acontecimentos climáticos do romance, duas mortes: a de Alberto, e a de Nina. No entanto, antes mesmo de nos depararmos com estas cenas, acompanhamos uma configuração aberrante da própria Chácara.

Nas palavras do médico, após examinar o moribundo jardineiro, tarefa para a qual fora chamado e que lhe chancelou a entrada na Chácara em meio à constrangedora situação do suicídio do rapaz, para seus patrões, a propriedade encontrava-se

“(..) como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue.(...) Gangrena, carne desfeita, arroxeadas e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloqüente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama (...)”(CARDOSO, 2002, p.152)

A analogia entre os corpos à beira da morte – Nina e Alberto - e a degradação da Chácara é patente ao longo de todo o romance, o que marca a utilização recorrente das manifestações do escatológico e do teratológico (o monstruoso) para a construção de um painel aterrorizante do fim dos Meneses. Os processos de decomposição, fragmentação e dispersão presentes na obra têm sido alvo de especulação interpretativa pelos estudiosos da *Crônica da casa assassinada*.

Em *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-barroco*, Denílson Lopes (1999) observa que, na encenação barroca operada pelo romance, a associação da natureza de Nina ao artifício e ao espetáculo impede uma definição tanto da feminilidade quanto da morte (LOPES, 1999, p.106).

Já para Ruth Silviano Brandão, em *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura* (2006), enquanto depositário de uma violência do erotismo que se concretiza em forma de sacrifício no corpo feminino, este se faz lugar privilegiado da subversão, da destruição sacrílega e profanatória do corpo das mulheres (BRANDÃO, 2006, p.161). Segundo a autora:

No romance, associação entre o corpo de Nina e o corpo da casa, a morte e a destruição, a putrefação e a corrosão são constantes no discurso de todas as personagens. Com eles, os habitantes de Vila Velha têm uma curiosidade devoradora em relação à casa dos Meneses. Essa curiosidade é congruente com o que ocorre em relação a Nina, de quem nada se sabe e tudo se fantasia. À falta de uma

certeza, contrapõe-se o excesso de ficções a propósito do que ocorre *dentro* desse grande corpo, que é a casa dos Meneses (...) (...) Se o romance se quer fazer passar por uma crônica da casa, entretanto, esta e Nina se confundem, através das mesmas metáforas, e do mesmo discurso incompleto, cheio de lacunas e silêncios, como as fendas abertas nos dois corpos. Assim, o corpo da casa, o corpo de Nina e o corpo do texto se falam da mesma maneira: como o discurso da fragmentação e do não-todo (...)

A casa é assassinada e também o é Nina: assassinada pela palavra alheia, palavra excessiva e mortífera que a satura de signos, sem esclarecer seu enigma. O enigma da casa se dissolve com a ruína dos Meneses, com a destruição de um prestígio sustentado por um excesso de signos vazios, mas o de Nina permanece intacto (...) (BRANDÃO, 2006, p.162)

Neste ambiente ficcional marcado pela palavra a serviço da morbidez, Ana, figura atormentada por um misto de inveja, ciúme, desejo e ódio pela cunhada, protagonizará, narrando-o, um encontro arrebatador com a morte, ao visitar, depois da saída do médico, o agonizante Alberto:

“Estendido na cama, uma das mãos sob a cabeça, a outra roçando o chão, mostrava o tórax coberto de sangue. (...) Uma espuma cor-de-rosa ia se acumulando nos cantos de sua boca, inflando, enquanto um tom esverdeado ia ganhando aos poucos sua face: a morte se avizinhava. Foi esta idéia, creio, que me deu forças para precipitar-me, porque não podia, confesso que não podia mais e, abatendo-me aos seus pés, coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia.” (CARDOSO, 2002, p.171)

Condenada a uma existência árida como a esposa exemplar do mais velho dos irmãos Meneses, a cunhada de Nina é atraída pela morte num gesto desesperado. A cena é longa e bastante tocante, em que pese o tom novelesco da despedida, dando lugar a uma corporificação escatológica do drama sentimental, numa fatura *a la* Alexandre Dumas, mas em que todos os gestos hiperbólicos são realizados por personagens que “representam, encenam e sabem que encenam”, fazendo da própria intimidade um espetáculo na escrita (LOPES, 1999, p.117). A degradação do corpo, mote grotesco, diante dessa complexidade figurativa e dramática, ganhará outras configurações ao longo da extensa obra.

Personagem emblemático da decadência dos Meneses, trancado em seu quarto no decorrer de anos, vestido com as roupas da matriarca ancestral, Maria Sinhá,

Timóteo é a incorporação irrefutável dos germes da dissolução de um mundo vivo apenas na nostalgia familiar, do qual ele se faz sombra grotesca. Envelhecido pelos anos de reclusão, o personagem, ao receber a visita de Nina, no retorno desta à Chácara, reconhece sua máscara doentia:

“Junto desta janela, à pouca luz que entrava, apalpei meus braços inchados, minhas pernas, meu rosto deformado. Sabia que estava doente, e que todo eu era apenas feno adocicado e podre. O próprio húmus que escorria de mim era uma mistura de perfume e sal corrompido.” (CARDOSO, 2002, p.205)

Este ser estranho e fantasmagórico, escondido durante anos em seu quarto, será o grande sacerdote do velório de Nina, após a lenta e degradante morte da personagem, cumprindo o ritual final de morte dos Meneses.

Por sua vez, recebendo as sôfregas visitas de André, adolescente apaixonado e transtornado pela consumação do incesto, mas ainda assim ávido por um contato mórbido com a proibida amante, Nina apodrece. Na última aventura do rapaz, narrada por ele mesmo, nos aposentos da moribunda, o corpo putrefato interrompe irrefutavelmente o encontro amoroso com sua matéria macabra,

“(…) Até o instante em que ouvi um grito romper o ar – e acordei. Desfalecida em meus braços, ela arquejava. E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue e nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro. Abandonei-a, e ela afundou-se na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos meus braços. Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sobras da minha louca experiência. Vivo era eu, e esta consciência me fez ficar de pé, transido, olhando a coisa sensível que ainda ofegava sobre a cama.” (CARDOSO, 2002, p.403-404)

Diferentemente de Ana e seu beijo da morte em Alberto, André assusta-se com a morte da amada e reage numa atitude de salvaguarda da própria saúde. Ignorante em relação à sua verdadeira paternidade, o rapaz mantém a possibilidade de escapar ao universo em fenecimento dos Meneses. Assim, como Valdo, ele sairá de Vila Velha, embora nas notas posteriores contidas em seu diário, fique clara a impossibilidade de

escapar existencialmente ao peso do passado incestuoso. De qualquer modo, o destino mundo afora de Valdo e André possui um aspecto de diluição das forças móveis do romance, comparando-se ao espetáculo sufocante que caracteriza a morte, em *Crônica da casa assassinada*.

Certamente, a cena mais poderosa de toda a obra encontra-se no velório de Nina, preparado ao longo de mais de 50 páginas de texto, pelas narrações do médico, de André, de Valdo e Ana (CARDOSO, 2002, p.387-441). O leitor acompanha ali o apodrecimento definitivo de Nina, o ultraje a que seu corpo ainda quente é submetido por Demétrio, que o faz ser transportado para a mesa da sala, nu, apenas com um lençol jogado por cima, para a vergonha de Betty; o odor que se espalha pela casa, fazendo as pessoas usarem lenços ao nariz; a pilhagem que Demétrio (novamente) faz das roupas da morta diante de todos os presentes, culminando numa briga com Valdo; a ausência de reações por parte de Ana; e a chegada ridícula do Barão (visita esperada por toda uma vida por Demétrio), acontecimento suplantado pela grande performance de Timóteo.

Lúcio Cardoso recorre à herança mineira das “barroquíssimas exéquias”, características dos rituais fúnebres do século XVIII, que marcam a transposição e fixação da religiosidade seiscentista barroca na “psicologia coletiva dos habitantes das Minas”, conforme no ensina Affonso Ávila, em *O lúdico e as projeções do mundo barroco II* (1994, p.176). Em seu gosto lúdico por festas públicas, a sociedade mineira incluía até mesmo “a morte ou o motivo de luto como um ato, ainda que dramático, da sua festa contínua e coletiva (...)” (ÁVILA, 1994, p.169; grifo do autor). Dessa maneira, em *Crônica da casa assassinada*, o espetáculo da morte é encenado tanto através das longas descrições de corpos moribundos, quanto do ritual maior dentro da obra, o velório de Nina.

Carregado numa rede por empregados negros, à moda dos tempos da servidão colonial, Timóteo presta a grande homenagem ao cadáver de Nina. O acontecimento não poderia ser mais singular, no depoimento de Valdo,

“Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido – quando, em que época, em que bailes – e que agora, cor desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes. Trazia os braços e o pescoço juncados de pulseiras e de colares – pulseiras e colares que eu não sabia de onde havia desenterrado, mas que evidentemente eram jóias de família, conservadas em arcas e baús, entre linhos e sedas estrangeiras, miradas e remiradas pelos parentes cobiçosos, e que agora resplandeciam, puras, sobre aquele corpo que tantos julgavam marcado pela ignomínia. Lento, ele percorreu com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciara a mínima palavra.” (CARDOSO, 2002, p.474-475)

Chegando inclusive a utilizar o termo “grotesco” através de seu narrador, Lúcio Cardoso lança mão, não apenas nesta cena (a cena capital de todo o romance, pois é em torno dela que se deflagram as narrativas), mas ao longo de toda a *Crônica da casa assassinada*, dos processos escatológicos e monstruosos, configurados em grande e sufocante espetáculo funerário.

Se o grotesco que aqui queremos entender como intimista mantém as funções degradantes e destronadoras do realismo grotesco à moda renascentista, no entanto, a outra ponta que unificava o grotesco em Rabelais, a regeneração libertadora, não se efetiva de forma totalizante e eficaz, posto que o mundo ainda holístico, sob a égide católico-cristã, da Idade Média e do Renascimento não conhecia, de forma definitiva e irreversível, os fenômenos da cisão entre mundo e sujeito, e da perda de unidade deste último.

Em um romance moderno, como é o caso da *Crônica da casa assassinada*, o grotesco revela as dificuldades de uma aparição unívoca, idealizada em torno de uma

absolutização do sujeito, bem como a impossibilidade de uma narrativa homogênea, lisa, integrada, monológica, em que pese a força orgânica presente na obra em questão de Lúcio Cardoso.

1.1. Breve percurso do grotesco

Conceito originário do mundo das artes plásticas, a idéia de grotesco passou aos estudos literários, e mesmo à filosofia, como categoria fundamental para o entendimento de processos de representação desvinculados de uma configuração canônica e estabilizadora das diversas forças que compõem a arte.

Etimologicamente, a palavra é cunhada em 1502, a partir do vocábulo italiano *grotta*, que significa gruta, porão. Para dar conta dos bizarros ornamentos descobertos durante escavações no palácio romano de Nero, em fins do século XV, compostos de vegetais, abismos, caracóis, entre outras figuras híbridas dos reinos vegetal e animal (incrustadas no mineral), desenvolveu-se entre os pesquisadores renascentistas o termo *grottesche* (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.28-29). Ao longo dos séculos seguintes, o vocábulo foi ampliando sua significação, pela teoria do teatro e da pintura, até ser definitivamente assinalado por Victor Hugo, no prefácio ao drama histórico de sua autoria, *Cromwell* (1827), texto isoladamente publicado entre nós com o título “Do grotesco e do sublime” (2002).

Ali, engajado no grande projeto romântico de revisão do cânon e de libertação para as formas artísticas, Hugo fundamenta a necessidade de abolir a distinção

tradicional entre o sublime e o grotesco, que vigorava até então, ao menos, nos compêndios de poética e retórica:

“(…) a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente **belo**, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim, dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andarás melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto” (HUGO, 2002, p.26)

Sob a chancela do grande escritor francês, que se vale como exemplo da obra de ninguém menos que William Shakespeare², a noção de grotesco deixa de permanecer restrita ao campo da comédia e torna-se pedra fundamental para o surgimento do drama moderno. Hugo, para além da simples idéia do cômico, ou monstruoso, ou simplesmente feio, localiza no grotesco a manifestação da “vida”, num registro em que a natureza aparece não como modelo a ser corrigido, mas como fonte da criação artística (HUGO,2002, p.27).

Herdeiro das discussões que sacudiram o século anterior, Victor Hugo conclui a grande virada na história da arte e da literatura que avança para dentro dos oitocentos³, virada que, “por um lado, rompe com a tradição prescritiva da crítica, no mesmo momento em que funda uma compreensão estética do fenômeno artístico” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.30). Como bem lembra Terry Eagleton, em *A ideologia da estética* (1993), desde o Iluminismo a pauta das questões estéticas tem sido uma prioridade na História da Filosofia (EAGLETON, 1993, p.7). Desta forma, o novo conceito de grotesco se consolida em meio à discussão que engendra a arte (e sua

² O dramaturgo inglês forma com o espanhol Calderón a dupla de autores maiores do drama barroco, na perspectiva de Walter Benjamin. Assinalamos aqui tal dado para indicar a contribuição de Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984) que aparecerá mais adiante nesta tese.

³ O texto do escritor é de outubro de 1827.

crítica) moderna no meio do turbilhão da história que caracteriza aquele momento do Romantismo.

Não obstante as transformações ocorridas no entendimento da idéia de grotesco entre os séculos XVI e XIX, a palavra guardou como traços definidores do conceito a associação com o disforme e o onírico (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.30), e seu principal processo de construção, o *bathos* – rebaixamento – continua servindo a várias faturas de produção artística. Desde já indicamos que o processo do rebaixamento constitui a estrutura principal de articulação teórica nesse estudo, por revelar-se na estrutura do drama barroco, conforme as postulações de Walter Benjamin sobre o tema da melancolia e da morte como elementos temático-formais constitutivos da estética barroca, cuja figura definitiva encontra-se na alegoria, conceito que acompanhará a leitura interpretativa que nesta tese se pretende realizar.

Investigando os gêneros e espécies de grotesco, Muniz Sodré e Raquel Paiva, em *O império do grotesco* (2002), destacam em primeiro lugar, a distinção genérica entre um grotesco *representado*, basicamente constituído de cenas ou situações presentes em contextos de comunicação indireta (literatura, imprensa, artes plásticas, cinema e televisão), e outro *atuado*, praticado de forma direta na vida comum ou nos palcos, que pode ser declinado em três maneiras diferentes de manifestação: espontânea (cotidiana), encenada (ou burlesca, pertinente a jogos teatrais) e carnavalesca (ritos e festas) (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.66-68).

Quanto às espécies de grotesco, que tanto se expressam nas formas atuadas ou representadas, os autores situam a presença do *escatológico* (presença dos dejetos e substâncias corporais, partes baixas do corpo), do *teratológico* (referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos), do *chocante* (voltado para a superficialidade do “choque perceptivo”, sensacionalista), e do grotesco *crítico*

(marcado pelo **discernimento formativo** do objeto, que proporciona o “desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar”) como modalidades expressivas da categoria (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.68-69).

No que tange ao grotesco *crítico*, o caso recebe uma maior atenção por parte dos estudiosos (preocupados, sobretudo, com manifestações do grotesco através de suportes diversos como televisão, cinema e literatura), justamente por constituir uma desconstrução de hierarquias sociais, de preconceitos, e identidades do poder, fortemente vinculadas à vida comum:

“Em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana.

A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco.” (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.72)

A posição de Muniz Sodré e Raquel Paiva a respeito do grotesco crítico aproxima-se, por este viés, da noção estabelecida por Mikhail Bakhtin sobre esta categoria estética, conforme sua exposição no estudo da obra do escritor renascentista francês François Rabelais, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN, 2002).

Na introdução do trabalho sobre a produção literária de Rabelais, Bakhtin localiza a presença do grotesco medieval e renascentista em diversas manifestações, divididas em três grandes grupos: *as formas dos ritos e espetáculos, obras cômicas verbais e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (BAKHTIN, 2002, p.4). Analisando esta categoria em particular, o autor realiza uma densa investigação sobre não apenas a expressão grotesca através de diferentes suportes e locais de enunciação,

mas também sobre a trajetória da própria definição do grotesco da Idade Média até o Modernismo.

Observando que “o princípio da vida material e corporal” é hegemônico na obra de Rabelais, o teórico russo fornece a conceituação de *realismo grotesco* por meio da “forma universal, festiva e utópica” característica da fatura renascentista em que o grotesco ali se declina (BAKHTIN, 2002, p.16-17). Em sua configuração carnalizada,

O princípio material e corporal é percebido como **universal e popular**, e como tal opõe-se a toda **separação das raízes materiais e corporais do mundo**, a todo **isolamento e confinamento em si mesmo**, a todo caráter ideal abstrato, **a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo**. (BAKHTIN, 2002, p.17; grifos do autor)

Marcado por um traço telúrico de relação libertadora e fecunda com o mundo material, do qual o indivíduo não está disponível a uma possível separação, o realismo grotesco define-se pelo *rebaixamento*, pela direção para baixo, para a terra, e também para as partes baixas do corpo. Este movimento guarda uma ambivalência na qual se conjugam a potência de destruição, mas também a força de regeneração e produção (BAKHTIN, 2002, p.19).

Este aspecto ainda holístico do grotesco medieval e renascentista chama a atenção de Bakhtin, que enxerga na confluência entre a concepção de mundo da época rabelaisiana, o entrecruzamento da cultura popular e da burguesa (então emergente), causador do movimento de fragmentação e regeneração constitutivo do realismo grotesco, cuja presença, ainda, se pode perceber através de traços diluídos na literatura dos séculos seguintes (BAKHTIN, 2002, p.19-21).

Desse modo, no período renascentista,

(...) o “baixo” material e corporal do realismo grotesco cumpre ainda suas funções regeneradoras. Não importa quão dispersos, desunidos e individualizados estivessem os corpos e as coisas “particulares”, o realismo do Renascimento não cortara ainda o cordão umbilical que os ligava ao ventre fecundo da terra e do povo. O corpo e as coisas individuais não coincidem ainda consigo mesmo, não são idênticos a

si mesmos, como no realismo naturalista dos séculos posteriores; formam parte ainda do conjunto material e corporal do mundo em crescimento e ultrapassam, portanto, os limites de seu individualismo; o particular e o universal estão fundidos em uma unidade contraditória. (BAKHTIN, 2002, p.21)

Nas páginas seguintes, Mikhail Bakhtin persegue seu objeto de estudo, revendo a situação da discussão, a sua época, sobre o grotesco no cânon, calcando noções como as de “corpo cósmico” (BAKHTIN, 2002, p. 24), para justificar o estabelecimento do grotesco medieval e renascentista como o grotesco por excelência. Nesse percurso investigativo, no entanto, o autor reservará uma crítica contundente às manifestações românticas e modernistas do grotesco.

Ainda que reconheça o esforço romântico na procura das raízes populares do grotesco, a não limitação às funções meramente satíricas deste, e a descoberta do indivíduo “subjetivo, profundo, íntimo e complexo” (BAKHTIN, 2002, p.38), Bakhtin diminui o grotesco romântico justamente por este apresentar-se individualizado, subjetivo, “uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento”.

Uma marcação relevante é a que o teórico nota em relação ao *terrível*. Segundo Bakhtin, no grotesco romântico o homem encontra-se numa relação de estranheza e alheamento perante o mundo, no qual se rompe a simbiose anterior proporcionada pelo grotesco medieval e renascentista. Agora, o mundo é algo completamente exterior ao indivíduo, pois o que lhe era costumeiro, banal, familiar torna-se estranho⁴, duvidoso e até mesmo hostil para com ele (BAKHTIN, 2002, p. 34).

⁴ Neste sentido, o tema da estranheza será desenvolvido nesta tese, no estudo da *Crônica da casa assassinada*, a partir da elaboração do conceito de *estranho* (“Unheimlich”), desenvolvida por Sigmund Freud em famoso artigo homônimo. Sintomaticamente, Freud constrói seu texto a partir da bitura do conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann, fortalecendo os laços entre o pensamento psicanalítico e a literatura.

Revendo Bakhtin, contemporaneamente, Mary Russo realiza um comentário deveras interessante sobre esta posição do autor:

Neste relato [de Bakhtin], o grotesco atravessa clandestino o século XIX, tornando-se cada vez mais oculto e disperso – uma categoria privada e “noturna”, que Freud vai recuperar como **socialmente** desincorporada na teoria do inconsciente.

É preciso acrescentar que até Bakhtin, na sua forma confessadamente limitada e polêmica de tratar o grotesco romântico e pós-romântico, reconheceu a importância positiva da “descoberta” do “infinito interior” que, afirma ele, foi possível pelo uso do grotesco na “sua capacidade liberadora de dogmatismos, perfeições e limitações. Não teria sido possível encontrar o **infinito interior** num mundo acabado fechado. (RUSSO, 2000, p.48-49; grifo da autora)

A leitura de Russo torna-se aqui relevante por demonstrar como, ainda que a contragosto, Bakhtin aponta para a passagem do grotesco a uma nova concepção de mundo característica de um período historicamente posterior ao Renascimento, no qual sobressairá a temática e a visão da realidade a partir do prisma da individualidade.

Assim sendo, e muito embora, portanto, Mikhail Bakhtin privilegie o realismo grotesco medieval e renascentista, devido à configuração integradora, holística, que este apresenta, não deixa de perceber, de forma positiva mesmo, a divisão de águas gerada pelo Romantismo. Separação que começa a tomar forma no século XVIII, quando a manifestação (e teorização) do grotesco vincula-se ao grande momento de transformação na arte, na estética, na cultura, em última instância, na história. A guinada operada por filósofos e artistas nos campos de produção do pensamento e da arte localiza o grotesco no foco de ascensão de uma nova subjetividade.

Aceitando o diálogo estabelecido entre os teóricos do grotesco (à exceção de Bakhtin) com a psicanálise, demonstrado no trabalho de Daniel Kupermann (2003)⁵, observamos a importância que o novo enfoque sobre o grotesco estabelece a partir do século XVIII, quando tudo tornara-se “íntimo, subjetivo e individualizado”, e o grotesco, em anuência com a posição de Bakhtin, tornou-se um “grotesco de câmara”,

⁵ *Ousar rir: Humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

em que o carnaval se torna um ato solitário, vivido pelo indivíduo em seu isolamento (KUPERMANN, 2003, p.342). Dessa forma, cria-se, no contexto do Pré-Romantismo (se é que o sufixo se faz necessário) uma nova forma de intervenção e significação do grotesco.

O grotesco que se afirma a partir do Romantismo, para além da representação do feio, como referente de oposição ao belo ideal, volta seus tentáculos para os aspectos e dimensões da vida que “ a arte idealizante insistia em manter ocultas. Assim, o corpo inacabado, a morte e a vida em sucessão, as paixões desmedidas e incontroláveis e o tempo como devir transformador são alguns dos temas privilegiados” (KUPERMANN, 2003, p.331).

No que tange à obra aqui em questão, concebida numa encruzilhada da história literária⁶, *Crônica da casa assassinada*, se a purgação apoteótica dos Meneses com a morte de Nina não encontra adiante o alívio de uma libertação do universo sufocante e autofágico do velho interior mineiro, configurando uma libertação de forças coletivas sufocadas, e a manifestação alegre, jubilatória das potências da terra, da natureza, o que se vê é a vitória do Mal. Um Mal com maiúscula, gerado no ovo da serpente doméstica, cujas presas não são apenas Ana e Demétrio.

Reforçando a encenação grotesca, a forma polifônica do romance proporciona um mecanismo centrífugo de expansão dos significados, mecanismo este que se torna análogo ao processo popularmente conhecido como “jogar farinha no ventilador”, para ficarmos com a forma eufemística da expressão.

O mau cheiro, que exala inicialmente do corpo, depois do cadáver de Nina, e finalmente da casa, espraia-se sobre as testemunhas do mórbido ritual. Não apenas as

⁶ Referimo-nos à sintomática data de publicação do romance, 1959, imediatamente anterior aos neo-vanguardistas anos 60, e contemporâneo das instigadoras obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector no panorama da crítica literária brasileira do século XX.

personagens, mas também o leitor mais concentrado, se nos perdoam a sinestesia imprópria na imagem, contaminam-se com a degradação da família Meneses.

Todos, narradores, personagens, leitores (de hoje, de ontem e de amanhã), entoamos o canto fúnebre para o fim de um mundo que, monstruosa e escatologicamente, se faz renascer por uma contramão mimética, no texto literário, reserva ainda, queremos crer, de vida e de poder.

1.2. Duas mulheres morrem: polifonia e grotresco

Aproximar autores de literaturas pertencentes a sistemas literários nacionais diferentes só não se torna tarefa inglória devido à presença marcante de semelhanças em obras cujo contato proporciona ao leitor, prazer estético perturbador e estranho.

A explosão do enredo por múltiplas vozes narrativas presente nos romances *Enquanto agonizo* (“As I lay dying”), do norte-americano William Faulkner (2002), e *Crônica da casa assassinada*, do brasileiro Lúcio Cardoso, como que desnorteia e ao mesmo tempo hipnotiza o leitor, levando-o rumo a uma experiência quase litúrgica, no sentido de que as duas narrativas cercam o mesmo acontecimento magnético: a morte de uma mulher.

Ambos escritores ligados a uma realidade rural geograficamente localizada e assumida nas obras – o sul dos Estados Unidos para Faulkner, e Minas Gerais para

Cardoso⁷ – os autores criam duas defuntas cuja desagregação orgânica parece contaminar a consciência daqueles que acompanham suas trajetórias, seja em vida, seja no momento da morte, ou ainda, no caminho longo, tortuoso e cheio de escândalo ao local do repouso definitivo. A desagregação das consciências, em *Enquanto agonizo* e na *Crônica da casa assassinada*, aparece de forma irreversível ligada a uma multiplicação de narradores (incluindo as próprias mortas: no romance do mineiro, Nina entoava seu canto de cisne através de várias cartas; no de Faulkner, Addie Bundren se nos revela em único e soberbo relato) num procedimento similar de deglutição literária das vísceras da vida e da narração.

Ligados a uma orquestração do mundo rural, executada por membros de duas famílias, em momento de esfacelamento afetivo e moral (e sócio-econômico, no caso da *Crônica*; no caso de *Enquanto agonizo*, é o sul derrotado na Guerra de Secessão que mostra suas fraturas), e seus vizinhos, os romances parecem nos remeter de imediato às noções teóricas do dialogismo e polifonia presentes no pensamento de Mikhail Bakhtin (2002). Através dos caminhos percorridos pelo estudioso, enxergam-se laços que se estabelecem entre a decadência irreversível dos Meneses, e a aventura ao mesmo tempo hierática e profana dos Bundren.

A multiplicidade de vozes narradoras, o desmembramento da história em capítulos sem conexão sintática seqüencial entre os acontecimentos, a complexa teia de imagens, as idas e vindas temporais conjugadas com a luta dos personagens-narradores

⁷ Os escritores chegaram a se conhecer, em fevereiro de 1961, durante a visita de Faulkner ao Brasil, encontro que está registrado nas páginas do *Diário Completo* de Lúcio, e no qual o escritor brasileiro se surpreende com a afirmação do norte-americano de que sua intenção literária, como herdeiro de Balzac, era “criar tipos, homens e mulheres que encontrava em seu caminho. O Sul era nele, antes de tudo, uma profunda necessidade de humanização de seus personagens.” (CARDOSO, 1970, p.277). Em que pese a apologia do realismo confessada na breve entrevista, não se pode deixar de considerar os aspectos inovadores na técnica de ambos escritores, já consagrados àquela altura. Lúcio, pitorescamente, não deixa de nos oferecer sua impressão sobre o estrangeiro: “(...) um homem pequeno, de nariz vermelho, desses que ostentam certo gênero de bêbados. Um ser miúdo, mal vestido e até mesmo com aparência de maltratado” (CARDOSO, 1970, p.277).

diante da força do passado e a efemeridade do presente são conquistas literárias da extensa jornada histórica do romance moderno.

O caminho teórico que Bakhtin percorre em busca do surgimento do romance dialógico e polifônico, finalmente alcançado, segundo ele, por Dostoievski, serve-nos, num primeiro momento, para entender os complexos processos que envolvem o surgimento e elaboração da polifonia e do dialogismo no romance moderno.

Como que seguindo uma linha temporal (já que a obra brasileira é quase 30 anos posterior à norte-americana), penetraremos no romance de Faulkner, *Enquanto agonizo*, no intuito de captar-lhe os procedimentos de revelação instantânea da consciência (problematizada) que levam a uma crise da linguagem, deflagrada, por sua vez, de uma desestabilização da narração romanesca. Obviamente, não poderemos nos furtar às questões da oralidade e simultaneidade envolvidas no complexo monumento literário do autor.

Em seguida buscaremos entender o intrincado jogo de narradores que compõem a *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. No meio da construção narrativa em espiral do romance, escapam-nos ecos de diferentes tradições e manifestações do gênero literário que, juntamente com o conjunto de relatos íntimos e/ou confessionais, servem de mortalha literária viva e pulsante para o corpo de Nina, corpo que, como o de Addie Bundren, longe de ser infértil e inofensivo, contamina o ambiente a seu redor, como uma chaga cujo milagre não é a redenção de suas testemunhas, mas a força devastadora do tempo.

Significativamente, o teórico que tão aplicadamente se debruça sobre o estudo do grotesco nas manifestações artísticas e literárias da Idade Média e do Renascimento é o mesmo que se detém sobre o problema da voz narrativa no romance moderno.

1.2.1 – O romance polifônico: Bakhtin

Se as origens do gênero romance já vão longe na estrada do tempo, o estudo de seu desenvolvimento exige amplo conhecimento da literatura universal, bem como um esforço de erudição que somente poucos estudiosos podem levar a cabo. O acúmulo de problemas de nível temático, lingüístico, estilístico e até mesmo histórico demanda exercícios de crítica ambiciosos e de consistência irrefutável. É trabalho desta envergadura o que realiza, mais uma vez, Mikhail Bakhtin em sua obra *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do Romance* (2002).

Nesse estudo, Bakhtin delineia duas linhas estilísticas fundamentais para o desenvolvimento histórico do gênero romance na literatura européia: uma mais tradicional e canônica, marcada pela presença do monologismo; e outra, mais dialógica, caracterizada pela força do plurivocalismo marcante no plano da narração.

Utilizando noções lingüístico-históricas, referentes à substituição, nos textos literários, do latim pelas diversas línguas vernáculas ao longo da virada da Idade Média para os primeiros séculos da modernidade, o teórico define como monológicos aqueles romances em que o plurilingüismo dos gêneros populares e da língua falada é suprimido por uma linguagem e estilo únicos, que tendem para o discurso da exposição, de acordo com o qual, toda a variedade lingüística, temática e formal das diversas fontes de material literário é submetida a uma organização externa convencional da linguagem⁸.

Caracterizados dessa forma, os romances europeus da primeira linha estilística (BAKHTIN, 2002, p.171) compõem um conjunto de obras cuja marca fundamental é a

⁸ Perceba-se que o que ocorre na *Crônica da casa assassinada*, nesse campo, diz respeito à disposição dos capítulos ao longo do romance, tão somente.

presença de uma literaridade⁹ e de um enobrecimento da linguagem (p.177), reconhecível em vários subgêneros, como no romance de cavalaria (sobretudo o *Amadis de Gaula*, no que tange à elaboração de uma linguagem oposta às manifestações mais grosseiras da língua vulgar), nos romances sofista, pastoril, barroco, no romance de aventura anglo-americano e no patético-psicológico (sentimental). Todas essas variações do romance monológico caracterizam-se pela ausência do plurilingüismo e, em seu lugar, pela elaboração de uma linguagem unívoca, enobrecida, culta, “correta”.

Tendente à homogeneização das variantes populares, tradicionais, ou simplesmente cotidianas, presentes nas diferentes manifestações artísticas e lingüísticas dos diferentes setores das sociedades ocidentais, por assim dizer, civilizadas, já que possuidoras de cultura letrada, o romance estilístico de primeira linha privilegia um discurso que assimila as divergências em nome de uma ideologia dominante, em defesa de um estilo sublime que dissolve aspectos não-canônicos que porventura possam ameaçar o bom tom de uma literatura exemplar.

Caminhando ao lado dos romances de primeira linha, encontravam-se aqueles ligados à vasta produção e tradição de gêneros não consagrados e vinculados a toda uma fatura de obras paródicas, satíricas (portanto, mais alinhadas com a manifestação do grotesco), que dessacralizavam a linguagem sagrada do cânone, e possibilitavam a expressão artística de outras vozes presentes na história. Pertencentes à segunda linha estilística, estes romances reconhecem a pluralidade das línguas sociais, deixando que as mesmas encontrem seu lugar nos postos de enunciação da ficção, tal como ocorre, pelo menos, desde a obra de François Rabelais.

⁹ Parece-nos, por força do contexto da discussão, que a expressão no original deveria aproximar-se do conceito, mais difundido em nosso meio acadêmico, de *literariedade*. De qualquer modo, mantivemos a tradução da edição aqui utilizada.

Ao contrário dos romances de primeira linha, os de segunda permitem que o plurilingüismo seja gerador da linguagem literária, apoderando-se de suas “esferas superiores” (BAKHTIN, 2002, p.192). Sendo assim, o enobrecimento da linguagem se dá num jogo paródico, no qual sobressaem, por exemplo, as diferentes linguagens entre as personagens, o pastiche de escritores consagrados, entre outros procedimentos que dessacralizam, trazendo para o solo da língua viva, os pés alados do estilo monológico.

De modo marcante, coloca-se a problemática em torno da figura do herói como representante do mundo acabado da linguagem monológica. Segundo Bakhtin, a palavra oficial, canonizada, sustentada pela elevação da linguagem encontra-se ancorada em uma mentira patética. Esta é desmentida pelos “gêneros inferiores miúdos, nos palcos de feira, nas praças de mercado, nas canções e anedotas de rua” (BAKHTIN, 2002, p.192), nos quais já se encontra presente a consciência de que cada “discurso tem o seu proprietário interessado e parcial; não há discurso sem dono, discurso que não signifique nada” (p.192). À linguagem dos poderosos e dos homens nobres

opõe-se a linguagem do trapaceiro alegre, que reproduz parodicamente, quando é preciso, qualquer patético, mas que o neutraliza, pronunciando-o pelo sorriso e pela trapaça, zombando da mentira e com isso transformando a mentira numa trapaça alegre. A mentira se esclarece pela conscientização irônica e paródia a si mesma pela boca do trapaceiro alegre. (BAKHTIN, 2002, p.193)

Assim, nesse panorama, cuja fonte ancestral são as novelas satíricas e paródicas, sobressaem-se três figuras simbólicas: o trapaceiro, o bufão e o tolo. Ainda que nas obras posteriores, essas figuras tenham diminuído sua presença, a importância para a prosa a ser desenvolvida pelo romance moderno seria fundamental:

o próprio momento da incompreensão das convenções sociais (da convencionalidade) e dos grandes nomes patéticos, das coisas e dos acontecimentos permaneceu quase que por toda parte como o ingrediente essencial do estilo da prosa. O prosador ou representa o mundo pelas palavras de um narrador que não compreende as convenções desse mundo, que não conhece os seus principais nomes poéticos, sábios, e outros grandes nomes, ou ele introduz um personagem que não compreende, ou, enfim, o estilo direto do autor

implica uma incompreensão propositada (polêmica) da concepção habitual do mundo (...) (BAKHTIN, 2002, p.193-194).

O romance dialógico da segunda linha estilística, afinado com uma concepção mais abrangente do grotesco, estará ligado a uma incompreensão polêmica que denuncia a visão de mundo como falsa, criando um dialogismo específico do discurso romanesco. Utilizando a linguagem do tolo, o escritor pode perceber a objetividade e relatividade das linguagens correntes, exteriorizá-las, observar suas fronteiras, “ou seja, ensina a descobrir e construir as representações (imagens) das linguagens sociais” (BAKHTIN, 2002, p.195).

De acordo com essa visão iconoclasta do mundo e de sua representação pela linguagem elevada, em que o homem/herói já não encontra uma totalidade de sentido para seus atos, nem uma justificativa plausível para a preservação de um olhar sublimado e sublimador, surgem autores como Cervantes, Rabelais, Sterne, entre outros, em cujas obras reconhece-se essa figuração do mundo e dos acontecimentos ligada a uma derrisão crítica que abala o fechamento semântico presente nas obras canônicas de até então.

Séculos mais tarde, com Dostoievski, o romance ocidental avançará mais um passo em direção a uma nova configuração do homem na ficção e da maneira de se contar a aventura humana. Mais uma vez, Bakhtin serve de esteio teórico, desta vez na tentativa de entender o inovador, e com Dostoievski finalmente patenteado, processo da polifonia.

Em outro trabalho de forte ressonância no meio acadêmico ocidental, a respeito de um dos autores-chave da prosa narrativa moderna, *Problemas da Poética de Dostoievski* (2002), Bakhtin concentra toda sua acuidade de leitor para localizar no

romance de Dostoievski a consagração da polifonia como a característica fundamental da obra do grande escritor.

Fazendo um trabalho de leitura crítica do que havia sido escrito sobre Dostoievski disponível até à época (1929), Bakhtin é enfático e claro em sua posição: *Dostoievski é o criador do romance polifônico* (BAKHTIN, 2002, p.5). O que caracteriza este tipo inovador de romance é

O surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. (p.5)

Longe de subordinar seu herói ao mero papel de marionete da visão de mundo autoral, Dostoiévski como que o liberta e lhe dá a força necessária para que sua consciência, fortemente marcada por uma ideologia que o definirá e à sua posição no mundo, tome o primeiro plano da narração. Dessa forma, devido a uma extrema coerência individual, todo personagem dostoiévskiano é um ideólogo, alguém regido por uma contundente visão particular de mundo¹⁰. Cada indivíduo defende sua *idéia*, mesmo que ela se oponha frontalmente às concepções de mundo de outrem. Chega-se desse modo, em Dostoievski, à “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” e à “autêntica polifonia de vozes plenivalentes” (BAKHTIN, 2002, p.4).

Ainda assim, no entanto, não se pode tirar a conclusão de que Dostoievski estabeleça alguma espécie de síntese dialética a partir das diferentes posições ideológicas de suas personagens. Pelo contrário, a originalidade do autor

Não reside no fato de ter ele proclamado monologicamente o valor da individualidade (outros já o haviam feito antes) mas em ter sido capaz de vê-lo em termos objetivo-artísticos e mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada. A alta apreciação do indivíduo não aparece pela

¹⁰ Assim como os personagens-narradores da *Crônica da casa assassinada*.

primeira vez na cosmovisão de Dostoievski, mas a imagem artística da individualidade do outro (...) e *muitas individualidades imiscíveis, reunidas na unidade de um certo acontecimento espiritual*, foram plenamente realizadas pela primeira vez em seus romances. (BAKHTIN, 2002, p.11; grifo nosso)

Nesse embate entre consciências contrárias e diversas, a figuração do lugar do outro nega uma possível indiferença onisciente que pudesse levar a obra ao monologismo homogeneizante. O que importa e toma a frente é justamente o conflito dialógico, sem solução, e que chega ao impasse. É no impasse dialógico, segundo Bakhtin, que reside a força do romance dostoiévskiano.

Como, portanto, é a posição ideológica do herói que determina sua atitude diante do mundo, a soma de cada percepção individual diferente do mundo dá lugar à multiplicidade de planos da realidade presente na obra do autor. Seguindo o trabalho de Engelhardt, Bakhtin verificará que a idéia, em Dostoievski, não é o *princípio*, mas sim o *objeto da representação* (BAKHTIN, 2002, p.24). Em outros termos, a idéia só é o princípio de visão e interpretação do mundo para os heróis, mas não para o autor. Dostoievski, desse modo, constrói romances não sobre personagens, mas sobre idéias, de forma distante do romance de tese, nos quais o autor tenta, justamente através da síntese dialética comprovar uma visão de mundo pré-determinada¹¹. Nos romances do escritor russo, não é possível chegar a nenhum estágio de conclusão, formação ou crescimento.

Outro aspecto importante a ser ressaltado na polifonia do romance de Dostoievski diz respeito à noção de simultaneidade, na qual residem e se apresentam todas as *estâncias* de um determinado *estado da sociedade*. As múltiplas vozes são colhidas em meio ao turbilhão da realidade social, trazendo para o campo da ficção a

¹¹ No caso de Lúcio Cardoso, entretanto, a posição ideológica é distinta, pois o autor está envolvido com uma literatura de redenção da própria vida conflituosa, como tentaremos mostrar na próxima seção deste capítulo.

visão objetiva dessas contradições como forças coexistentes e simultâneas. Para o autor, compreender o mundo envolve a tomada de seus conteúdos como simultâneos e perceber suas inter-relações em um corte temporal (BAKHTIN, 2002, p.28).

As relações do herói de Dostoievski com o tempo se dão apenas em relação com o que, vindo do passado, continua presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados¹². São estes, na verdade, os elementos que tecem a simultaneidade dos conflitos: acontecimentos humanos. Para o autor, as idéias, os pensamentos e as teses não são entidades abstratas, mas pertencem a alguém, não existem “em si”:

A própria “verdade em si” ele concebe no espírito da ideologia cristã, como encarnação em Cristo, isto é, concebe-a como sendo um indivíduo que contrai relações com outros indivíduos.

Por isso Dostoievski não representa a vida da idéia numa consciência solitária nem as relações mútuas entre os homens, mas a interação de consciências no campo das idéias (e não apenas das idéias). Já que em seu universo a consciência não é dada no caminho de sua formação e de seu crescimento, ou seja, não é dada historicamente mas em contigüidade com outras consciências, ela não pode se concentrar em si mesma e em sua idéia, no desenvolvimento lógico imane desta, e entre em interação com outras consciências. **Em Dostoievski a consciência nunca basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência.** Cada emoção, cada idéia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras; em todo caso, não se concentra simplesmente em seu objeto mas é acompanhada de uma eterna atenção em outro homem. (BAKHTIN, 2002, p.32, grifo nosso)

De maneira ampla e fecunda será essa impossibilidade de cada consciência dar conta por si só da realidade, gerando uma visão unívoca, homofônica e fechada do mundo, que marcará as obras de escritores posteriores a Dostoievski. Todo o romance posterior (pelo menos os mais importantes) ao legado dostoiévskiano da polifonia terá que encarar de forma irredutível a crise da consciência humana diante do outro e do tempo.

¹² Julia Kristeva, analisando a obra de Dostoievski sob o prisma da melancolia e da depressão aponta para a importância do tema do perdão na escrita do autor. Única saída entre o abatimento e o assassinato, extremos entre os quais se move Raskolnikov, protagonista de *Crime e Castigo*, o perdão, ainda que artificial, como no final do romance, acaba agindo sobre a narrativa, constituindo-se em elemento estético (KRISTEVA, 1998, p.182-192).

¹³ Na *Crônica*, André afirma após a morte de Nina “a casa não existia mais” (CARDOSO, 2002, p.20).

Embora de forma diferenciada, tentaremos observar como o romance polifônico receberá nova configuração, através da exploração da multiplicidade das vozes narrativas e de uma extremada problematização da categoria do tempo, em dois romances marcados pelo esquatejamento dos instantes e do narrador.

1.2.2 - Faulkner: a fala e a consciência

Membro de uma família peculiar de escritores marcados pelo desenvolvimento de uma nova perspectivação da narrativa em prosa, distante da narração onisciente em terceira pessoa que divisava uma visão hegemônica por sobre o horizonte da diegese, William Faulkner ocupa posto nobre na ficção moderna.

Nascido no Mississippi, o autor construiu uma obra inovadora na qual o mundo empobrecido e decadente do sul dos Estados Unidos, abalado pela guerra civil norte-americana, não é apresentado em moldes realistas ou regionalistas tão somente, mas antes, deslinda-se a partir de profundas crises da consciência e da linguagem de suas personagens, colocadas diante de situações-limite.

É o que acontece em *Enquanto agonizo* (“As I lay dying”, FAULKNER, 2002), romance de 1930, em um ano posterior ao desestabilizador *O som e a fúria* (“The sound and the fury”), obra em que Faulkner testara contundentemente os limites da narração romanesca ao quebrar a linearidade temporal dos acontecimentos, e colocar como um dos narradores um idiota, Benjy, para contar uma história de dissolução familiar.

No romance seguinte, aqui visado, a morte e o sepultamento da matriarca de uma família pobre, os Bundren, num fim-de-mundo rural dos Estados Unidos, é o acontecimento central de toda uma narração repartida por múltiplos personagens-

narradores que, muito além de meras testemunhas do fato, esgarçam as fronteiras lingüísticas da enunciação ficcional, misturando à captação do momento presente toda a força de um passado que insiste em se fazer presente.

Como bem aponta Jean-Paul Sartre, a técnica do romance em Faulkner, com seu “superpresente” e sua desordem narrativa, está atrelada a uma metafísica do tempo, na qual a consciência que o homem possui de sua existência temporal leva-o à constatação de sua infelicidade (SARTRE, s/d, p.63).

Marcados por uma série de pequenas infelicidades na relação familiar, os Bundren não escapam a tal constatação. De saída, o leitor é informado de que Addie, a mãe, encontra-se à morte sobre a cama, enquanto Cash, o filho mais velho, prepara-lhe o caixão em frente à janela do quarto. Anse, o marido, preocupado com a ameaça de tempestade, que dificultaria o transporte do cadáver para a cidade natal da esposa, Jefferson, impele Darl e Jewel, outros filhos, a resgatar uma carga numa fazenda próxima, pois não acredita [ou não quer acreditar] na morte de Addie. Dewey Dell, a filha adolescente, vela a mãe moribunda, enquanto Vardaman, o desequilibrado caçula, vê-se às voltas com um peixe recém pescado por ele próprio, e que o menino identifica com a mãe (FAULKNER, 2002, p.9-54).

Reunidos pelo mesmo acontecimento, no entanto, os personagens têm suas consciências oscilando entre a cena tensa da expectativa da hora final de Addie, e outras preocupações de caráter mais individual: Cora está preocupada com os bolos que fizera e cuja encomenda fora desfeita; Tull observa o trabalho de manufatura do caixão comparando-o com o que Cash fizera em seu celeiro; Dewey Dell tenta não pensar no fato de que está grávida; Jewel descarrega sua ira sobre o próprio cavalo; Cash concentra-se em seu serviço. O único que se mostra, inicialmente, preso ao “acontecimento espiritual” aglutinador é Darl.

Além da enunciação das preocupações individuais, o fluxo de consciência é interrompido a todo instante pela presença maciça de um passado que desafia o presente, que

(...) ganha aí uma espécie de super-realidade: os contornos são duros e nítidos, imutáveis; o presente, inominável e fugitivo, defende-se mal contra ele; está cheio de buracos, e, por esses buracos, as coisas passadas invadem-no, fixas, imóveis, silenciosas como juízes ou como o olhar. Os monólogos de Faulkner fazem pensar em viagens de avião, cheias de poços de ar; em cada poço a consciência do protagonista 'cai no passado' e ergue-se para tornar a cair. O presente não existe, faz-se; tudo **era**. (SARTRE, s/d., p.65, grifo do autor)

Ao longo do romance, em vários momentos o leitor se depara com a problematização da consciência não apenas diante do tempo, mas também do próprio indivíduo, como nesta passagem da narração de Peabody, médico local, diante do corpo ainda vivo de Addie:

Posso me lembrar de como quando era jovem eu acreditava que **a morte** era um fenômeno do corpo; agora sei que é apenas uma função da mente – e da mente daqueles que sofrem a perda de alguém. Os niilistas dizem que é o fim; os fundamentalistas, o começo; quando **na realidade não é mais do que um simples inquilino ou uma família deixando uma casa ou uma cidade** (FAULKNER, 2002, p.43; grifo nosso)

Profeticamente, o personagem-narrador liga a consciência ao fenômeno incessante da mudança, da ida e da volta, que constituirá a performance dos Bundren no caminho para Jefferson a fim de enterrar a morta. O procedimento fluido da tripartição da consciência entre a percepção instantânea do momento presente, a crise individual, e a força avassaladora do passado, encontra eco na própria estrutura da trama, mas também, principalmente, de sua narração.

Os acontecimentos presentes, em *Enquanto agonizo*, nunca são colhidos pelos narradores no momento exato e completo de sua definição. Antes, a narração meio que se move de esguelha (como o caixão que Cash prepara): nada pode ser quadrado, tudo é

visto de um ângulo fugidio, constantemente penetrado pela presença dos outros, o que se concretiza nas intromissões diretas de falas e situações outras no meio de uma cena:

“Fica deitada aí e descansa,” digo. “Você está cansada. Pode levantar amanhã.” E ela ficou ali deitada, sã e forte como nenhuma outra mulher, exceto por aquela estrada.

“Nunca chamei você,” eu disse. “Quero que saiba que nunca chamei você aqui.”

“Sei que não me chamou,” disse Peabody. “Estou fazendo minha obrigação. Onde está ela?” (FAULKNER, 2002, p.37)

O diálogo de Addie e Anse, por este narrado, dá lugar sem preparação sintática alguma à chegada de Peabody, e de saída, Anse já o percebe dentro do conflito estabelecido com a figura do médico. Este tipo de procedimento, que leva às fronteiras do discurso indireto livre, aparecerá em outros momentos, demandando uma extrema atenção por parte do leitor para que não seja tragado pelas ondas da narração.

A estranheza narrativa não pára por aí. O relato pode mesmo abolir seu narrador de estar presente à cena que descreve. Assim, por exemplo, é possível, para Darl, observar o momento de falecimento da mãe, estando a quilômetros dali, no quarto da fazenda onde fora buscar o carregamento de madeira com Jewel (FAULKNER, 2002, p.47).

Mais tarde, durante o lento e difícil processo de travessia da enchente com o caixão de Addie, um outro procedimento narrativo, que também fragmenta o acontecimento, toma lugar. Os atos que cercam a chegada na outra margem, como que escapam aos momentos da *ação* propriamente dita. Somos informados da salvação do caixão, que quase vai rio abaixo, por Cash, sem lermos exatamente a hora em que o acontecimento se dá. Em contrapartida, no entanto, Faulkner prepara um denso clima de suspense antes, para, depois, já apresentar o fato consumado (FAULKNER, 2002, p.123-135).

Se o leitor toma consciência do heroísmo de Cash, acompanhado pelo assombro de Darl, o desespero de Vardaman, e a admiração de Tull, só o consegue já sabendo que a carroça conseguiu chegar à outra margem do rio, e que Cash machucara-se durante o resgate do caixão da enchente. Portanto, o momento de crise factual não é registrado pela narração. O que toma voz na verdade é a elucubração mental de Darl, e a confusão angustiada de Vardaman. Incapazes de dar ao acontecimento uma forma linear, de causa e consequência das ações, na linguagem, de forma a torná-lo racionalmente inteligível, os irmãos Bundren sucumbem diante da força da emoção e da confusão interna, numa atitude que fará Sartre afirmar que, para o autor, os atos são indizíveis, “excedem a linguagem” (SARTRE, s/d., p.9). Não por acaso, os dois irmãos encontram-se muito próximos da figura do tolo e do louco. Enquanto acompanhamos o desenvolvimento da esquizofrenia em Darl, que o acabará levando à prisão no final da jornada, em Vardaman percebemos desde o início um desequilíbrio fundado na linguagem, que o faz, por exemplo, ler a mãe como um peixe. Tendo em vista suas características, são narradores bastante problemáticos.

No romance de Faulkner, os homens comuns, ou mentalmente perturbados, valem-se de uma linguagem ora comum, marcadamente oral, como Tull – que se utiliza de formas bastante coloquiais -, ou, como Vardaman e Darl, que buscam um entendimento sobre si mesmos e a realidade da família a que pertencem, em diálogos bastante claudicantes:

Mas minha mãe é um peixe. Vernon o viu. Ele estava lá.
 “A mãe do Jewel é um cavalo,” disse Darl.
 “Então a minha mãe pode ser um peixe, não pode, Darl” eu disse.
 Jewel é meu irmão.
 “Então a minha mãe tem que ser um cavalo também,” eu disse.
 “Por quê?” perguntou Darl. “Se o pai é seu pai, por que sua mãe tem que ser um cavalo só porque a mãe do Jewel é?”
 “Por quê?” eu disse. “Por quê, Darl?”
 Darl é meu irmão.

“Então o que é sua mãe, Darl?” perguntei.
 “Nunca tive nenhuma,” disse Darl. “Porque se eu tivesse uma, já **era**. E se já era, não pode **ser**. Pode?”
 “Não,” eu disse.
 “Então eu não sou,” Darl disse. “Sou?”
 “Não,” eu disse.
 Eu sou. Darl é meu irmão.
 “Mas você é, Darl,” eu disse.
 “Sei disso,” disse Darl. “Por isso não sou **é**. **Somos** é muito para uma mulher parir.” (FAULKNER, 2002, p.89; grifos da obra)

Dessa forma, como se mostra na narração de Vardaman, a utilização da linguagem oral vai além de uma simples opção estilística pela forma coloquial, mas condensa-se na crise de identidade dos dois personagens expressa pelo uso da língua. O que está em jogo, do lado de Darl, é o antagonismo em relação a Jewel, meio-irmão, que reconhece como filho do adultério da mãe, e, do lado de Vardaman, uma extrema dificuldade de lidar com perda tão definitiva. O diálogo chega a se converter em paródia do pensamento cartesiano, no excesso de utilização pelos dois irmãos do verbo *ser* (*to be*, obviamente no original em inglês, equivalendo ainda, em português, a *estar*), e denuncia como o item léxico é insuficiente para dar conta da angústia humana.

William Faulkner, ao lançar mão desse recurso estilístico, aproxima-se de um mecanismo também utilizado por Dostoievski, e analisado, mais uma vez, por Bakhtin: o autor

(...) procura, acima de tudo, palavras **para o herói** muito ricas de significado e como que independentes do autor, que não expressem o caráter (ou a tipicidade) do herói nem sua posição em dadas circunstâncias vitais mas a sua posição ideativa (ideológica) definitiva no mundo, a cosmovisão, procurando **para o autor e enquanto autor** palavras e situações temáticas provocantes, excitantes, interrogativas e veiculadoras do diálogo. (BAKHTIN, 2002, p.41; grifos do autor)

Para Vardaman e Darl, no entanto, não é possível adotar um pensamento configurado em idéia organizada (como o fanatismo de Cora, o pragmatismo de Tull, a paciência assombrosa de Anse, ou mesmo o senso comum espalhado pelos coadjuvantes) como resposta à força devoradora da vida. Da mesma forma que Dewey

Dell tenta, sem sucesso, pensar o suficiente para se preocupar com sua inconveniente gravidez (FAULKNER, 2002, p.56).

A questão da figura materna igualmente se coloca neste romance, já que, no diálogo claudicante entre os dois irmãos, a morte da mãe anula a identidade do filho. Deve-se compreender que em *Enquanto agonizo*, é a palavra da mãe morta que estabelece toda a jornada a ser empreendida pela família, cujo pai mantém a promessa à falecida. A voz de Addie Bundren ocupa um lugar fálico, instituindo a lei familiar que a homenageia. Se, conforme Ruth Silviano Brandão (2006, p.57), o feminino é “lugar privilegiado de uma lógica sempre posta em dúvida nas estruturas patriarcais”, no romance de Faulkner, a palavra matriarcal atinge um duplo estatuto mantendo a potência de origem que se projeta sobre o futuro – ainda que dispersivo – da família. No entanto, essa voz ambígua, feminina e paterna, maternal e masculina, alcança maior ressonância após a morte da mãe:

Figura idealizada ou marginalizada, a mulher se mata, ou se mata a mulher, ou morre a mulher, ou é morta a mulher na superfície mesma da escrita. De algum lugar do texto, produz-se uma morte e essa morte é realizada pelo sujeito da escrita, o sujeito da enunciação, que é (...) antes um efeito da escrita, um lugar, do que uma subjetividade. (BRANDÃO, 2006, p.154)

As palavras acima se referem, curiosamente, ao romance de Lúcio Cardoso, mas bem se vê sua proximidade com o que se passa em *Enquanto agonizo*¹³. Ausente da obra, distanciado do que ali acontece, Faulkner, como escritor, atravessa as águas do tempo da existência e captura a consciência em seu nascedouro, antes mesmo, às vezes, de haver tempo para sua conversão em linguagem. Contudo, esse mecanismo entra em funcionamento por meio da encenação de um funeral em que se ouve a voz da própria morta, seja através das enunciações mentais, ou orais, de seus familiares, vizinhos, ou do revelador capítulo (a respeito da paternidade de Jewel – tal como a de André na *Crônica da casa assassinada*) que a faz ser ouvida (FAULKNER, 2002, p.147-153).

No final do romance, diante da tarefa cumprida, exigida pela mãe, pela matriz que ainda emana sua força através do juramento há tempos arrancado do parceiro, os membros da família Bundren se dividem: Darl é preso; Jewel foge; Cash, Dewey Dell (após abortar) e Vardaman voltam para casa com o pai e a nova senhora Bundren, colhida no último momento da história sem maiores explicações ao leitor.

Na obsessão pela ocultação do instante presente, William Faulkner demonstra a complexa relação entre tempo, consciência e linguagem, optando por uma narrativa polifônica de novos sentidos, que ultrapassam a afirmação das identidades individuais e organizam a multiplicidade da realidade de forma inovadora e instigante.

1.2.3 - A grande espiral do tempo

No quebra-cabeças temporal composto pelas diversas vozes narrativas que compõem a narração na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, o cruzamento polifônico das consciências dá lugar a um tipo distinto de construção romanesca.

No romance de Cardoso, a fala dos personagens-narradores mantém-se aproximada de uma voz memorialista problematizada pelos diversos ângulos de proximidade dos narradores diante dos fatos ocorridos, e das intenções personalíssimas dos membros da família Meneses e da sociedade de Vila Velha. Vejamos, por exemplo, como se abre a “Primeira narrativa do Farmacêutico”:

MEU nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade com um negócio de drogas e produtos farmacêuticos. Minha loja pode mesmo ser considerada a única do lugar, pois não oferece concorrência um pequeno varejo de produtos homeopáticos situado na Praça da Matriz. Assim, quase todo

mundo vem fazer suas compras em minha casa, e mesmo para a família Meneses tenho aviado muitas receitas.

Lembro-me muito bem da noite em que ele veio me procurar. Achava-me sentado sob uma lâmpada baixa, a fim de aproveitar a claridade (...) Como ouvisse um leve rangido, ergui a cabeça e percebi a mão que empurrava a porta – depois o rosto subiu devagar, sem procurar produzir efeito, apenas como se evitasse uma intervenção repentina. Avançou dois passos e eu reconheci então de quem se tratava. (CARDOSO, 2002, p.45)

Comparemos este trecho com a seqüência de abertura da “Primeira narrativa do Médico”:

NÃO me lembro exatamente do dia, e nem posso precisar a hora, mas afirmo que aquele chamado não constituiu para mim nenhuma surpresa, já que as coisas na Chácara não iam bem, e isto desde há muito transpirava do lado de fora. Talvez devesse explicar os fatos de outro modo, mas a verdade é que nossa cidadezinha, e mesmo outras do Município, andavam repletas de comentários, dos mais ingênuos aos mais mordazes, sobre escândalos que possivelmente estariam acontecendo em casa dos Meneses. (CARDOSO, 2002, p.68)

Depositários da palavra e da visão coletiva sobre os acontecimentos, aos quais nenhum dos dois tem acesso direto e imediato (o farmacêutico recebe esporadicamente as visitas de Valdo e Demétrio – ainda que em momentos-chave para a intriga – e apenas irá à residência dos Meneses para diagnosticar a gravidez de Nina; o médico só chega à Chácara com os crimes já consumados, e depois de sua cena ter sido devidamente orquestrada por Demétrio e/ou Ana), esses narradores, à sua maneira, comungam com os outros na confecção de uma narrativa construída *a posteriori* por alguma espécie de “organizador” que não se deixa apreender pela palavra em alguma introdução, prefácio ou nota, mas que rege a organização não-linear dos capítulos.

Sendo assim, diferentemente do que acontece no romance de William Faulkner acima contemplado, em *Crônica da casa assassinada* não há um acompanhamento da consciência das personagens diante do acontecimento aqui-agora. O mergulho no passado é irreversível no plano da narração, ainda que a arquitetura seqüencial das

narrações e os espaços vazios da memória entre os diferentes narradores inviabilizem a linearidade da trama.

Por outro lado, os personagens-narradores do romance utilizam-se da escrita para contar a história da dissolução da família Meneses (exceção: o desabafo de Valdo ao farmacêutico, em sua segunda narrativa, que engendra uma construção em abismo, voltada para os acontecimentos ligados ao início da relação entre Valdo e Nina). Afastada a instantaneidade da consciência (performatizada pela oralidade, em Faulkner), a história da decadência da Chácara e seus habitantes deixa abertos vários planos de inserção de dúvida, imaginação e desconfiança em relação a uma absolutização da verdade dos fatos.

Se a curiosidade é o motivo maior que move todas as narrativas (BRANDÃO, 2006, p.177), isso se dá porque tanto a casa dos Meneses quanto a própria Nina são envoltos num mistério que, ao contrário de propiciar um silenciamento, acabam gerando um “excesso de ficções”, e encobrendo a falta de certeza perene em relação aos acontecimentos: *nada se sabe e tudo se fantasia* (BRANDÃO, 2006, p.161).

Denílson Lopes (1999) chama a atenção para o aspecto dissonante presente nas narrações da *Crônica da casa assassinada*, no que se refere às incongruências entre elas, constituindo, segundo o estudioso, um “coro de vozes que se confundem, mas não se fundem”, transformando o romance numa “unidade não-totalizante, incompleta por natureza”, nem “obra fechada, unitária, nem radicalmente polifônica” (LOPES, 1999, p.64). Tal processo leva a uma outra caracterização do tempo, que se faz descontínuo

(...) alternativo ao cronológico, que não só desestabiliza a linearidade, o progresso e sua institucionalização na modernidade, mas que se constitui em um tempo de “infinitas possibilidades” (...) cheio de retrocessos, atalhos, acelerações, regressos misteriosos e ilhas. **A história se faz um jogo combinatório**. O ocorrido, o realizado não é menos importante do que aquilo que não foi verificado, que se desejou fazer, mesclados indissolvelmente. A superestimação do fato sempre impõe uma versão em detrimento de outra, o acontecido sobre o não-acontecido, o lembrado sobre o esquecido, quando o mais

interessante, eficiente nesse jogo, é saber como se chegou a determinado quadro e como se pode criar um outro quadro. (LOPES, 1999, p.55; grifo nosso)

Colhida tardiamente pela memória e pela possibilidade de elaboração da linguagem, nesse jogo combinatório, a voz escrita dos narradores encontra-se em descompasso com o acontecido, com o *fato*. Mesmo nos diários de Betty e André não se registra uma atuação espontânea e urgente dos fatos recentes sobre a percepção e sensibilidade (passíveis de elaboração mimética pela palavra ficcional) dos dois personagens-narradores: Betty, como testemunha coadjuvante, mantém-se segura nessa posição privilegiada; já o diário de André apresenta inúmeras anotações posteriores, “escritas” muito tempo depois do fim da Chácara.

Elemento complicador do fenômeno dessa incongruência narrativa é a constatação de que o estilo de todos os narradores é culto. Chega-se mesmo ao uso constante dos tempos subjetivos, criando longos períodos de subordinação em inúmeros momentos da narração, numa declinação bastante vigiada do ponto de vista gramatical, e certamente, herança assumida da suntuosidade barroca. Somente o entendimento da raiz cultural do romance abre-nos uma chave de leitura, sem condenar a obra sob as leis específicas da polifonia, como até agora viemos seguindo através da conceituação bakhtiniana.

Consuelo Albergaria, em artigo presente na edição crítica da *Crônica da casa assassinada*, organizada por Mario Carelli (1997), credita ao modo de falar mineiro os procedimentos do silenciamento, da cautela e da dissimulação devido ao medo do comprometimento (ALBERGARIA, 1997, p.683). Dessa forma, os personagens-narradores do romance possuem uma linguagem peculiar:

Omitindo, ou procurando mascarar sua visão pessoal do mundo, essa linguagem praticada é antes um modo de esconder do que comunicar o que pensam e o que sentem; sua função primacial parece ser o meio

que encontram para forçar uma saída para sua solidão.
(ALBERGARIA, 1997, p.683)

Ou seja, não obstante a curiosidade dos personagens-narradores a respeito de Nina e dos acontecimentos na Chácara dos Meneses – sobretudo entre os que não são membros da família – ou, de outro lado, a busca desesperada pela verdade, pelo sentido das coisas, nos discursos dos dígitos protagonistas, os atores do drama (Nina, Timóteo, Ana e André), os “cronistas” performatizam um jogo de revela-esconde, no sentido de que procuram não se comprometer em demasia com os mórbidos fatos que ali tomam lugar, contando o que viram, ouvirem falar, ou supõem. A exceção a esse comportamento narrativo encontra-se nas memórias de Timóteo, no diário de André, e nas confissões de Ana.

Mesmo Nina, carioca, com seu comportamento polêmico, não escapa a esse jogo de esconde-esconde: em suas cartas, o tom fortemente melodramático e exuberante de algumas passagens coloca sua narração ao lado das outras, não pelo silenciamento, porém pela difusão de sentimentos contraditórios e paroxísticos, que não traduz de forma clara (ao contrário do que faz a incisiva matriarca no romance de Faulkner) o que se passa, “de verdade”, em seu íntimo, configurando-se a protagonista em espécie de herdeira da Capitu machadiana, ainda que lhe sejam dadas voz e escrita.

Concordando com a posição de Albergaria, vemos que, em que pese a divisão múltipla da narração pelas personagens,

Todas usam o mesmo registro de fala, independente de sexo, idade ou condição social. Paire, em todas as enunciações, um clima de conciliábulo, de intriga e de curiosidade mórbida, mesmo nos discursos encaixados, como é o caso dos fatos anteriores ao casamento de Valdo, por ele narrados ao farmacêutico e por este revelado em segunda narrativa. (ALBERGARIA, 1997, p.683; grifo da autora)

Por sua vez, Denílson Lopes chama a atenção para uma certa tradição na literatura brasileira de um cultivo do “português claro, coloquial ou castiço, que

dificulta qualquer perversão lingüística” (LOPES, 1999, p. 104). Em contraponto a essa sobriedade lingüística, também observável na atitude das personagens, hieráticas até, a complexidade do romance

(...) se encontra mais na sintaxe imagética, na articulação das partes (...) e nos personagens do que em inovações lingüísticas, na carnavalização da imagem, mais na proliferação alegórica de imagens do que na saturação do aspecto descritivo [embora haja bastante descrição na **Crônica**], diluidor da congruência narrativa (...) (LOPES, 1999, p.103-104)¹⁴

Se no plano ficcional, a intertextualidade com uma tradição do melodrama intimista (herdeiro direto e sentimental do drama, gênero que abre as portas para o grotesco na literatura moderna, conforme a proposição de Victor Hugo) deixa-se apreender pela utilização enviesada de aspectos consagrados do gênero, no plano da construção narrativa, o “sistema complexo de retrocessos faz da experiência do tempo um objeto da consciência – um tempo traumático, incrustado na memória”, nos dizeres de Sônia Brayner (BRAYNER, 1997, p.719). Assim, a consciência do tempo da escrita que todos os narradores demonstram articula o jogo intertextual, demonstrando-se ora na própria voz da narração, ora nas antecipações, nas construções em abismo, nas anacronias.

A atitude de dissimulação, interesse e parcialidade dos personagens-narradores esconde a verdade sobre os fatos por debaixo das encenações e simulações, ficando a cargo do leitor a responsabilidade de atar as pontas frouxas do véu narrativo que envolve o romance.

Mesmo o “organizador” da seqüência dos relatos (ou o autor?) também não continua o jogo narrativo, conforme fica às vezes insinuado, como na passagem em que

¹² Faz-se necessário esclarecer que o estudo de Lopes aborda ainda os romances, também mineiros, *A menina morta*, de Cornélio Penna, e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, tentando entendê-los a partir da estética do Neo-Barroco.

o Coronel tortura o velho pai de Nina através de suas narrativas interrompidas, fingindo esquecimento?

A história, suspensa em seu apogeu, pairava no ar como uma nuvem que fosse se desfazendo. Imóvel diante dele, e já de pé – ‘é tarde, amigo, e tenho um bom pedaço a caminhar ainda...’ – o Coronel pestanejava como se procurasse os fios do passado. ‘Ah, meu Deus’, gemia o entrevado. E o outro, obstinado, balançava a cabeça: ‘É terrível, é inacreditável, mas não lembro absolutamente do resto.’ O pai esfregava as mãos: ‘De nem mais um detalhe... nada?’ ‘Nada.’ ‘Um pedacinho... qualquer coisa...’ O Coronel foi inexorável: ‘Esqueci-me completamente, não sei o que se passa.’ Ah, e era justamente a história que havia começado na Intendência, quando o pai ainda servia. Um suspiro fundo dilatou-lhe o peito, era a própria vida que fugia. Naquela noite o Coronel levantou-se, despediu-se friamente como se, mais do que nunca, o pai o houvesse mortalmente ofendido. Um grande silêncio se fez no quarto. Depois o pai começou a gritar, e espumava pelos cantos da boca. Era um ataque, igual aos que tinha nos tempos de moço. Passou mal o resto da noite, muito estirado para trás, olhos convulsos. No dia seguinte, pálido, fisionomia desfeita, sua primeira pergunta foi: ‘O Coronel não mandou dizer nada?’ ‘Não’, respondeu-lhe a filha, atenta à sua cabeceira. ‘Ai, meu Deus, sufoco, preciso de ar!’, exclamava ele, e comprimia as mão (sic) sobre o peito. Fato insólito, e que conservou o pobre velho numa permanente agonia, durante três noites seguidas, três noites infundáveis e entrecortadas de suspiros e misérias, o Coronel deixou de comparecer às habituais partidas. (CARDOSO, 2002, p.98)

Valdo conta ao farmacêutico o jogo narrativo que o Coronel impunha ao pai de Nina, deixando as histórias em suspense, fingindo o esquecimento de detalhes importantes. Não é, afinal, a mesma estratégia que, além do farmacêutico (narrador) e Valdo (também narrador aqui através da construção em abismo), todos os narradores utilizam ao longo da *Crônica da casa assassinada*? O jogo entre narração e esquecimento – conduzido por uma indisfarçável intencionalidade – deforma a própria narrativa em sua estrutura formal, sendo o romance deformado, distendido, esticado e mutilado.

A polifonia possível em *Crônica da casa assassinada* dá-se não pelo embate das forças e potências contrárias, mas pela conjuração (da qual as próprias vítimas participam) insalubre e mortífera dos discursos do medo, do ódio e do mal (talvez mais densamente reunidos em Ana, a que [quase] tudo vê e sabe). Como em Faulkner, a

família cardosiana também é uma prisão que enreda não apenas seus membros, mas todos aqueles que dela se aproximam.

O tempo da consciência, esteja ele configurado na confissão, no diário, no depoimento ou na carta, é um tempo de dor, de dilaceramento, de experiência negativa da condição humana, ou, como nas palavras de Ana, *o fatal é a tendência do humano para o abismo e a desordem.*

1.3 – A Casa

“Cronotopo” para Denílson Lopes (1999, p.49), “construção pretensiosa” para Nina, a casa da Chácara dos Meneses ocupa papel fundamental no romance de Lúcio Cardoso ao constituir, com o cadáver de Nina, o jogo de imagens alegóricas que denunciam o caráter devastador do tempo que se abate sobre as personagens e sobre a narrativa.

O conceito bakhtiniano de *cronotopo* utilizado por Lopes refere-se a uma imagem saturada de tempo e senso histórico específicos, em que o tempo histórico condensa-se no espaço (LOPES, 1999, p.49). Seguindo a trilha benjaminiana, podemos afirmar que essa imagem espacial na qual se tenta conter o movimento dinâmico do tempo só pode ser registrada através do princípio da morte, conteúdo e estrutura organizadora da alegoria:

Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (BENJAMIN, 1984, p.200)

Ruína de uma aristocracia estética (LOPES, 1999, p.73), marcada por uma sensibilidade melancólica, de futuro incerto, a Chácara dos Meneses aprisiona o passado, de alguma forma ainda vivo, no presente que, vice-versa, o resgata através dos objetos, da paisagem, das máscaras que constituem as personagens, configurando a alegoria de um fracasso:

(...) imagem central da casa patriarcal tornada labirinto e teatro, onde são encenados rituais de morte, mas também de refinamento, de civilidade, não passando a vida de um sonho, onde o erotismo se apresenta pelo seu avesso, pela sua contenção. Casa corroída social e imaginariamente pelo tempo catastrófico, ruína sobre a qual se buscou erguer nossa modernidade, alegoria de um fracasso. (LOPES, 1999, p.103)

Labirinto, ruína e teatro do mundo, a casa entulhada de móveis antigos dos Meneses (CARDOSO, 2002, p.44) é percebida por vários dos personagens-narradores como um animal, um monstro, uma entidade viva:

(...) desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. (“Primeira Confissão de Ana”. CARDOSO, 2002, p.103);

(...) eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (...) Gangrena, carne desfeita, arroxeadada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória moral e purulenta (...) (“Segunda Narrativa do Médico”. CARDOSO, 2002, p.152-153)

Mas a imagem da casa lacerada, como se fosse um corpo vivo, não me saía mais do pensamento. (“Diário de Betty (IV)”. CARDOSO, 2002, p.242)

Essa habitação orgânica, monstruosa, mistura dos reinos mineral, vegetal e animal, guarda ainda figurações diversas, chegando, por exemplo, a receber uma forte dose de personificação na narração de Valdo:

Na obscuridade, enquanto caminhava, via casa acesa, de janelas abertas, com uma ou outra sombra transitando em seus corredores; a Chácara, sempre mergulhada em sua calma, surgia diferente para quem conhecia seus hábitos. Era curioso de se ver, e havia encanto nisto – um sopro novo parecia alimentá-la e ela se erguia atenta, como na previsão de acontecimentos importantes. Não me lembrava de tê-la visto assim tão preparada, e possivelmente me orgulharia de sua nova atitude, se não trouxesse o coração pesado e não pressentisse que, como certos doentes graves, ela só abrisse os olhos para celebrar o próprio fim. (CARDOSO, 2002, p.410)

Como cenário do espetáculo lutuoso, inclusive de “si mesma”, fazendo-se personagem, a Chácara dos Meneses guarda em suas paredes o conflito de seres dilacerados, “príncipes e herdeiros sem poder” (LOPES, 1999, p.74) que dão continuidade a um longo e sofrido movimento de decadência material, que conduzirá a casa, identificada com a mulher, com o corpo feminino¹⁵, a adquirir um aspecto de coisa violada e invadida (CARDOSO, 2002, p.414).

Um outro aspecto desenvolvido ao longo da *Crônica da casa assassinada* sobre a imagem da casa é o caráter de *corte confusa* que se apresenta, conforme as características de dispersão e conjunção apontadas por Walter Benjamin no drama barroco (BENJAMIN, 1984, p.210). Na casa abarrotada de mobiliário antigo, por onde perambulam personagens-máscaras, cujos atos “não se seguem rapidamente uns aos outros, mas se organizam à guisa de terraços” (BENJAMIN, 1984, p.216):

O drama barroco incentiva mais que a tragédia a inventividade do enredo. (...) Era esse emaranhamento que o drama barroco buscava com suas peripécias e suas intrigas. É nisso que fica particularmente clara a relação desse drama com a alegoria. O sentido de sua ação se exprime numa configuração complicada, como letras num monograma. Birken chama de *ballet* uma espécie de drama coral, “querendo com isso significar que o essencial nele é a posição e a ordem das figuras, assim como a pompa externa. Tal *ballet* não é outra coisa que uma pintura alegórica executada com figuras vivas, e com mudanças de cena. A palavra falada não é de modo algum um diálogo; é uma simples explicação das imagens, dada pelas próprias imagens”. (BENJAMIN, 1984, p.218)

¹⁵ No que tange a este aspecto da identificação entre mulher e casa, na dinâmica exterior-interior, lembramos o poema de João Cabral de Melo Neto, “A mulher e a casa”, embora neste a similitude entre as imagens feminina e da casa, encontre-se numa perspectiva positiva, de sedução do leitor (CABRAL, 2001, p.142).

Desse modo, o olhar do leitor é forçado a descer à “profundidade da linguagem” (BENJAMIN, 1984, p.223), atravessando a ação, mas encontrando, afinal, a letra, o hieróglifo, a escrita: “Toda imagem é unicamente imagem escrita”.

Ao lado das imagens aquáticas presentes no romance cardosiano, analisadas por Lopes (1999) e Oliveira (2005), sobressai ainda na *Crônica da casa assassinada* uma figuração telúrica da paisagem e dos sujeitos na qual as metáforas vegetais guardam profunda eloquência imagética.

Construção complementar à casa principal da Chácara, o Pavilhão da propriedade – local do breve momento idílico do casamento de Valdo e Nina, e em cujo quartinho inferior desenrolam-se as mortes de Alberto e Ana, e os encontros amorosos de Nina com o jardineiro e com André – encontra-se rodeado por um mundo vegetal que protege a manifestação erótica, resguardada da rigidez da família, dominante na casa. Não obstante, o Pavilhão também será dominado pelas forças do tempo:

Ah, não havia dúvida de que tudo aquilo no entanto conhecera melhores épocas, trato mais apurado – das touceiras onde vicejava livremente o melão-de-são-caetano, repontavam ângulos de canteiros ainda cercados de pedras brancas ou de bojos de garrafas emborcadas. Chegamos ao Pavilhão e, sem necessidade de procurar muito, pude verificar as fendas que se abriam nos alicerces da casa, gretando os esteios fortes e bem plantados, disjuntando as pedras da base, exibindo enfim um desmazelo que se originara através dos anos, e que sem dúvida ameaçava a construção de um acidente, remoto ainda, mas já bastante visível nos seus primeiros e acusadores sinais. (CARDOSO, 2002, p.147)

Outro elemento significativo da geografia da Chácara dos Meneses encontra-se no espaço da clareira em que se desenvolvem ações fundamentais do enredo, sobretudo os (des)encontros entre Nina, Alberto, André, Ana e Demétrio, mas também onde aparece uma estátua do Verão, única remanescente de um antigo quarteto estatuário das estações, do qual, num primeiro momento, Ana informa que da parte inferior da Primavera “como de dentro de um vaso, crescia uma vigorosa samambaia dominando os bordos partidos” (CARDOSO, 2002, p.109). Mais tarde, à época do retorno de Nina,

quando de seu romance proibido com André, este percebe que a estátua do Verão “sobressaía serena de um maciço escuro, um tufo de samambaias brotando de seu interior como de dentro de um vaso” (CARDOSO, 2002, p.265).

A força da imagem, deslocada da estátua da Primavera para a do Verão, redigida com maiúsculas e com os mesmos termos, trai o paroxismo da encenação dramática elaborada pela escrita exuberante de Lúcio Cardoso, que faz o malfadado idílio entre Nina e seu suposto filho coincidir com a imagem do ápice do ciclo da natureza, surpreendido, no entanto, pelas forças da terra. O vegetal (ligado à terra), no romance, é a força que transborda os limites, compondo um quadro em que a natureza ameaça a arte, a história, apanhadas em momento de culminância.

Sugestivamente, o escritor não desenvolve qualquer descrição da estátua, como se o termo Verão já contivesse toda a significação, marcando-lhe apenas a conquista pelas samambaias. No entanto, parece-nos plausível encontrar um caminho semântico entre a estátua do Verão e os corpos esplendorosos de Alberto e André (pai e filho, afinal), igualmente corrompidos posteriormente ao contato com Nina, a estrangeira, a portadora do mal encerrado em sua expansão ao mesmo tempo amorosa e mortífera. No caso do jovem jardineiro, mero emblema da beleza masculina, da juventude e da pureza, constituindo-se como personagem sem voz, sem interioridade, ser sem alma, recuperam-se os traços da masculinidade (o Verão, sintagma masculino) exposta ao sol e à terra, com os quais trabalha.

Já o falso herdeiro dos Meneses, duplo de Alberto, seu verdadeiro progenitor, terá seu jovem e também belo corpo descoberto por Nina, e igualmente contemplado por Ana (CARDOSO, 2002, p.349-350). Corpo não-misterioso, a beleza de André é revelada sob o sol, enquanto, em contrapartida o encanto de Nina, mulher, corpo cheio

de mistério porque envolto numa miríade de adornos, efetua-se sob a luz da lua (CARDOSO, 2002, p.351-353).

As violetas adoradas por Nina, seu principal emblema, colhidas por Alberto e subtraídas por Timóteo, para além de objeto, de adereço cênico que enclausura a história (BENJAMIN, 1984, p.193), constituem um elemento de identificação desdobrada, por assim dizer, da protagonista. As flores em questão estão longe de um motivo aleatório em sua relação com a personagem, e com a narrativa como um todo. Violeta é uma cor que guarda um duplo estatuto de significação e interpretação pois relaciona-se com a sexualidade feminina, estimulando as glândulas sexuais da mulher, e por outro lado é a cor do luto ou semi-luto nas sociedades ocidentais (OLIVEIRA, 2005, p.148).

Andréa Vilela, em artigo sobre o caráter litúrgico presente na *Crônica da casa assassinada* (In: BRANDÃO, 1998, p.87-93), aponta (sob inspiração benjaminiana, decerto) para o dualismo barroco que se alia a um “intrincado emaranhado de idéias políticas, religiosas e intelectuais” a fim de construir uma leitura da utilização das cores no romance de Cardoso.

Empregando os preceitos constituintes da liturgia católica, a estudiosa ressalta a ambigüidade presente na utilização da cor violeta. Segundo Vilela:

As violetas têm, além de seu aspecto ligado à beleza, à delicadeza, à pureza, um outro aspecto importante ligado à cor. O próprio nome violeta é muitas vezes usado como roxo.

Na liturgia católica o roxo evoca o aspecto penitencial e a morte como passagem. É usado pela igreja durante o período da quaresma e nas celebrações de missa de sétimo dia. O padre o usa também nos sacramentos da *confissão, da unção dos enfermos e nas orações por moribundos*. Seu significado remete ao coração em dor, à penitência, ao sofrimento, ao luto, à tristeza, à conversão. Vale lembrar que a conversão está assim ligada ao roxo por se tratar de uma transformação que demanda uma atitude difícil, que custa sofrimento.

Também quando ligada ao romance, a cor violeta pode evocar o coração em dor. Dor causada por Nina por onde passa e dor sentida por ela. (VILELA, 1998, p.90-91; grifo nosso)

Nina, através de sua paixão pelas violetas, adquire mais um traço visual de personagem melancólica, espalhando sua dor por onde passa e agonizando junto com a Chácara, numa chave de significação ligada à questão do pecado, como “se o cadinho do sofrimento fosse um agente de purificação dos pecados cultivados por cada um. É o pecado que come os alicerces da casa e move a existência de todos” (VILELA, 1998, p.91).

Por outro lado, a presença do verde (cor da vegetação), na liturgia presta-se aos trabalhos executados no tempo comum, quando nenhuma celebração especial se impõe. O verde representa neste contexto o momento da liberdade, da esperança, a positividade do tempo comum (VILELA, 1998, p.91).

Como Nina, Timóteo também guarda laços com a vegetação, seja por roubar as violetas¹⁶, seja por sua imobilidade voluntária trancado num quarto com perfume de jasmim, ou ainda como se pode perceber na descrição que faz de seu próprio corpo: “todo eu era apenas feno adocicado e podre. O próprio húmus que escorria de mim era uma mistura de perfume e sal corrompido” (CARDOSO, 2002, p.205).

Outros detalhes como as descrições de plantas pelos narradores, o farejar de Demétrio, entre várias passagens do texto, evocam as imagens presentes nas gravuras de Giuseppe Arcimboldo, artista renascentista que utilizava a representação de vegetais para retratar figuras humanas, num procedimento típico das imagens inauguradoras do grotesco, descobertas no século XVI:

A característica mais marcante e surpreendente dessas figurações era a mistura insólita das formas vegetais, animais e humanas, que se confundiam umas com as outras, esmaecendo as fronteiras do mundo natural habitualmente representadas nas artes plásticas. Além disso, o grotesco promovia uma apresentação do universo na qual a mobilidade, as transformações impostas pelo tempo e o inacabamento se chocavam com as representações de um mundo cuja essência residiria na estabilidade e na perfeição. (KUPERMANN, 2003, p.330-331)

¹⁶ Ainda que o ato seja motivado por sua paixão impossível por Alberto.

O grotesco encontra-se com a melancolia na complexa rede de imagens, cenas e discursos que compõem a *Crônica da casa assassinada*. Os diversos mecanismos literários de figuração da subjetividade no romance de Lúcio Cardoso incorporam elementos variados de figuração da morte, numa declinação melancólica, mas que se concentram na descrição opulenta de imagens abjetas, do sofrimento físico, e da potência devastadora da natureza e do tempo sobre as coisas. Diante de uma intimidade mimetizada literariamente através de uma encenação barroca que adere à representação alegórica, o grotesco alinha-se com o olhar do anjo da história, figura utilizada por Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito da história”:

O anjo da história (...) Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, P.226)

Progresso que instala e instaura um novo sujeito, deixando para trás, como cadáveres ou como fantasmas, os corpos estranhos à nova ordem introduzida pela modernidade.

2 - O ESTRANHO NO ESPELHO DE MARIA SINHÁ

“O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos as suas regras em qualquer dos casos.” (FREUD, 1976, p.)

A afirmação acima, extraída do artigo “O Estranho”, de Sigmund Freud (1976), publicado em 1919, além de marcar o retorno de seu autor às preocupações acerca das manifestações do cômico, serve-nos de bússola para a compreensão das relações entre o que encontram os leitores de uma determinada obra literária, em termos de imagens, figurações, cenas e caminhos narrativos, e o lugar do escritor como intérprete privilegiado de uma realidade certamente filtrada a partir de sua experiência pessoal, mas enraizada em uma época e espaço, no caso desta seção de nosso trabalho, através da análise de aspectos ficcionais da trama da obra máxima do escritor mineiro Lúcio Cardoso, o romance *Crônica da casa assassinada* (2002), alguns aspectos biográficos do autor que se desdobram em sua obra, e as proposições de Freud acerca do estatuto do estranho, tendo ainda, como ponto de fuga, ou ângulo de iluminação o pensamento de Walter Benjamin (1984).

Autor proeminente da chamada literatura intimista dos anos 40 e 50, Lucio Cardoso lançara-se à literatura bastante jovem, ao publicar em 1934 o romance *Maleita*, sendo imediatamente bem recebido pela crítica, mesmo por setores mais empedernidos. Vinculada, no entanto, nesse primeiro momento, à onda regionalista hegemônica no cenário ficcional brasileiro da década de 30, sua obra sofrerá um desvio a partir do terceiro romance, *A luz no subsolo*, de 1936, no caminho de uma narrativa sombria,

marcada por um intenso enfoque subjetivista da realidade e do cenário, cuja cor local vai dando espaço a fantasmagorias orgânicas, telúricas, em que são decantadas as obsessões de narradores e personagens. Talvez, de fato, como sugeriu Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo¹⁷, o escritor nunca houvesse sido um regionalista, na acepção que designa a produção da ficção realista brasileira dos anos 30, qualificação advinda não apenas da fatura de produção narrativa hegemônica no momento de estréia de Cardoso, mas também do lugar dominante que ocupa a representação de uma certa Minas Gerais em sua obra.

Neste sentido, não se podem deixar de registrar os dois romances de cunho (auto)biográfico escritos por Lúcio Cardoso: *Maleita* e *Dias perdidos*, bem como a publicação do *Diário Completo* do escritor, texto fundamental para o entendimento da relação entre a vida e a obra literária de Lúcio.

Primeiro romance do escritor, *Maleita* ficcionaliza o fato histórico da fundação da cidade de Pirapora, às margens do rio São Francisco, em Minas Gerais, por seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, de quem o filho, por sinal, herda o nome. Neste romance de estréia, Lúcio recria uma imagem idílica do pai como um herói da modernidade, porém fracassado em sua tentativa e luta de levar a civilização à barbárie. Narrado em primeira pessoa, abre-se o texto com uma cena de acesso de maleita por um dos empregados de Joaquim Lúcio durante sua viagem entre Curvelo e Pirapora, onde representará a Cia. Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos, acompanhado pela recém-esposa, Elisa, imagem que anuncia tanto o clima de dificuldades físicas e morais que o protagonista terá que enfrentar, quanto a obsessão cardosiana pelos temas da morte e da doença (CARDOSO, 2005, p.78).

¹⁷ Durante o exame de qualificação do projeto desta tese.

Uma vez estabelecido em Pirapora, ainda um vilarejo primitivo, Joaquim Lúcio recebe o apoio ambíguo do alfaiate, Anjo Gabriel da Anunciação, mas sofrerá a rivalidade, que se manterá até o fim de sua estadia na cidade, de Randulfo, um caboclo curandeiro que, ameaçado pelas forças da modernidade representadas pelo forasteiro – que não se furtará ao uso da truculência para “civilizar” os desenfreados e livres costumes locais, e preservar sua autoridade diante da população resistente, ainda que acometido por momentos de remorso e pena – usará de sua influência junto aos ribeirinhos para sabotar os planos de Joaquim.

Há que se notar que já em *Maleita*, Lúcio Cardoso se afasta tanto do molde naturalista do século XIX, quanto do discurso sociológico de seus contemporâneos romancistas da lavra da década de 30. O escritor ultrapassa a descrição científico-patológica das enfermidades, transformando a manifestação visível da doença em um quadro de horror; horror este, por sua vez, que traduz muito mais uma disposição, uma tendência humana para o trágico, para a dissipação dionisíaca (a propósito, bastante presente em *Maleita*, com a apresentação da população de Pirapora adepta da nudez durante as tarefas cotidianas – pesca para os homens, lavagem de roupa no rio pelas mulheres – do batuque sensual e da superstição mágica, influência de Ranulfo). Por outro viés, a relação entre o homem ribeirinho, a vegetação e o São Francisco é registrada num diapasão anímico, comum em Cardoso, em que a natureza, a paisagem, é filtrada pela subjetividade do narrador: “Pirapora sumia como uma paisagem indecisa que o tempo deslustrasse; uma fumaça brotava do solo e outro Pirapora, remoçado, com os caminhos trilhados pelos carros dos boiadeiros, tremia no fundo indeciso da minha memória.” (CARDOSO, 2005, p.27); “(...) o mato rasteiro ia invadindo vagarosamente o circuito em torno da casa, subindo pelos ingazeiros de folhas escuras e tomando conta do caminho rasgado até a porta. Os porcos focinhavam livremente nas fossas imundas,

abertas em toda parte.” (CARDOSO, 2005, p.29); “A terra revolvida surgia ensangüentada (...)” (CARDOSO, 2005, p.33); “(..) como se o mato fosse uma boca aberta que os engolisse (...)” (CARDOSO, 2005, p.34); “A cachoeira como um grito se avolumando (...)” (CARDOSO, 2005, p.39); “(...) a abóbora, invadindo todo o espaço possível, trepando nas cercas arruinadas, abraçando as pedras, brigando com as melancias por um palmo de areia da praia. Melancia, abóbora, mandioca...” (CARDOSO, 2005, p.73).

O tom trágico, a fatalidade já anunciados pela cena inicial do surto, acompanham o romance com a participação ameaçadora, insidiosa e temível da natureza – que revelará toda sua potência em dois acontecimentos climáticos, a enchente do rio, e a epidemia de varíola, episódios responsáveis pelo isolamento da cidade, e que, bem à moda de Sófocles, farão com que recaia sobre o protagonista a sombra ingrata (se tomamos o partido do narrador) da desconfiança e do ressentimento dos habitantes de Pirapora. A presença da natureza parece vincada, instalada atavicamente na alma dos ribeirinhos: “Um menino chorava alto, desgarradamente. E aquele choro, vindo do rio, perturbava a claridade da manhã como um lamento longínquo e triste de animal abandonado” (CARDOSO, 2005, p.54). E nota-se, ainda, o animismo dos elementos da natureza, como que orquestrados em prol de dificultar os avanços da cidade sobre o rio e o mato:

Carne que se confunde com o mato, que se integra na água, que se estande com volúpia no sentido do sertão inculto, corpo, alma, sangue, carne, que sente em si o fogo da terra esturricada e o bafejo do rio fecundante... (CARDOSO, 2005, p.233).

Esse pai derrotado pela natureza, mas também pelo complô dos habitantes da cidadezinha, é retomado ficcionalmente por Lúcio Cardoso, nove anos mais tarde, em seu romance de forte característica autobiográfica, *Dias perdidos*. Se em *Maleita* delineia-se o perfil heróico, ainda que fracassado, de Joaquim Lúcio Cardoso, em *Dias*

perdidos, o protagonista Jaques, recriação literária do pai do escritor, encarna a figura de pai ausente, viajante, desconhecido, *estranho* para a esposa e os filhos, abandonados por longos intervalos de tempo, enquanto o pai aventurava-se em projetos sempre falíveis e falidos.

José Eduardo Marco Pessoa, no artigo “O Pai Ausente: Leitura de *Por Onde andou meu Coração*, de Maria Helena Cardoso, e do romance *Dias Perdidos*, de Lúcio Cardoso” (In: BRANDÃO, 1998, pp.46-67), aponta para a presença literária desse pai ausente tornado escrita, a partir do cotejo comparativo entre a narrativa de Lúcio e as memórias de sua irmã, Maria Helena. Se em *Maleita*, o filho ficcionalizara o pai sob um viés heróico, em *Dias perdidos* o que se vê é um *fracassado trágico* (PESSOA, 1998, p.52). Jaques – inevitavelmente reconhecível em Joaquim Lúcio (inclusive na proximidade do primeiro nome) –, que, na primeira parte do romance, demonstra sua sede de realizações, de aventuras, sua inadequação à vida cotidiana, familiar, doméstica, na segunda parte, retorna ao lar como um velho doente, derrotado, “*estranho* que, de uma hora para a outra, invadiu a intimidade silenciosa daqueles seres fechados dentro de suas angústias” (PESSOA, 1998, p.47).

Pessoa realiza um inequívoco paralelo entre as narrativas de Lúcio e de sua irmã, mostrando a semelhança irrefutável que o escritor, inclusive, não procura camuflar, dos acontecimentos narrados nas duas obras em torno da figura “de um derrotado que tenta explicar o inexplicável aos seus, que, na realidade, lhe são totalmente indiferentes” (PESSOA, 1998, p.54). Estão ali as desavenças entre mãe e filho apaziguadas pela chegada do pai, a sensação de complô que Jaques/Joaquim Lúcio sente em relação à cidade (Vila Velha em *Dias perdidos*, Curvelo em *Por onde andou meu coração*), o enfarte, a doença, o socorro que o pai pede à família.

A partir deste pai perdedor, Pessoa reconhece toda uma linhagem de figuras paternas na obra de Lúcio Cardoso que carregam uma maldição, “o sinal de perdedores, como uma marca de Caim nunca vencida” (PESSOA, 1998, p.52)¹⁸. No entanto, esse velho pai precisa ser perdoado, sobretudo, diante do intenso sofrimento físico causado pela enfermidade. Assim, em *Dias perdidos*:

Toda a segunda parte do romance tem como eixo aquele ser que atravessa um processo de agonia prolongado, propagando um odor de doença que invade todos os recantos de um lar que desde o início sustentava-se em figuras femininas, Clara e Áurea. Mas ao mesmo tempo, a presença deste *estranho* produz conseqüências visíveis: a reconciliação entre mãe e filho que se baseia no ódio mútuo que sentem por ele. E, como lembrança de uma agonia que Lúcio Cardoso presenciou dentro de sua casa, no Rio de Janeiro, desponta entre tantas outras semelhanças o nitrito de amila, com seu cheiro acre e forte, cheiro de doença, cheiro de morte que acompanha todo o desenrolar desta tragédia tão semelhante à vida real. (PESSOA, 1998, p.63)

Diante do espetáculo do sofrimento paterno, a família assiste também à transformação daquele estranho em alguém cada vez mais familiar, como sugere Daniela Borja Bessa (In: BRANDÃO, 1998, pp.68-86) ao contemplar a questão da paternidade como traço da escrita de Lúcio Cardoso, através da abordagem da peça *O Filho Pródigo*, do romance *Dias perdidos* e do *Diário completo* do escritor.

Para Bessa, a figura desse pai torna-se fundamental para a própria vida e também para a obra ficcional de Joaquim Lúcio Cardoso Filho. No entanto, essa influência paterna, cujo nome já é carregado desde o avô José Lúcio Cardoso (BESSA, 1998, p.79), é negada durante a infância e juventude até o momento final da morte: “A morte do pai traz ao filho a vida, a descoberta de sua origem, a existência enquanto sujeito para sua mãe, a resposta a uma série de questões que carregava” (BESSA, 1998, p.78).

¹⁸ Ou, obrigamo -nos a sugerir, uma marca de Saturno, mito fundamental nas várias definições históricas da melancolia.

Recorrendo à contribuição psicanalítica, de maneira sucinta, podemos dizer que, de acordo com Freud e Lacan (EAGLETON, 1983, pp.163-208; LAPLANCHE & PONTALIS, 1988, pp.116-125; LEMAIRE, 1982), o pai é o elemento humano que interfere na díade mãe-filho, marcada pelo *princípio do prazer*, estabelecendo o triângulo amoroso primordial e detonando o complexo de Édipo, processo psíquico responsável pela definição das identidades sexuais no inconsciente individual. Sua intervenção significa, ainda, a intromissão do *princípio da realidade* nas estruturas mentais do indivíduo. Em decorrência deste progresso, o pai torna-se a lei, a proibição do incesto, a disciplina sobre os impulsos do Id; é o *superego* (estrutura psíquica representativa das proibições sociais e normas de conduta). Agindo sobre o filho, o pai força os desejos daquele para o inconsciente, contribuindo para que *a aparição inicial da Lei, e a criação do desejo inconsciente* (EAGLETON, 1983, p.178) ocorram simultaneamente. Esse processo, para Lacan, estruturar-se-á como linguagem, e o indivíduo terá acesso ao nível simbólico¹⁹, marcando sua relação com o mundo exterior. A linguagem do inconsciente fixa-se em termos de separações, de divisões que, por outro lado, permitem um movimento e um jogo de significantes, cujos significados são muitas vezes inacessíveis por serem reprimidos, em que os desejos inconscientes são representados através de *metáforas* (condensações do significado) e *metonímias* (deslocamentos do mesmo) (EAGLETON, 1983, p.169; LEMAIRE, 1982, pp. 139, 243-266). O pai torna-se o elemento que ordena, normatiza e seleciona o desejo, instaurando as bases da identidade sexual.

¹⁹ Para Lacan, o simbólico representa a instância intermediária entre o sujeito e o mundo real. A mediação se dá através da passagem, pelo indivíduo, do nível do imaginário (simbiose com a mãe), para o nível do simbólico, através da intervenção da figura do pai, cuja palavra, reconhecida pela mãe, torna-se lei. (LEMAIRE, 1982, p.123-126).

No entanto, a “experiência” da paternidade em Lúcio Cardoso, pessoa e obra, parece apontar para o fenômeno analisado por Freud em *Totem e Tabu*, já que, segundo Bessa:

O pai morto é mais forte que o pai vivo. Ele foi erigido como totem, de seu lugar ninguém mais o destituiu. O pai, outrora odiado, torna-se amado. Sua lei e seu exemplo se instauram para sempre e, com sua lembrança o filho faz aliança. (BESSA, 1998, p.78)

Na relação com o pai morto e a memória do pai vivo, Lúcio Cardoso, tão avesso à família, que nega, ao sair para o mundo, seguindo os passos do pai, descobre-se semelhante a ele, trazendo sua presença para dentro de suas obras, reinventando-a a partir de sua semelhança. Desvelado o *estranho* paterno, sentindo-se incompreendido como ele, Lúcio persegue seu caminho de príncipe noturno, *gauche*, através de sua produção literária, repleta de

(...) paradoxos, procuras, errâncias, inquietações, angústias. *Todos os que saíram*, voltam. Lúcio Cardoso também volta. Ele se volta para dentro de si, para a busca pelo pai perdido e para a criação de uma literatura em que o perdido possa se encontrar, o estrangeiro achar guarida, as normas serem rompidas, os fantasmas infantis serem exorcizados. (...) mesmo que se veja rodeado por *signos indecifráveis* (...) (BESSA, 1998, p.84; grifos nossos).

Em nosso entendimento, por mais que investigue, reveja, releia sua história familiar e pessoal, Lúcio Cardoso acaba levando a escrita íntima, a escrita de si, subjetiva e vital a um impasse diante do silêncio das coisas, só traduzível mediante o esforço de construção de imagens e personagens poderosas, opulentas, mas que em seu paroxismo e artificialidade declarada²⁰ acabam por conduzir o texto ao véu soturno da opacidade.

²⁰ Sobretudo nas personagens femininas, no comportamento social denunciado, e em particular na *Crônica da casa assassinada*.

2.1 - O Diário Completo

Nos anos 40 e 50, Lúcio Cardoso será uma figura marcada por forte produção no campo artístico, exercendo além de sua atividade como escritor fecundo, autor de volumes de poesia, novelas, romances e três peças de teatro, bem como de roteiros para cinema (sua experiência como cineasta, no entanto, não chega sequer ao término das filmagens de *A mulher de longe*, deixando o filme inconcluso), trabalhos como cenografista e pintor, atividade esta última ampliada em decorrência do derrame que sofre, em 1962, apenas três anos após o lançamento da *Crônica da casa assassinada*. Já nesse período anterior à escrita do romance, acentua-se seu caráter estranho, marginal (não por acaso, sua amiga mais famosa não será outra senão Clarice Lispector, uma intelectual bastante incômoda e incomodada com a situação de escritora, com quem, a propósito, manteve a mais numerosa troca de correspondências – CARELLI, 1997, p.807): mineiro, católico, angustiado com sua condição homossexual, condição nunca escondida nem assumida, alcoólatra, boêmio, Lúcio encarna a persona quase consagrada, àquela altura da modernidade, de escritor maldito.

Desde 1949 até o ano de sua morte, o autor produzirá ainda um extenso diário, cuja primeira parte sai publicada em 1961. No entanto, como analisa Lúcia Helena Vianna (2004) em artigo sobre a obra, o diário de Lúcio mantém um caráter, sobretudo, de acompanhamento de sua trajetória literária, mantendo as zonas pessoais afastadas da superfície da página – vislumbrar a face de enfeitado, de estranho, que o escritor carregava, só é possível de maneira oblíqua, mas não menos eloqüente, através de sua obra ficcional, como tentamos perceber acima.

No entanto, em que pese a discrição do autor no que se refere a sua vida familiar e amorosa (terreno este último em que são sugestivas as iniciais utilizadas em lugar dos

nomes), Lúcio Cardoso deixa escapar os motivos internos que o levam a se dedicar à literatura, ao romance – gênero ao qual ele se sente predestinado, sendo-lhe impossível deixar de escrevê-lo. Mostra-se ali a necessidade orgânica do sujeito de dar vazão à angústia, ao desespero de uma vida marcada por tantos revezes.

O excesso de paixão encarnado na vida e na obra de Lúcio Cardoso traduz-se em seu *Diário Completo* (1970) através de uma “noção de precariedade, da provisoriedade da palavra e [d]o esgarçamento do sujeito cartesiano”, como analisa Antonia Cristina de Alencar Pires (1998). O diário de Lúcio não reflete uma imagem unívoca, unitária de sua identidade, revelando-a fragmentada, cindida, fissurada (In: BRANDÃO, 1998, p.97).

Nesse texto orgânico, em que o escritor não se distancia do que escreve, Lúcio Cardoso transforma a escrita em “estilete” e o papel em “carne”, como que deixando cicatrizes de suas vivências metamorfoseadas em palavras. Fragmentado, o texto do *Diário Completo* denuncia a fragmentação da memória e a força que os sentidos assumem como “operadores da memória. O esquecido volta ante a visão das cores, que despertam a lembrança, acordam o adormecido” (PIRES, 1998, p.98).

O traço proustiano verificado pela estudiosa no *Diário*, mas que entendemos estar presente em toda a obra cardosiana, engendrada numa contínua tentativa de redimir-se e aos seus do peso de um passado melancólico, doloroso e de uma vida fracassada, remete-nos a uma articulação patente no texto literário de Lúcio Cardoso entre o olhar, a memória, o fragmento e o estranho.

O texto instável, revoltado, seccionado do *Diário* de Lúcio alinha-se com o restante de sua obra no que tange a um sempre presente deslizamento da memória e dos signos que dela tentam apresentar uma representação literária. Curiosamente, a prolixidade semântica do texto cardosiano, que, se por um lado parece guardar um

vínculo comum, central, entre morte, memória e a memória da(s) morte(s), fragmentando-se, também acaba por conduzir a um deslizamento de sua leitura, inclusive sob o viés teórico.

Leitor de diários, Lúcio Cardoso demonstra seu interesse pela literatura confessional, fazendo referências das leituras das correspondências de Proust e de Henry James, do *Journal* de André Gide, dos diários de Virginia Woolf. Gênero imbricado na fronteira entre a experiência subjetiva, individual, e a História, o diário revela conteúdos da época e do contexto de quem o escreve, excedendo os limites do público e do privado, anulando dicotomias e recebendo em sua escritura “as ressonâncias das experiências do sujeito na vida pública” (VIANNA, 2004, p.156).

Percebendo-se como “ex-cêntrico”, constituído por uma profunda ambigüidade sexual e um forte traço feminino na sensibilidade (VIANNA, 2004, p.156-157), Lúcio Cardoso, em seu *Diário Completo*, registra críticas literárias e cinematográficas, ponderações políticas e metafísicas, análises culturais e históricas, revela passagens da vida literária e de seu convívio com escritores (inclusive, o breve encontro com William Faulkner). No segundo volume, o escritor também revela o processo de criação dos romances *Crônica da casa assassinada* e *O Viajante*. Todas essas informações, salpicadas aqui e ali por enigmáticas e misteriosas situações da vida pessoal do escritor

(...) constituem-se em valiosas fontes da memória histórico-cultural de um tempo, uma vez que foram produzidas à margem do discurso histórico oficial. *Nos diários está escrito o ínfimo, o pequeno, os detalhes excluídos dos manuais de história.* (PIRES, 1998, p.101; grifo nosso.)

Há um deslocamento fundamental na literatura de Lúcio Cardoso: as informações sobre o passado do escritor encontram-se diluídas, espalhadas e mascaradas em sua obra ficcional. No *Diário Completo*, muito mais importante do que os fatos são as reações e os efeitos emocionais que a lembrança deles traz ao escritor:

Se quisermos saber mais sobre o passado secreto do escritor, devemos procurar nos seus livros de ficção, nos quais, protegido pelos processos de ficcionalização, o sujeito pode deixar escapar, aqui e acolá, detalhes transferidos para a ação, fala e construção de seus personagens, conferindo-lhes a intensidade dramática que teria pudor de confessar. (VIANNA, 2004, p.159)

No *Diário*, entretanto, o autor questiona a possibilidade de uma “total fidelidade ao íntimo”, garantindo uma porção de ficcionalidade no texto autobiográfico, numa atitude que remete à discussão sobre a sinceridade do sujeito nos gêneros autobiográficos desde, pelo menos, a obra de Rousseau.

A investigação da subjetividade, entendida como expressão da intimidade, da interioridade dos indivíduos, no pensamento e na literatura ocidentais, remonta à obra filosófica de Jean-Jacques Rousseau. Com suas *Confissões* (s.d), escritas entre 1766 e 1770, o filósofo deu um passo fundamental na direção da expressão da subjetividade na escrita: o sujeito busca a consciência de si e de seus atos, o que deveria proporcionar uma transparência entre ambos, implicando, por conseqüência, na identidade entre os er e o parecer²¹. Este sujeito consciente de si apresenta-se como a contra-face do sujeito do contrato social, trazido à tona nas obras anteriores de Rousseau. As *Confissões* revelam uma instância mais íntima do sujeito, em que o indivíduo volta-se sobre si mesmo, não mais priorizando o efeito social de seu ato (finalidade presente no *Contrato Social*). Na adversidade com o mundo exterior, o eu profundo encontra ao mesmo tempo a justificativa e a ferramenta necessárias para instituir-se como valor, melhor dizendo, como instância da existência que precisa ser investigada e revelada para transmitir vivências até então insuspeitas. Não se trata simplesmente de saber se há uma vida “interior”, mas de dar voz a esse “interior”, de alcançar, na sombra dos projetos iluminista e romântico, a emergência do sentimento, resposta humana e vital à toda-

²¹ Sintetizando, a grosso modo, a instigante leitura que Jean Starobinski (1991), faz da obra, articulada com a biografia de Rousseau, pode-se dizer que este é movido pelo desejo de anular a separação entre o que as coisas parecem ser e o que as coisas são, atingindo uma igualdade entre aparência e essência.

poderosa razão. Para trazê-lo à tona, contudo, é preciso desnudar-se de forma jamais feita, é preciso abandonar os pudores.

Com os *Devaneios do caminhante solitário* (ROUSSEAU, 1996), segunda parte de sua biografia, redigida entre 1776 e 1778, Rousseau traz à tona, numa linguagem fluida e auto-referente, a fragmentação de um eu sem outras certezas além da solidão, da impossibilidade de comunicação entre os homens, mas que vê no passado (sobretudo na infância) e na vida natural, uma forma de redenção nostálgica, e, por vezes, extática. Porém, já não é mais possível confessar-se ou ensinar, cabe ao sujeito, agora, reconhecer a fluidez e nebulosidade desse eu inatingível; perceber que a linguagem verbal é pouco para expressá-lo. Se a confissão busca encontrar o eu profundo, mas esbarra nas dificuldades da transformação desse eu em linguagem – e daí as tentativas de descobrir nessa emergência do sujeito a iminência de uma verdade totalizadora que finalmente aliviasse a humanidade de seus flagelos espirituais e materiais –, o estatuto do sujeito fica situado sobre uma placa semântica deslizante acima da experiência mundana que, historicamente, será responsável pelo esboroamento dessa mesma placa, lenta, no entanto inexoravelmente convertida em fragmentos que mais tarde também se dissolverão, tornando bastante rarefeito, já quase ilegível, o conceito do sujeito tal como ele se apresentava nos primeiros momentos do Romantismo.

Em estudo recente, Carla Milani Damião (2006) percorre o percurso da escrita filosófico-literária da “sinceridade” através do caminho entre a obra de Rousseau e a de Walter Benjamin, investigando o declínio da sinceridade ao longo da história recente e de autores e filósofos como Gide, Nietzsche e Proust, interpretados por uma leitura de Benjamin a respeito dos mesmos.

A autora estabelece uma definição do caráter social do sujeito histórico, compreendido sob os conceitos benjaminianos de *experiência* e *vivência*²², entendidos, por sua vez, dentro da proposta de materialismo histórico de Benjamin, levando em consideração “as idéias de declínio, de enfraquecimento e de mudança social” (DAMIÃO, 2006, p.19), articuladas ao terreno das formas artísticas, da narrativa e da história. Todo o questionamento dessa parte do estudo de Damião baseia-se no projeto de Benjamin de comparar as *Confissões* de Rousseau ao *Diário* de André Gide (DAMIÃO, 2006, p.20-21).

Investigando as narrativas de si mesmo na autobiografia e no diário, Carla M. Damião faz o trajeto da noção de interioridade desde suas fontes pré-modernas, Platão, Santo Agostinho e Montaigne, chegando ao paradigma de subjetividade moderna constituído pelo *cogito* cartesiano, que alcançará o âmbito da universalidade no pensamento ocidental. Segue-se na tese de Damião a uma discussão a respeito da definição dos gêneros autobiográficos, que passam a predominar no século XVIII, *diários, recordações, memórias, ensaios e cadernos de anotações* (DAMIÃO, 2006, p.31).

Hábito cristão, o exame de consciência ganha, em Rousseau, seu aspecto laico, que desvia o interlocutor divino de Santo Agostinho para os outros homens, conforme a escrita das *Confissões*. Rousseau constitui o modelo de sujeito íntegro e absolutamente sincero, em sua profissão de sinceridade – que não deixou de guardar boa dose de ambigüidade, como vimos. Afirmar a autora: “Rousseau é, sem dúvida, aquele que, mesmo sendo criticado por não ser absolutamente sincero, foi quem mais aprofundou o

²² A grosso modo, podemos resumir os conceitos de *Erfahrung* (experiência) como o fenômeno de uma memória construída segundo condições materiais de trabalho, passível de ser transmitida através de gerações, e o de *Erebnis* (vivência), como uma experiência enfraquecida e individual, sujeita à efemeridade dos tempos da modernidade.

entendimento do valor da sinceridade associada ao relato autobiográfico em geral” (DAMIÃO, 2006, p.75).

De qualquer modo, em suas *promenades* solitárias (especificamente na 4^a. e na 5^a.), Rousseau percebe que a “mentira sem dolo” – em que ele próprio incorrera na juventude, e que chama, neste texto, de ficção – aparece involuntariamente em suas *Confissões*, pois ele é “traído” pela memória (ROUSSEAU, 1996, p.59; 71-78)

No entanto, na segunda metade do século XIX, a autobiografia cai em descrédito como espaço de expressão para a sinceridade, sendo substituída pelo diário íntimo que se tornará, por sua vez, o gênero predileto do século XX²³. Se, conforme a estudiosa, nesse apreço pelo diário reside um desprezo pela literatura e uma vontade ainda forte de manifestação da sinceridade, nota-se ainda um “gosto pelo fragmentário, pelo inacabado” (DAMIÃO, 2006, p.69).

O diário, elevado à condição de palco da sinceridade autoral encontra-se, por outro lado, na encruzilhada entre o público e o privado:

A idéia de diário íntimo ou secreto, quase sempre publicado após a morte de quem escreve, é suspeita, pois alguns autores gostam de ler partes destes em público e, como é o caso de Gide, publicam partes, anexos a uma edição mais completa, aguardando a reação do público leitor. Para Peyre, os diários de Gide representam uma obra muito bem calculada. (DAMIÃO, 2006, p.69)

²³ A pesquisa da estudiosa apresenta a distinção da situação dos gêneros autobiográficos e sua utilização filosófico-literária, nos contextos alemão e francês. Na Alemanha, a partir do modelo de escrita autobiográfica instituído por Goethe, com sua obra *Poesia e verdade*, o conhecimento e a escrita de si passam pela questão epocal, revelando uma fascinação histórica, no século XIX, na Alemanha: *Conhecer a si mesmo significa, em Goethe, conhecer o seu século e as condições históricas, sociais e econômicas que fizeram do si o que ele é. Com esse conhecimento, o (auto)biógrafo torna-se historiador e em sua exposição seus contemporâneos podem se reconhecer. Daí a expressão “criança do mundo” ou “criança de seu tempo” (Kind seiner Zeit). Nesse sentido, a experiência individual só é interessante ao unir-se ao social e ao histórico. Sem a revelação de si pelas condições do mundo ao redor, há incerteza e desconfiança de que o conhecimento de si mesmo seja possível.*

A verdade histórica passa pelo filtro narrativo, pois ela só se tornará compreensível se os fatos da vida tornarem-se ficção narrativa. O sentido da vida e sua verdade manifestam-se, portanto, essencialmente na forma estética. (DAMIÃO, 2006, p.76-77). Por outro lado, na França, o critério de verdade volta-se mais para o plano pessoal, propiciando o estímulo da poesia lírica, do romance psicológico e do diário íntimo. Quando muito, a dúvida acerca da sinceridade do autor apela para a ironia como contraponto ou refreamento da sinceridade (DAMIÃO, 2006, p.77).

Não constitui nosso mérito aqui estabelecer os limites da sinceridade de Lúcio Cardoso em seu *Diário Completo*, mas não faltam colocações instigantes no estudo de Damião, a respeito de uma certa espetacularização (também) do ato de escrever o diário, de lê-lo em público, e do próprio teor de seu conteúdo, definido desde sempre (salvo quando familiares, contrários a níveis de exposição excessiva do autor, dele se apoderam, geralmente após a morte deste) pelo escritor:

Pode-se nomear algumas características psicológicas com relação à escrita do diário. Haveria um tal narcisismo nos diaristas, cuja energia poderia servir talvez para compor dramas ou romances, se fosse possível a eles esquecerem-se de si um pouco, integrando-se aos demais. O diário enfatiza a solidão de quem escreve, mesmo que nomes sejam citados. A sinceridade geralmente não aparece nos melhores momentos, ao contrário, aparece nos momentos de pesar e de observações sobre o fracasso. Os diaristas sentem-se inadaptados à época em que vivem, sentem-se oprimidos e à parte do mundo. (...)

A combinação entre liberdade de estilo, libertação das regras e exposição do pensamento subjetivo de maneira espontânea marca a escrita que se pretende íntima do diário. A pretensão de sinceridade, por essas características e por não lidar com a memória, acentua-se, embora não exista a menor garantia de que ela venha a se cumprir nas anotações. (DAMIÃO, 2006, p.70)

Dessa forma, recordar o passado implica em fazer escolhas, determinar os acontecimentos relevantes, rejeitando lembranças desagradáveis através de uma censura interior. Por outro lado, através da escrita ficcional, são metamorfoseados, mas de qualquer forma trazidos à página, à letra, à cena, os elementos banidos, recusados na superfície do diário.

Nesse sentido, o que se opera na obra ficcional de Lúcio Cardoso é uma relação de proximidade familiar com seu *Diário*, como aponta Lúcia Helena Vianna:

Na verdade [o diário] seria uma variante de sua ficção. Por isso não conta a verdade “toda”. Não se aprofunda nas experiências e lembranças que motivam sua exacerbada melancolia. Sua revolta íntima silencia sobre as relações familiares, e tangencia cuidadosamente as relações amorosas. (VIANNA, 2004, p.161)

Escrito desde o início com a intenção de ser publicado, o *Diário* faz-se o espaço da escrita em que o escritor não deixa, em alguns momentos (fragmentos), de revelar a

mola propulsora de sua escritura: “O que me faz escrever é a espantosa melancolia da vida” (CARDOSO, 1970, p.278). Ou,

Este Diário todo, reparo, parece conter uma única nota, monótona e triste: a queixa, o remorso, a tentativa de justificação de alguém que não conseguiu ainda, e que provavelmente nunca conseguirá dominar as forças contraditórias que o movimentam.

É verdade, alguém que procura, que examina sem descanso seus próprios impulsos e os dos outros, alguém que sofre de uma única e constante melancolia, a de estar vivo, e vivo num mundo de signos indecifráveis. (CARDOSO, 1970, p.115)

São esses signos indecifráveis que se espalham por sua produção ficcional, seja literária, dramática, cinematográfica ou pictórica, e que parecem ter encontrado um lugar de reunião espetacular nas páginas da *Crônica da casa assassinada*.

2.2 - *Um estranho familiar*

Tendo demonstrado as vinculações na obra de Lúcio Cardoso entre vida e escrita literária, morte e memória, retornamos agora à figuração do tema do *estranho*, no romance *Crônica da casa assassinada*, através da articulação entre a memória de Maria Sinhá, constituída no discurso dos personagens-narradores e na presença do objeto-quadro, totem rejeitado pelo último Meneses agarrado à mística familiar, Demétrio, e a personagem Timóteo, encarnação maior do corpo humano grotesco presente no romance. Estas duas figuras emblemáticas da *Crônica* condensam a potência responsável pela ameaça de catástrofe que tomará corpo, literalmente, no decorrer da trama e na figuração da cena do velório de Nina.

Ponto de chegada de uma intensa produção literária, fruto de anos de esforço e pesquisa por parte de seu criador, *Crônica da casa assassinada*, publicado em 1959, erige-se sobre a imagem dominante da casa, substantivo já presente no título. Casa não apenas no sentido de habitação, ou de espaço privado em oposição ao público, mas

fundamentalmente no de família, de herdade senhorial, nome e ao mesmo tempo propriedade de uma tradição ancestral sobre a qual, no caso do romance, não é mais possível estar de pé.

A imagem da casa, como bem aponta mais uma vez Vianna (2004, p.160), é basilar para uma boa parcela de escritores mineiros, como se pode constatar em *Ópera do mortos*, de Autran Dourado, *Baú de Ossos*, de Pedro Nava, ou ainda nos momentos memorialistas da poesia de Drummond. Denílson Lopes (1999) acrescenta a esta lista o romance *A menina morta*, de Cornélio Penna.

No romance de Cardoso, especificamente, a casa mostra-se uma carne viva, porém em decomposição, como o corpo de Nina, personagem fetiche dos outros personagens e cuja morte guarda o clímax dos conflitos de uma tradicional família mineira nos últimos estertores de sua decadência e dissolução. É fato bastante conhecido a atitude de ojeriza do escritor em relação à terra natal, contra a qual assume construir toda sua obra, chegando mesmo a afirmar “Meu inimigo é Minas Gerais” (CARDOSO, apud SECCHIN, 2002, p.9), como já dissemos anteriormente. Essa Minas inimiga, mimetizada literariamente na Chácara dos Meneses, esconde segredos, mistérios, sombras e fantasmas.

No entanto, todo esse ódio declarado não impede Lúcio Cardoso de deixar à mostra sua contra-face, herança paterna, um imenso apego ao interior, à terra, a essa mesma Minas Gerais, como se pode ler nesta passagem do *Diário Completo*, produzida durante uma viagem a Ubá, em 1962:

Minas, esse espinho que não consigo arrancar do meu coração – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível. (CARDOSO, 1970, p.293)

É a visão da morte banalizada e da atitude mesquinha perante a vida, colhida no mesmo fragmento do *Diário*, porém, que afasta o escritor, que impossibilita uma versão idílica, apaziguada da terra natal:

Uma única coisa me fere a atenção: o fundo dos açougues, escuros, escuros, oh! Tão escuros, molhados de sangue, onde homens de faca em punho retalham enormes pedaços de porco – muitos pedaços, lascas enormes de porco banhadas em sangue, para serem vendidos amanhã a essa gente que come, come, finge que vive e vive ignorando a vastidão e o esplendor do mundo. Surdos como se andassem besuntados de sangue. (CARDOSO, 1970, p.293)

Perceba-se a repetição do termo “pedaços” aproximando a visão da carne suína sendo esquartejada, a ser devorada em refeições rotineiras, contínuas, do sentimento de vazio, de incompletude e de fragmentação do eu.

Lúcio Cardoso, autor sempre em crise – com a fé, com a sexualidade, com o trânsito entre capital e província – reparte-se diante da falta de coesão existencial que reconhece em sua terra e em sua gente. Falta-lhe o elo que explique, elucide a fissura entre a Minas lendária, forte, bruta, heróica, portanto, e a Minas dos açougues, dos almoços e refeições cotidianas, domésticas, familiares, da vida besta de que nos fala Drummond.

A ficção proporcionará ao escritor recriar o mundo cindido a que assistia e do qual participava, estabelecendo-o a partir de suas fraturas, de suas rachaduras, infiltrações no tempo, na história, no eu.

Retomando mais uma vez o problema da estrutura narrativa da *Crônica da casa assassinada*, de maneira geral e rápida, podemos dizer que o vasto romance compõe-se de três partes, interseccionadas, embora não indicadas por corte de página e/ou seção, seguindo apenas a justaposição dos capítulos narrados pelos protagonistas e pelas testemunhas da tragédia: na primeira, o leitor acompanha o clima que antecede a morte de Nina, a esposa carioca de Valdo Meneses; na segunda, num retorno ao passado,

vêm-se os acontecimentos relativos ao casamento e posterior separação dos cônjuges, a morte de Alberto, o jardineiro – acontecimentos gerados pela interferência dos outros dois irmãos Meneses, além da esposa de Demétrio, Ana, e assistidos pela governanta Betty e pelo médico da família, acontecimentos dos quais ainda tomam conhecimento o farmacêutico da cidade fictícia de Vila Velha, e o padre Justino, confessor de Ana; e finalmente, na terceira parte, o clímax do enredo com o retorno de Nina, seu envolvimento com André, sua lenta morte e velório.

No início do que estamos chamando aqui de segunda parte, no Diário de Betty, surge o nome de Maria Sinhá num diálogo entre a governanta e Timóteo, que já se diz dominado pelo espírito da ancestral, no qual reconhece o sangue dos Meneses :

(...) Betty, você não acredita que se possa atender às puras vozes do sangue?

- Como assim, Sr. Timóteo? – e não havia nenhum fingimento e nem falso pasmo na minha pergunta.

Seus olhos velaram-se de súbita gravidade:

- Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falar em Maria Sinhá, Betty?

- Nunca, Sr. Timóteo. Não se esqueça de que estou nessa casa há poucos anos. Além do mais, falar não é o forte da família.

- Tem razão, Betty, você sempre tem razão. É a vantagem das pessoas simples.

- Quem foi então Maria Sinhá?

- Oh – começou ele, e sua voz traía uma emoção sincera – foi a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe, e foi o assombro de sua época.

Calou-se um minuto, como se procurasse diminuir o entusiasmo que a lembrança de Maria Sinhá lhe causava – e depois, num tom mais calmo, prosseguiu:

- Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú. (CARDOSO, 2002, p.54)

Gordo devido à vida enclausurada no quarto e vestido com as roupas e jóias da matriarca, e da mãe, D. Malvina, Timóteo prefigura de saída a presença do estranho na obra, trazendo para o cenário do conflito familiar que constitui o enredo do romance, a

reencarnação alegórica da ancestral aviltada, pois vista como perigo aos costumes domésticos dos Meneses.

Ao estudar a categoria do estranho, Sigmund Freud (1976 [1919]) recorre a uma investigação do vocábulo alemão *unheimlich* que, em poucas e resumidíssimas palavras, está inicialmente vinculado à noção de algo familiar e que, por alguma razão é afastado, escondido; citando Freud, temos a afirmação de que “da idéia de ‘familiar’, ‘pertencente à casa’, desenvolve-se outra idéia de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto; e essa idéia expande-se de muitos modos...” Desta forma, o vocábulo *unheimlich* guarda uma ambigüidade fundadora, chegando a coincidir em alemão com seu termo original, *heimlich*. (FREUD, 1976, p.282-283).

Páginas à frente no romance de Cardoso, novamente numa narração de Betty, acompanhamos uma melancólica visita de Nina ao porão da Chácara, acompanhada pela governanta e por Anastácia, espécie de ex-escrava ainda fiel à casa-grande. O lugar encontra-se entulhado de objetos sem uso, velhos, simplesmente ali depositados em desordem: armários, móveis, um genuflexório, um espelho (a imagem certamente nos evoca, em sua dispersão dos objetos, a famosa gravura “Melencolia”, de Dürer.

A conhecida gravura da mulher alada como representação da melancolia, realizada pelo ilustrador alemão, no século XVI (1514), é a imagem central para o estudo de Walter Benjamin a respeito do drama barroco alemão, afirmando-se como alegoria definitiva da melancolia (BENJAMIN, 1984). Nela, o ambiente em que se encontra o anjo está caracterizado por uma dispersão confusa de objetos : “o livro, a esfera, a bolsa de dinheiro, o compasso, a escada, a balança, a ampulheta, o sino, o cão, o *putto*, o morcego, o arco-íris, o quadrado mágico, as chaves, as ferramentas (...)

(LAGES, 2002, p.48)²⁴. Se, conforme Susana Kampff Lages, estes objetos indicam um outro estado de coisas, não recuperáveis, transformando a alegoria em um *objeto opaco* (LAGES, 2002, p.38); no caso da *Crônica*, o porão da Chácara, lugar terreno, rebaixado ao nível do solo (em oposição ao ambiente celestial da *Melencolia I*), transformara-se numa espécie de ventre de Gaia – ou garganta de Cronos-Saturno – onde os objetos devorados pelo tempo, ameaçadores à superfície, com seus enigmáticos resquícios do passado, parecem compor uma espécie de húmus que fermenta as sementes físicas e morais da iminente destruição da Casa dos Meneses.

Entre a dispersão de objetos no porão dos Meneses as visitantes encontram,

“(...) finalmente, um pouco ao lado, a face voltada para o muro, um retrato – poderia ter mais ou menos um metro de altura – ainda perfeito em seus caixilhos. Voltamo-lo, e vimos que ele se achava coberto por densa camada de pó. De um dos lados, arrebentado, pendia um laço de crepe – e sem saber por quê, nem de onde nos advinham aqueles sentimentos, sentimo-nos tristes e inquietas. Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície – devagar, como se emergisse do fundo parado de um lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado. Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo. (...) Nele, tudo era denso e maduro. Os tons que compunham sua fisionomia eram tons cinza de arrebatamentos domados, e ocre de violências contidas. Não se tratava propriamente de uma mulher velha, mas de uma mulher atirada ao limiar de si mesma, e sem outra vestimenta para cingi-la senão a da própria verdade, perigosa ou não em seus causticantes efeitos. (...) Ah, não nos era uma fisionomia desconhecida, ao contrário, e de imediato nos fez vir à lembrança alguém que conhecíamos muito – um nariz aquilino e forte, um rasgado de olhos, a linha do queixo – enfim, traços perdidos sobre o rosto de todos os Meneses, alterados aqui ou ali – e mais evidentes neste, menos precisos naquele – mas ainda assim Meneses, como fios de água descendentes da mesma fonte-mãe, célula única de todas as energias e de todos os característicos da família.(...) o curioso era que, desse retrato feito provavelmente por um artista ambulante, desses que outrora percorriam as fazendas, emanasse uma tão grande autoridade, uma tão sóbria atmosfera masculina. Maria Sinhá, era mais do que

²⁴ Para um estudo mais detalhado da obra de Dürer e das representações históricas da melancolia, sobretudo em seu contexto renascentista, e suas relações com o pensamento e a escrita de Walter Benjamin, indicamos a tese de Susana Kampff Lages, *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia* (São Paulo: Edusp, 2002).

evidente, devia ter sido acostumada a obedecer apenas à sua própria vontade – e o talhe certo, sem docilidade, que lhe desenhava a boca, lembrava o de alguém acostumado a dar ordens – e o olhar, sobranceiro, a vislumbrar apenas gestos de obediência. Ouvira dizer, não sabia mais quando, que mesmo sob a chuva ela percorria os pastos a cavalo, ajudando os vaqueiros em suas lidas – e ninguém lhe ultrapassava no dom de laçar um bezerro e deitá-lo por terra, ou no de domar um cavalo bravo, ainda não habituado à baía..”(CARDOSO, 2002, p.138-139)

Ancestral andrógina, potente, e de vida escandalosa para a sociedade conservadora do local, Maria Sinhá tem sua memória escondida de olhares alheios aos da família com o depósito de seu retrato no porão, voltado contra a parede. Sua presença na sala de jantar tornara-se incômoda à matriarca D. Malvina, e a seu filho Demétrio, ser rígido e obcecado pela imagem de honra e distinção completamente anacrônica, e que os últimos Meneses são incapazes de manter, tornando-se a maldição da qual apenas o sacrifício de Nina irá expurgá-los. No entanto, a magia fantasmática do retrato far-se-á valer através dos segredos do sangue, encarnando-se como caricatura em Timóteo.

Voltando ao texto de Freud, vemos que o “estranho” pode manifestar-se como “algo reprimido que **retorna**”, podendo ter guardado originalmente “algum **outro** afeto”; e ainda: “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar (...) e que somente se alienou através do processo da repressão” (FREUD, 1976, p.301).

Escondido num porão, o retrato de Maria Sinhá, em outro plano, aproxima-se ainda de imagem melancólica e grotesca, tendo em vista sua localização “para baixo”, subterrânea. Curiosamente, a palavra *grotta*, além de “gruta” (como já dissemos), significa também “porão”, colocando o lugar do grotesco no âmbito da civilização, não apenas da natureza deformada (figuração mais explícita no romance), como observa o psicanalista Daniel Kupermann em estudo recente sobre o artigo de Freud

(KUPERMANN, 2004, p.330), mas, pensamos, da natureza como história, ou história natural conforme o postulado de Walter Benjamin.

Na perspectiva descontínua da história desenvolvida por Walter Benjamin, em *origem do drama barroco alemão* (1984),

(...) o historiador dialético deve libertar o objeto histórico do fluxo da história contínua, salvando-o, sob a forma de um objeto-mônada: fragmento de história, agora intemporal, que o olhar de Medusa do historiador mineraliza, transformando-o em natureza, e que como tal dá acesso à pré-história do objeto, e à sua pós-história. (ROUANET In: BENJAMIN, 1984, p.19)

Objeto-chave de uma narrativa por si já fragmentada, o retrato escondido no porão, outrora pertencente ao panteão da Chácara, conserva junto à terra poderes germinadores da dissolução familiar e social, e denuncia o caráter rígido, responsável pela exclusão da parente escandalosa, e destinado à extinção que se anuncia no seio dos Meneses.

Sem pretendermos, obviamente, realizar uma psicanálise do autor, não podemos deixar de registrar a sugestão da sombra, ou fantasma da figura paterna do escritor no desenho aventureiro, épico, de Maria Sinhá, cujo retrato, no entanto, encontra-se corroído pela ação do tempo e da disposição contrária da família e da comunidade próxima.

Também a parte superior da habitação dos Meneses compõe-se, a esta altura da história da família, como um cenário abarrotado, com “móveis inúteis que entulham a Chácara (...) velhas riquezas mortas”, nas palavras de Nina a Valdo; ou, na “Terceira Narrativa do Farmacêutico”, em que este, recebido por Valdo, descreve a casa por dentro:

(...) conduziu-me à sala, e mais uma vez, com a curiosidade e o prazer que sempre haviam me animado, e como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos;

agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roia, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2002, p.130-131)

Por motivos distantes de algum idealismo ou nobreza de intenções humanas, o retrato de Maria Sinhá é relegado aos escombros, às ruínas da história dos Meneses, perdendo seu lugar no salão da Chácara, da Casa. Contudo, é justamente próxima à terra, renovando os laços saturninos, de volta a seu lugar de poder que Maria Sinhá poderá assombrar os Meneses, apoderando-se do corpo de Timóteo.

A aparição fantasmática de Maria Sinhá, seja através do quadro “desenterrado” por Nina (um Dorian Gray destituído do poder de fazer o corpo belo trapacear sobre o tempo?), seja no processo quase mediúnico de sua incorporação por Timóteo, traz-nos ainda, para finalizar, a presença do duplo enquanto manifestação por excelência do estranho como anunciador da morte. Conforme afirma Freud, vemos “o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem.” (FREUD, 1976, p.293)

Na verdade, no caso especial de Lúcio Cardoso, o nome já se repete desde o avô, José Lúcio Cardoso. Entre os Meneses, registra-se o nariz, traço fálico, mas também grotesco. Daniel Kupermann chama atenção para esta característica do nariz grande, enorme, que comumente compõe a máscara da *commedia dell'arte* (KUPERMANN, 2003, p.334). Jacques Callot, famoso ilustrador desse gênero teatral é a referência utilizada por Hoffmann em seus personagens sinistros, inclusive os de *Os contos da noite*, onde se encontra “O Homem da Areia”, justamente o texto que inspirou o artigo de Freud sobre o *unheimlich*.

Na *Crônica da casa assassinada*, Timóteo carrega os traços dos Meneses no bojo mesmo de seu travestismo excêntrico, como se pode ler nas palavras do Diário de Betty (I):

Como era costume seu também, trazia o rosto pintado – e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia – o que sem dúvida fazia sobressair-lhe o nariz enorme, tão característico da família Meneses. Era esse, aliás, o único traço masculino de sua fisionomia, pois se bem que ainda não estivesse tão gordo quanto ficou mais tarde, já a enxúndia alisava-lhe e amaciava-lhe os traços (...) (CARDOSO, 2002, p.53)

Duplo de Maria Sinhá, Timóteo é o mestre-de-cerimônia do espetáculo final dos Meneses, o velório de Nina, em que faz sua aparição como fantasma grotesco e assustador. De acordo com o Depoimento de Valdo (V), em meio ao silêncio da multidão presente, Maria Sinhá ressurgue, na possessão de Timóteo:

“(...) julguei de repente adivinhar o espírito que se encarnava nele, e a dama que representava de modo tão ostensivo: Maria Sinhá. Essa Maria Sinhá que havia fornecido tantos comentários aos Meneses antigos, cujo retrato, por fidelidade ao espírito da família, Demétrio mandara arriar da parede e ocultar no fundo do porão – Maria Sinhá, cuja revolta se traduzira por uma incapacidade absoluta de aceitar a vida nos seus limites comuns, e atroava os pacíficos povoados das redondezas com suas cavalgadas em trajes de homem, com seu chicote com cabo de ouro com que castigava os escravos, seus banhos de leite e perfume, sua audácia e seu despudor. Como não senti-la ali naquela hora, viva e total como uma palmeira erguida no deserto, ousando de novo desafiar e corromper, com a mão erguida para um supremo gesto de afronta, com que aniquilaria seus inimigos para sempre, seus idênticos e eternos inimigos?”(CARDOSO, 2002, p.476)

Pouco nos importa aqui, se logo em seguida a ilusão fantasmagórica se desfaz, e Valdo enxerga a decrepitude de Timóteo, suas características negativas de um Meneses: palidez, preguiça e falta de vontade. Maria Sinhá lançara seu último sortilégio.

Em *Crônica da casa assassinada*, há uma confusão na origem. Não há um pai ancestral, mas uma mãe-pai, telúrica (mesmo a figura deslocada da família, do Barão, desautorizado enquanto ideal de pai, visto seu grau de derrisão, não chega a sequer se aproximar de uma instância masculina potente e autoritária – muito embora seja o elo

exterior que selaria a importância dos Meneses de uma vez por todas, caso pusesse os pés na Chácara)²⁵. A ancestral que serve como referência, espelho monstruoso, é uma mulher fálica, masculina, viril, cujas roupas, outrora símbolos perturbadores do poder imperial do clã, transformaram-se em andrajos portados por um travesti grotesco, Timóteo. O retrato de Maria Sinhá é devolvido ao útero-porão-gruta-tumba, contaminando desde a base a casa da Chácara com sua maldição arcaica.

No romance de Lúcio Cardoso, o que importa é o feminino (Maria Sinhá, Nina, Ana, Timóteo), o masculino aparece ou como instância enunciativa-narradora (Valdo, farmacêutico, médico, padre, André), ou como vigilância (Demétrio), ou ainda como corpo esplendoroso sacrificado, morto (Alberto).

É Maria Sinhá a primeira vítima assassinada pelo clã dos Meneses? Não seu corpo biológico – banido para a Serra do Baú (note-se a sugestão de esconderijo no sintagma) – mas seu corpo alegórico, sua mimese pictórica, passível de prolongar-se com maior durabilidade no tempo, e aguardar o momento de nova germinação; se não a própria ancestral, ao menos sua memória escondida, e por fim desvelada por Nina, estrangeira, de aspecto semita, filha de italiana, atriz de segunda classe (CARDOSO, 2002, p.98) – na visita ao porão, e depois no próprio velório da personagem, durante o qual, usando os vestidos e jóias da tia-avó, Timóteo encena o encontro entre as duas mortas, numa espécie de drama e dança macabra afinal deflagrada do fim dos Meneses, mas também da libertação de Valdo e de André.

Se concordarmos com Freud, quando afirma que “a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida

²⁵ No próximo capítulo, trabalharemos a confrontação entre a aparição do Barão na Chácara e o retorno de Timóteo sob os olhares dos habitantes da cidade, durante o velório de Nina.

real” (FREUD:1976, p.312)²⁶, parece-nos que Lúcio Cardoso, imbuído por suas estranhezas, uma crise das identidades individual, regional e cultural, conjugadas a um afeto inadequado aos padrões comportamentais de sua época e lugar, realiza, em *Crônica da casa assassinada*, um trabalho árduo, sem dúvida doloroso, na tentativa de salvar-se enquanto homem e artista, construindo, em seu apocalipse barroco, a ruína assustadora de um mundo outrora mítico.

Estranho no retrato-espelho de Maria Sinhá, Lúcio mergulha a aventura do intelectual na torrente caudalosa e obscura das paixões e obsessões individuais, negando a si próprio o comodismo estético, assumindo sua condição especial de marginal, sem exilar-se, no entanto, de si mesmo e de seu fazer literário.

²⁶ A afirmação, nos dias de hoje, até merece uma interrogação, diante do espetáculo diário de aberrações e mortandades oferecido pela complexa cultura midiática, que cria um estado de excitação, mas ao mesmo tempo de banalização da sensibilidade. Para uma visada sobre as formas que a crueldade tem tomado na literatura, nas artes e na mídia contemporânea, indicamos a coletânea de artigos *Estética da crueldade*, organizado por Ângela Maria Dias e Paula Glenadel (2004). Muniz Sodré e Raquel Paiva também atentam para o problema, como viés da manifestação do grotesco no conjunto de produções culturais, envolvendo não apenas a mídia como também os espetáculos públicos e eventos sociais (2002).

3 – MELANCOLIA, HORROR E RISO

Tema do maior interesse para a psicanálise desde os escritos de seu criador, a melancolia esconde sua contra-face no riso, no humor, manifestação humana capaz de limitar o avanço das forças esmagadoras do afeto saturnino. O humor produz prazer, diferentemente da mortificação melancólica que, apesar de poder constituir um discurso com sabedoria e verdade, o faz sem humor.

Sigmund Freud, em *Luto e Melancolia* (1917), lança as bases para um redirecionamento da discussão a respeito da melancolia, estranhamente, porém, sem referir-se à longa trajetória já estabelecida na tradição filosófica, religiosa, ocultista e médica relativa à constituição do fenômeno melancólico (LAGES, 2002, p.30-31). Anteriormente, contudo, o autor já havia demonstrado interesse pela questão do riso, com seu artigo “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, de 1905. Curiosamente, o outro texto destinado ao estudo da irrupção do cômico na vida do(s) sujeito(s) aparece em 1927, *O humor*, justamente no momento em que a investigação freudiana conduzira-se para o problema do masoquismo, conforme se mostra em *O mal-estar na civilização*, texto de 1930.

Daniel Kupermann, em *Ousar rir: Humor, criação e psicanálise* (2003), parte dos três universos problemáticos relativos ao humor na obra de Freud (o metapsicológico, ligado aos aspectos do prazer, do erotismo, da ilusão e da sublimação; o cultural, vinculado ao caráter social e cotidiano do papel dos chistes e do humor; e o clínico, no que tange à manifestação do riso durante a terapia psicanalítica e as relações entre analista e paciente), para acompanhar a função do humor na discussão psicanalítica. Kupermann mapeia vários textos fundamentais da teoria freudiana a

respeito não apenas da questão do riso *versus* luto, mas também do estatuto da sublimação e da criação artística.

No sentido de que tentamos, nesta seção, investigar a forma como o riso grotesco encontra-se sufocado, disfarçado sob o peso triste da melancolia, em *Crônica da casa assassinada*, o trabalho de Kupermann faz-se enriquecedor por não apenas iluminar o caminho da discussão sobre o cômico no pensamento freudiano, mas desvendar e desvelar a aparente oposição entre riso grotesco e melancolia, sobretudo quando se configura o fenômeno do horror.

Seguindo as indicações, mais recentes, de Kupermann, portanto, veremos que o humor, para e em Freud, revela um caráter rebelde, combativo, que afirma radicalmente o desejo e o erotismo frente à adversidade, caracterizada em instância última e maior pela morte. É nesta “sua associação íntima com a morte” que o humor, na concepção freudiana, define-se como tragicômico, mais precisamente, como *grotesco*.

Na percepção grotesca (tragicômica para Freud, Lacan e Kupermann, e próxima também da concepção de Victor Hugo) vida e morte não estão em oposição. Há regeneração, transformação, através das quais

(...) tudo o que existe será destruído para ser renovado. É justamente no caráter tragicômico (grotesco, em uma definição mais precisa) que (...) “reside a experiência da ação humana”, e é por seu caráter grotesco – e pela dimensão ética nele embutida – que esta situação de humor patibular tornou-se paradigmática em Freud. Estaríamos lidando assim, na questão do humor, não com o triunfo do ego, que se quer imperecível, mas com a afirmação rebelde e teimosa do erotismo e do desejo frente às adversidades do real (KUPERMANN, 2003, p.57).

Por outro lado, a mortificação melancólica traz em seu bojo “o esmagamento do sujeito pelo peso do real, e uma renúncia a todo e qualquer prazer”, tornando-se o “contrário exato do humor” (KUPERMANN, 2003, p.58). Ao entregar-se a esse “estado

esmagado da melancolia”, o indivíduo, em sua seriedade excessiva, afasta-se da rebeldia ética proporcionada pelo humor.

A disposição melancólica, segundo a teoria registrada por Freud, Lacan, mais recentemente por Julia Kristeva, e em nosso contexto acadêmico, por Kupermann e por Susana Kampff Lages, diferencia-se do trabalho de luto porque

(...) ao invés do desinvestimento do objeto, haveria uma regressão narcísica e uma identificação maciça do ego com o objeto abandonado. “Assim”, diz Freud, “a sombra do objeto caiu sobre o ego”, o trabalho da melancolia servindo à perpetuação do objeto, que não se pôde abandonar, agora incorporado no próprio ego. (KUPERMANN, 2003, p.281)

Esse “objeto abandonado”, no entanto, na abordagem de Kristeva, através de Lacan, nem chega a constituir-se em objeto, sendo denominado pela teórica como Coisa. Como o ego melancólico, narcísico, mas fraturado, não consegue se desvencilhar da Coisa – introjetada através de um processo canibalístico, de deglutição, ela, a Coisa, inverte o jogo, passando a devorar o *eu*, ensombrecendo-o (LAGES, 2002, p.61). Ainda segundo Kristeva

O canibalismo melancólico, que foi assinalado por Freud e por Abraham, e que aparece em numerosos sonhos e alucinações de deprimidos, traduz essa paixão de manter dentro da boca (mas a vagina e o ânus também podem se prestar a esse controle) o outro intolerável que tenho vontade de destruir para melhor possuí-lo vivo. Melhor fragmentado, retalhado, cortado, engolido, digerido... do que perdido. O imaginário canibalístico melancólico é um desmentido da realidade da perda, assim como da morte. Ele manifesta a angústia de perder o outro, fazendo sobreviver o ego, certamente abandonado, mas não separado daquilo que o nutre ainda e sempre e se metamorfoseia nele – que também ressuscita – por essa devoração. (KRISTEVA, 1989, p. 18)

Mas esta é apenas uma das modalidades do complexo de comportamentos componentes da melancolia (ou depressão). Existe outra, que se refere a um “ego primitivo ferido, incompleto, vazio”, que apresenta como defeito fundamental um “ferimento narcísico não-simbolizável, não nomeável, tão precoce que nenhum agente

externo (sujeito ou objeto) pode ser relacionado com ele”. Diante dessa impossibilidade de significação, “a tristeza é o único objeto” (KRISTEVA, 1989, p.19).

O afeto depressivo-melancólico (nos dizeres de Kristeva) mantém-se como uma defesa do ego contra a fragmentação causada pela recusa da perda e pelo silenciamento do luto. Ainda que o indivíduo atingido pelo desespero, nestes termos, seja um ateu, não deixa de ser ao mesmo tempo um místico, pois se encontra mergulhado no afeto, que é, no fim das contas, a sua Coisa (KRISTEVA, 1989, p.21)

Originada num momento pré-linguagem, a melancolia, neste esquema, perturba desde sempre a emergência do “eu”, sua diferenciação do Outro:

(...) sem o filtro da linguagem, não posso inscrever minha violência no “não”, não mais do que em qualquer signo. Só posso expulsá-la por gestos, espasmos, gritos. Eu a propulsiono, a projeto. Mas a Coisa necessária também é, e de forma absoluta, minha inimiga, minha repulsa, o pólo delicioso do meu ódio. A Coisa cai de mim no caminho desses postos avançados da significância em que o Verbo ainda não é o meu Ser. Um nada que é uma causa, mas ao mesmo tempo uma queda, antes de ser um Outro, a Coisa é o vaso que contém minhas dejeções e tudo o que resulta de *cadere*: é um dejetivo com o qual, na tristeza, me confundo. O esterco de Jó na Bíblia. (KRISTEVA, 1989, p.21-22)

Palavra decaída, palavra-cadáver, a linguagem esfacelada, o texto truncado do melancólico tende para o fragmentário, denunciando “a tendência do ser humano para a fragmentação e para desintegração” (KRISTEVA, 1989, p.25). Cotejando esta passagem, inspirada em Ferenczi, com a frase escrita por Ana, em *Crônica da casa assassinada*, “o fatal é a tendência humana para o abismo e a desordem” (CARDOSO, 2002, p.285)²⁷, somos levados a considerar, na leitura do romance de Lúcio Cardoso, a presença do discurso melancólico em alguns dos personagens-narradores, sintomaticamente, nos membros da família Meneses: André, Valdo, Ana e Nina.

²⁷ Embora, certamente, abismo e desordem não sejam sinônimos de fragmentação e desintegração, tais processos encontram-se reconhecidos no interior das descrições do mecanismo psíquico dos melancólicos, formando um conjunto de fenômenos mentais, afetivos e lingüísticos.

Vértices do polígono amoroso estabelecido no romance – os outros seriam Nina, Ana e Alberto – Valdo e André, embora se confirmem como aqueles que conseguirão sobreviver à decadência final da família, saindo da Chácara após a morte da esposa e mãe, respectivamente, não deixam de apresentar momentos de tristeza e de desespero (sobretudo André). No caso de Valdo, à personagem, que se comporta como uma espécie de príncipe gentil e antiquado para a população de Vila Velha, e mesmo para Nina²⁸, não escapa uma “sensação de desabamento”, sentindo que “as paredes da casa também são as paredes do eu” (CARDOSO, 2002, p.461).

André, Édipo consciente e desesperado, no encontro entre Eros e Tanatos que obtém da mãe moribunda, com quem experimentará toda a sensação de entrega oceânica, de dissolução do eu no corpo materno, literalmente²⁹, ao tentar salvar sua juventude do peso de ser um Meneses (se não no sangue, ao menos no nome – e isto, claro se faz, também possui importância na trama), não deixa de se reconhecer como ser constituído pela tristeza, fenômeno que reconhece na casa da Chácara:

(...) não um sentimento, nem um impulso, nem sequer uma emoção – mas um estado permanente, uma natureza, um modo de ser. Decerto a casa é a mesma, com sua varanda, suas colunas, seus quartos e todo o poderoso mundo vegetal que a rodeia. E se dela subtraíram alguma coisa essencial – a alma talvez – nem por isto se modificou sua estrutura de pedra e cimento (CARDOSO, 2002, p.348).

Tristeza que se mostrará uma constante, uma permanência em sua vida, devido ao peso do incesto primordial, mancha definitiva sobre a vida amorosa:

Não são pessoas diferentes as que amamos ao longo da vida, mas a mesma imagem em seres diferentes. Também me desesperei de outras vezes, até que me desesperasse não mais do amor, mas do fato

²⁸ Nesse aspecto, Valdo Meneses nos remete a João Capistrano Honório Cota, personagem de *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, embora o pai de Rosalina apresente uma face mais envelhecida, rígida, ao contrário de Valdo, que, apesar de todo o sofrimento, incluindo sua tentativa de suicídio, mantém uma aura de certa calma fleumática, de honra galante.

²⁹ A questão sobre se houve ou não incesto na *Crônica* constitui um falso problema, pois, não apenas André pensa que Nina é sua mãe, patenteando a cena proibida, como o próprio comportamento de Ana, seja tentando seduzi-lo num ato desesperado quando descobre o envolvimento dele com a cunhada, seja fazendo-se de escandalizada com a descoberta do romance incestuoso, desmente a revelação final do romance a respeito dos nascimentos dos filhos de Alberto.

humano. E agora que este pobre caderno veio novamente ter às minhas mãos, entre outros restos dessa casa que não existe mais, digo a mim mesmo que realmente não há grande diferença entre aquele que fui e o que sou hoje – só que, com o tempo, aprendi a domar aquilo que no moço ainda era puro desespero; hoje, calado, sofro ainda, mas sem aquela escuridão que tantas vezes me atirou contra as quatro paredes de mim mesmo, enfurecido – e que no seu desvario era apenas a tradução adolescente desse fundo terror humano de perder e ser traído, que nos acompanha, ai de nós, durante a existência inteira. (CARDOSO, 2002, p.355)

Do encontro mortífero com a mãe, que se desmanchava em secreções purulentas decorrentes do câncer, André tenta emergir: “Vivo era eu, ante as sobras da minha louca experiência. Vivo era eu, e esta consciência me fez ficar de pé, transido, olhando a coisa sensível que ainda ofegava sobre a cama” (CARDOSO, 2002, p.404). Desesperado diante do poder incontornável da morte, o adolescente lança sua blasfêmia abjeta: “(...) que Deus, se existisse, levasse a melhor parte, e dela arrancasse seu sopro naquele minuto mesmo, e estabelecesse sua lei de opressão e tirania. Que até nos diluísse em matéria de nojo, e vivos, para maior divertimento seu, exibisse o atestado de nossa podridão e de nossa essência de lágrimas e de fezes (...)”. Após a exortação transgressora, André se reconhece como “uma ilha cercada pelas ondas encapeladas daquele mar de morte” (CARDOSO, 2002, p.404). Mar de morte que se expande a partir do corpo moribundo, e finalmente cadáver, da mãe.

Nina, por sua vez, não obstante ocupe lugar de esfinge enquanto personagem problemática como figuração de um certo feminino, não deixa também de encarnar momentos de rasgada melancolia. Por outro lado, não podemos deixar de comentar um certo comportamento histérico por parte da personagem, afeita a rompantes de choro, crises de paralisia, permanente atitude sedutora, agindo como uma “força que não se detém” para Valdo (CARDOSO, 2002, p.227), sensação compartilhada pelos outros habitantes da Chácara (à exceção de André). De sua parte, Nina ressent-se do ambiente

sufocante da propriedade em queixa³⁰ a Betty: “Um pouco de fantasia, aliás, não faz mal a esta casa. Ela sofre de realidade demais.” (CARDOSO, 2002, p.137). É Betty, justamente, quem percebe o traço de profunda infelicidade presente em Nina:

(...) o que ela deveria ter dito é que não possuía natureza para ser feliz; que, ao contrário dos outros, tudo nela aspirava a uma contínua e insaciável desgraça. Nunca os vira de perto, mas eu sabia que existiam seres assim: a infelicidade para eles era tão necessária quanto o ar que respiravam. Naquele minuto, vendo-a caminhar de um lado para outro, presa às engrenagens de sua própria vida como entre as grades de uma jaula, como entendia que ela jamais houvesse amado o marido, que provavelmente jamais houvesse amado quem quer que fosse! Pois o característico desses seres ávidos de desgraça é uma secura de alma, uma inquietante carência de amor. Entendendo-a, entendia sua miséria, e não podia deixar de ter o coração confrangido, ante aquilo que me parecia depender menos dela do que da influência de um astro de energia contrário. (CARDOSO, 2002, p.318)

Filha de Saturno (afinal não é seu pai um velho e aposentado militar?), Nina contrapõe a essa tristeza primordial, o aspecto de bela mulher fabricada, de artefato, pois se para Betty, “ela não era um simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte”, para André, durante seus encontros furtivos no quartinho-porão do Pavilhão, era só ali que “Nina se realizava integralmente, florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo. Era a ela que designava o odor subterrâneo e mofado.” (CARDOSO, 2002, p.337). Mofada e brilhante, florescente e subterrânea, úmida como uma de suas violetas, Nina alinha-se às forças noturnas da Chácara.

É Ana aquela que incorpora em seu discurso todo o desespero do ser criado para atender às demandas arcaicas do clã Meneses, sobretudo por ser esposa de Demétrio, o mais rígido herdeiro da prepotência da família, que a moldara ainda adolescente, o que acabaria por lhe constituir uma identidade fraturada, além de secreta: “fruto colhido verde, verde ficara, um tanto enrijecido, com podridões e laceramentos aqui e ali, mas intato (sic), em conserva” (CARDOSO, 2002, p.106). É dentro dessa prisão de maneiras

³⁰ A queixa constitui outra característica do discurso melancólico, segundo Kristeva.

sufocadas, como que espartilhadas, por regras de comportamento e vestuário antiquado, já ridículo em sua época, que Ana sucumbe aos encantos mórbidos da melancolia em sua expressão negativa. Apenas ao Padre Justino, misto de confessor e cúmplice de seu desespero, revela-se a amargura e desencanto da personagem.

Quando de sua ida ao quartinho do Pavilhão, a fim de prestar extrema-unção a Alberto, o padre depara-se com o desespero de Ana diante do corpo moribundo e finalmente morto do jardineiro, encenando, assim, o exemplo maior do desespero humano na trajetória do sacerdote, segundo as palavras deste:

Ela voltou a se debater sobre a cama, gemendo. Durante algum tempo, todo o cubículo vibrou ao esforço daquele pranto que ecoava monótono como um aboio – depois, mais calma, voltou-se para mim:

- Foi-se, foi-se para sempre. Não está mais aqui. – E ao dizer isto havia uma tão grande tristeza em sua voz, uma tão pungente melancolia, que era impossível deixar de reconhecer ali o cerne de todos os seus males: uma constante, uma funda e desoladora falta de Esperança. Aquela morte não significava para ela nem um ato da vontade de Deus, nem o começo de uma outra existência, nem uma possibilidade de vida futura – era única e simplesmente a morte, como uma parede nua contra a qual era inútil se atirar. (Não era precisamente esta falta de Esperança, e a contínua visão da precariedade das coisas deste mundo, o sentimento que desde há muito alimentava seu pobre espírito transido? Sim, aquela mulher, eu tornei a vê-la mais tarde, e em oportunidade identicamente dramática – e então nesse minuto posterior, como agora, ela representaria para mim o desespero de qualquer socorro divino, a consciência exata e miserável deste mundo, sem nenhuma possibilidade de resgate ou de socorro. O mundo, com suas limitações, enchia-a totalmente: nela, não havia mais espaço onde pudesse crescer uma folha sequer da erva do júbilo ou da fraternidade.) (CARDOSO, 2002, p.178-179)

Porém, é nas confissões da própria Ana que o leitor encontra belas, decisivas e pungentes páginas de uma subjetividade atravessada pelo peso de uma melancolia devastadora. Pedimos desculpas pelas próximas citações, um tanto longas, mas que nos parecem fundamentais para entendermos a forma como a melancolia ganha lugar, mais uma vez, agora articulada ao desespero de uma de suas personagens centrais, em *Crônica da casa assassinada*. Assim, encontramos na abertura da “Terceira Confissão de Ana”:

EU, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem as dirijo. Sei que são inúteis e refletem mais um hábito do que mesmo uma necessidade, mas encontro-me de tal modo desesperada que recorro a este meio para não sucumbir totalmente ao meu desamparo. (...) agora, talvez seja ainda isto que eu procuro: um esquecimento, um letargo que me faça não diferente do que sou, mas esquecida de mim mesma, como sob o efeito de um entorpecente. Mas a verdade é que eu não sei a quem escrevo e nem a quem poderiam interessar essas linhas simétricas e cheias de compostura que vou traçando laboriosamente sobre o papel. Sei apenas que sinto o quanto em torno de mim as coisas são inóspitas e o quanto eu mesma me converti num ser gelado e triste. Ah, como é difícil reunir essas duas palavras – gelado e triste – compreendendo que elas correspondem exatamente ao que existe dentro de nós, a essa coisa pesada, insensível, em que se converteu nosso coração. Muitas vezes sucede-me parar diante do espelho, e olhar de um modo quase brusco a minha figura. Sou eu mesma, não há nenhuma dúvida, porque o vulto se movimenta assim que eu me movimento, e traja antigas roupas sem graça que eu conheço tão bem, e que são invariavelmente as minhas, com as minhas mãos, meus olhos, minha boca. Apesar de tudo, no primeiro instante não posso deixar de indagar com certa curiosidade; de quem é aquele rosto? E aos poucos, com uma lentidão onde há visível crueldade, vou recompondo a fisionomia que conheço tão bem, e que, é inútil dizer, tanta repulsa me causa. Ah, como me detesto, como me desprezo, que tremenda hostilidade interna delinea minha figura exterior. Aquela saia cor de rapé, aquela blusa desbotada e sem nenhum enfeite, aquele modo relaxado de pentear os cabelos, são as provas do quanto considero minha pessoa mesquinha e vil. Não existe, ai de mim, nenhum sentimento cristão nesta afirmativa. Eu me detesto inutilmente, como se detesta uma víbora ou um sapo, mas também não implica isto nenhuma condescendência com o resto do mundo, pois detesto igualmente os outros, não porque os sinta melhores do que eu, mas porque também a meu ver são ridículos e desprezíveis. Detesto tudo e todos, e é em momentos assim, imóvel diante do espelho, que compreendo exatamente qual é a extensão da frieza que me habita – qualquer coisa funda e sem consolo, opressiva, estagnada, tal como se no meu íntimo tudo houvesse se crestado e, com a força dessa queima, houvesse se perdido qualquer possibilidade que existisse em minha alma, de ternura e de perdão. (...) O que sobra, afinal, é este ser no fundo do espelho: move-se de um lado para outro, pisca, sorri, mas está morto há muito, e o que está morto não ressuscita mais nem do lodo nem da infecundidade.

(...)

(Ah, eu sou talvez o único ser totalmente sem esperança. Não há tempo para mim, nem passado e nem futuro, tudo é feito de irremediável permanência. O inferno é assim – um espaço branco sem fronteiras no tempo.) Repito, não foi a esperança que me fez tão ciosa desse pobres restos: foi a avidez de me justificar, de reter entre as mãos as provas mais ineludíveis de que houve um instante em que existi realmente. (CARDOSO, 2002, p.270-271)

Ana escreve para certificar-se de que realmente existiu, numa atitude parecida, em última instância, com a de seu criador, Lúcio Cardoso. No entanto, desesperada melancólica, percebe que para dar vazão a sua confusa aridez interna, mais tarde chamada por ela de “mar de despojos” (CARDOSO, 2002, p.308) é necessário

organizar a linguagem, através das “linhas simétricas e cheias de compostura”. É preciso um esforço da vontade para expulsar essas palavras repletas de ódio e desgosto contra si mesmo. Faz-se mister dar uma ordem para a perturbação provocada tanto pela presença de Nina, quanto pela morte de Alberto, oportunidade única de expressão dos afetos canhestros de Ana:

Sim, ele morreu em mim de infundáveis mortes; ora através de um tronco em que se encostara, e que perdia seu aspecto de magia para transformar-se simplesmente em tronco; ora através de um caminho do jardim que esmorecia o seu encanto – quantas vezes eu o trilhara! – para converter-se numa vereda sem importância, que não me atraía mais, e que na verdade nunca mais atravessei. Assim, tudo que o rodeara, que vivera com ele, dele, ou servira de testemunha sua passagem por este mundo, fora perdendo o efeito, enrijecendo-se, e incorporando-se ao resto anônimo e sem interesse das coisas. Tal foi o modo como morreu Alberto, de sua longa morte, de sua morte maior do que sua própria existência. O que sobrou dele era precisamente o que sobra de um morto – um túmulo. Se o corpo ali não se encontrava, não fazia mal: para mim, de há muito sua forma humana convertera-se em mito. Mas seu túmulo, a meu ver, era o Pavilhão, onde exalara o último suspiro. Aquelas paredes manchadas de sangue, que depois tantas vezes eu fui afagar com mãos trêmulas, eram os contornos do único espaço onde podia velar sua lembrança. Ali eu chorava e revivia – ali eu aceitava que ele tivesse morrido, e muitas vezes, perdida no meu pranto, indaguei se tudo não teria sido um sonho, se Alberto fora realmente um ser de carne e osso, se existira como todo mundo. Não lhe conhecia a alma, nem os arroubos, nem sabia se era generoso, egoísta ou puro – não sabia de que forma retinha o seu riso, nem se ria, nem por que motivo ria – se chorava, ou se alimentava planos para o futuro. Jovem, ele cristalizara num certo espaço de tempo, tão pequeno, apropriada imagem da mocidade – e como todas as imagens que se convertem em emblema, adquirira fixidez e distância, e hoje era mais um hálito errante, brilhante à superfície das coisas belas e ternas, do que a figuração de um ser que tivesse sido positivo e vivo, amado, idealizado e sonhado como todos os outros. Tudo isto, é claro, eu havia imaginado por mim mesma, e criara um Alberto mais de ficção do que de verdade. Mas não é o amor uma série de probabilidades que emprestamos aos outros? (CARDOSO, 2002, p.309)

Assim, a palavra de Ana esvazia a possibilidade de Alberto um dia ter-se colocado como outro ser, sujeito vibrante, inteiro, revelando sua mera face de objeto de admiração, sobretudo levando-se em consideração o jogo operado pelo desejo da esposa de Demétrio, que, impossibilitada de amar Nina, torna-se amante de seu amante,

transformando-a em rival³¹. Alberto não é uma personagem profunda, constituindo-se em emblema de beleza, de juventude, de inocência e vida sacrificadas no grande ritual do assassinato da casa Meneses. No entanto, de qualquer forma, é a partir do contato ainda que breve com a beleza, que Ana sentirá a posterior sensação de perda causada pela morte de Alberto, o que se seguira após a partida de Nina:

De quantas mortes constatava assim que morria aquele que eu amara, de quantas mortes, até chegar a esta, definitiva e sem consolo, que deixava apenas um nome sobrenadando à tona da memória. Somente um nome, não – que outra coisa sobrava de Alberto. O quarto do porão, a parede ainda manchada com seu sangue, e aquele catre forrado com uma esteira velha, onde agonizara, e que o representava, esplêndido, real, no seu derradeiro transe, naquele que para mim o fixaria na eternidade. (Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência.) Isto era o que me conduzia habitualmente ao porão, e me fizera vedá-lo a qualquer olhar estranho, como um altar que devesse permanecer imune da curiosidade profana. Só eu poderia ali penetrar, e tocar o desenho daquela mancha, continente preto alargando-se na cal, abrindo-se como uma teia num dos seus extremos, alongando-se, subindo mais um único traço agudo e rebentando, afinal, como um fogo de artifício que se desfizesse mudo e sem luz. (CARDOSO, 2002, p.311)

É neste quarto decrepito do porão que Ana guarda os resquícios do corpo moribundo e esplêndido de Alberto, zelando pela permanência da mancha, da marca de sangue na parede, em uma luta literal contra a ação do tempo. Se o espírito de Maria Sinhá e de D. Malvina encerram uma batalha silenciosa e invisível na casa principal, aqui no porão do Pavilhão, as marcas do corpo de Alberto, preservadas por Ana, congelam o momento do suicídio do jovem jardineiro, chancelando também a Nina, quando esta retorna à Chácara, a memória do amante falecido, e a André, a sensação da

³¹ Indicamos a recente tese de Hércules Alberto de Oliveira, *A epifania da verdade: morte, (homo)erotismo e espiritualidade em Crônica da casa assassinada e Grande sertão: veredas*, defendida neste mesmo departamento, em que o pesquisador desenvolve a idéia de uma presença do homoerotismo como espiritualidade na *Crônica da casa assassinada*, através do estudo do travestismo em Timóteo, e da paixão de Ana por Nina; e em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, articulando o drama de consciência vivido pelo jagunço Riobaldo, em sua paixão por Diadorim, outro travesti. A questão homoerótica é tratada a partir da abordagem da espetacularização da morte que se opera nos dois romances. (Cf. OLIVEIRA, H.A, 2005).

presença de um outro, de quem intui substituir o lugar, mas sem compreender quem poderia sê-lo. É neste ambiente macabro, e também telúrico, do pequeno porão, que as consciências em crise das personagens encontrarão a ameaça tangente da morte da Chácara, libertada em definitivo após o velório de Nina.

Este quarto que se torna um túmulo vivo para Ana, morta-viva, também se transforma em local privilegiado da escrita da narradora: “SOU eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora, escrevo, como sempre sem saber a quem, e isto, que no princípio me causava tanto mal, agora me traz uma certa tranqüilidade.” (CARDOSO, 2002, p.367). Isolada do clima de conflito declarado na casa, Ana reconhece-se como ser estático, preso numa linguagem e numa imagem redundantes: “Eu mesma, Ana Meneses, sou uma repetição de mim mesma”. Identificada com a natureza, numa atitude que remete aos primórdios do Romantismo, Ana afirma

(...) não me irrita nem com o vento e nem com a nuvem de poeira, pois completam no seu desinteresse a minha paisagem, são parcelas de mim mesma, do desalento que me forma. Continuo pois – e sobre este instante exato em que vivo e seguro a penas, arrumando idéias para dispô-las sobre o papel, sinto que a ele vêm se superpor outros instantes futuros, iguais, possivelmente, e nos quais, possivelmente, e nos quais a mesma Ana, sendo outra, repetirá estas mesmas palavras, misteriosas para os outros, e comigo tão cheias de identidade. Porque, convenhamos, e nisto serei rápida para não enfatiar meu provável leitor: o que me interessa é exprimir o terrível desinteresse de viver (...).” (CARDOSO, 2002, p.367).

Absorta pela própria linguagem e pela paisagem cercundante, atenta à superposição do tempo manifestada no exercício repetitivo de uma confissão sem confessor, a personagem manterá até o final da vida a atitude de sujeito recolhido sobre si mesmo, como num processo de destilação do “peso exato da culpa” que constrói ao longo dos anos de sentimentos negativos e de ódio a si mesmo, uma ruína do eu. Conforme nos comunica Padre Justino:

(Ali estava ela, tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas. Em meio à paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, como se estivesse voltada sobre as ruínas que a constituíam, e assim, cega, ainda meditasse sobre o nada existente no seu bojo, e desfiasse, isolada e dura, a memória dos eus dias idos...) (CARDOSO, 2002, p.499).

Se os corpos de Nina, da Chácara, e da própria narrativa são corpos em ruínas, também o é a consciência de Ana, redundante, paralisada no tempo, repetitiva e endurecida sob a permanência de uma culpa nunca perdoada. Apanhados na teia complexa e triste da melancolia, os Meneses, de sangue ou de nome, empreendem através do excesso de palavras, do excesso de discursos redundantes, retráteis uma barreira à possibilidade da alegria, do humor. No ambiente claustrofóbico, infernal da Chácara, todos padecem da falta de um “pouco de fantasia”, como observa Nina: “esta casa. Ela sofre de realidade demais” (CARDOSO, 2002, p.137). Melancolia.

Se a religião, como instituição social que se funda na renúncia ao prazer – permitido apenas na experiência sagrada do “êxtase místico” –, constitui um poder cujo discurso atravessa a voz dos personagens-narradores da *Crônica da casa assassinada*, a obra de Lúcio Cardoso não pode deixar de ser comentada a partir desse viés, ainda que brevemente.

De formação católica, Lúcio Cardoso persegue em sua obra um roteiro de redenção, ainda que se perceba uma consciência que coloca em xeque os lugares-comuns da fé católica, em sua declinação latino-brasileira. Estão presentes na produção literária do autor as questões do mal, do pecado, da salvação, do embate entre o corpo e o espírito – este, geralmente, apresentando-se como um fenômeno de subjetividade espantada diante da animalidade da matéria humana³².

³² Para um aprofundamento dessa problemática no romance de Lúcio Cardoso, indicamos mais uma vez, a tese de Hércules Alberto de Oliveira (2005).

Neste sentido, a *Crônica da casa assassinada* integra-se ao conjunto maior da obra cardosiana tanto através dos motivos temáticos de obsessão do autor, da profunda discussão teológica que se encena na própria escrita, para além dos acontecimentos espirituais transformados em ação narrativo-dramática, quanto através da intensa, até paroxística, recriação literária da dor, do ressentimento, do desespero. O horror da intimidade, no romance, é um horror *sério*: “O sofrimento aqui parece ser um ‘excesso’, um poder, uma volúpia” (KRISTEVA, 1989, p.163).

3.1 - O horror mesclado ao riso

Uma das passagens mais peculiares durante o longo clímax do romance *Crônica da casa assassinada*, constituído pela cena do velório de Nina, se dá com o aparecimento do Barão na cerimônia. Figura emblemática dos últimos laivos de aristocracia na arcaica sociedade mineira representada no romance, o Barão é personagem sobre a qual se constrói todo um suspense ao longo das narrativas apresentadas, sempre figurando como o indivíduo que, com sua presença na Chácara, selaria definitivamente com o emblema da nobreza o alto lugar pretendido pelos Meneses, sobretudo, por Demétrio. No entanto, a chegada de tal eminência ao grande acontecimento local em que se transformara o funeral da misteriosa esposa de Valdo, é impiedosamente levada ao chão, pela apresentação iconoclasta de seu representante, no quinto depoimento de Valdo:

Depois que a porta foi aberta por um chofer enluvado, saltou primeiro a Baronesa, alta e bem trajada, um tom de tristeza no rosto severo e plácido. Logo em seguida, pequeno, carregando um embornal suspenso do braço direito, saltou o Barão, muito vermelho, um tanto assustado, ao que parecia, com o movimento que se fazia em torno dele. Subiu a escada acompanhado pela mulher e, antes de chegar ao topo, encontrou-se com Demétrio – pálido de emoção, este vinha cheio de mesuras ao seu encontro. E num assomo, inacreditável

naquele homem reservado, atirou-se aos braços do recém-chegado, antes mesmo que este fizesse o menor gesto para acolhê-lo:
 - Que desgraça, Senhor Barão! (CARDOSO, 2002, p.471-472)

A maneira artificial com que Demétrio recebe o Barão denuncia a hipocrisia do anfitrião, ainda mais tendo em vista as fortes situações e emoções que cercaram a morte de Nina, desestabilizando a frieza habitual do hermético cunhado. Mesmo em meio ao paroxismo da situação, Demétrio não abandona seu jogo social, aproveitando-se para a encenação de uma proximidade com aquele que finalmente lhe dava a honra de colocar os pés na residência da família. Rapidamente, porém, a visão desta personagem tão ansiosamente aguardada será dada ao leitor sem o menor eufemismo. Segue Valdo narrando:

Majestosamente tanto quanto lhe era possível: pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse algo de muito precioso. Inclinando a cabeça ora aqui, ora ali, num cumprimento seco e circunstancial, foi sentar-se afinal no fundo da sala, bem distante do corpo exposto, e numa banquetta de veludo ali disposta especialmente para a ocasião. Seus pés, calçados com botinas de cano alto, ficaram suspensos no ar, balançando. Como se olhasse inquisidoramente em torno – um olhar de português rude e disposto a chalaça brutal – os presentes sentiram que deveriam se ocupar de outra coisa, e voltaram a se dispersar pela sala, alguns compondo uma fila contemplativa diante do cadáver. Aí o Barão, que possivelmente só esperava por esta oportunidade, retirou o embornal do braço, abriu-o e, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima. (por esta época já se achava ele dominado pelo demônio da gulodice, que mais tarde o arrebataria depois de uma tão cruel agonia; não podia separar-se daquele saco de alimento e, onde quer que estivesse, em visita ou em casa, estava sempre mastigando. Flácido, seus olhos haviam adotado um brilho inquieto, sonso, de alguém que se sente espiado a cometer uma falta grave e que, por isto mesmo, está sempre a reclamar misericórdia. E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente.)

De longe, mal ousando furtivos olhares (diziam-no senhor da mais ricas terras de Portugal...), as pessoas comentavam: “É o Senhor Barão que está comendo”, e não havia nisto nenhum escândalo, como se fosse muito próprio da raça dos barões carregarem para os velórios um embornal de gulodices.

(...)

todos já se limitavam tranqüilamente a olhar o Barão de longe, esfarinhando uma empada entre os dedos (...) (CARDOSO, 2002, p.472-473)

Quebrando o clima de angústia que a longa narração do funeral, dividida por vários personagens-narradores, mantém diante do leitor, a cena que envolve a presença do Barão na Chácara dos Meneses denuncia a decadência não apenas do clã atirado aos estertores da própria megalomania, mas de todo aquele mundo desvinculado dos caminhos da história³³. A figura do Barão, ainda que de rápida passagem na obra (sobretudo levando-se em consideração as dimensões da narrativa), em *Crônica da casa assassinada*, encaminha nosso estudo para uma abordagem da questão do riso – ou de sua ausência, mais exatamente – e seu (des)vinculamento ao problema da melancolia e do horror no romance.

Categoria fundamental no desenvolvimento do conceito de grotesco, o riso emerge como fenômeno da recepção estética vinculado a concepções de vida que se sucedem, alternam e diferenciam ao longo das épocas.

O problema do riso sempre esteve intrinsecamente ligado aos estudos sobre o grotesco. Desde sua aparição no contexto mítico grego, o riso encontra-se na raiz da discussão sobre os limites entre a tragédia e a comédia antigas. No mito fundador do grotesco, seguindo a tradição homérica, o desespero de Deméter diante do desaparecimento de Perséfone (raptada por Hades) só encontrará um momento de pausa e relaxamento com os gracejos licenciosos e obscenos da velha ama Iambe (Baubó). Conforme a tradição órfica, é ao levantar a saia, mostrando o sexo, com o qual simula

³³ Sobressai também no romance a oposição entre o Rio de Janeiro, apresentado como metrópole cheia de vida e modernidade, e Vila Velha, simulacro de um sem número de pequenas cidades do centro-norte de Minas (sobretudo Curvelo), e do interior fluminense, ainda presas a hábitos culturais remanescentes da sociedade escravocrata do Império. Tal oposição, inclusive, permeia a obra de Lúcio Cardoso, cujas novelas chegaram a ser publicadas em dois volumes distintos, em 1969, pela Editora Bloch: *Três histórias de província* (“Mãos vazias”, “O desconhecido” e “A professora Hilda”), e *Três histórias da cidade* (“Inácio”, “O enfeitado” e “O anfiteatro”).

movimentos e caretas engraçadas, que Baubó consegue arrancar gargalhadas da deusa, que supera a tristeza e aceita alimentar-se (KUPERMANN, 2003, p.317)³⁴.

Por outro aspecto, também em Homero, sintomaticamente, Iambe é apresentada como irmã da Medusa. Isto posto, desde seu surgimento no contexto grego, a categoria do monstruoso encontra-se imbricada entre o terrível e o grotesco. As duas irmãs mitológicas apresentam uma face monstruosa na qual “o sexo é máscara, provocando ora o terror paralisante, ora o riso grotesco” (KUPERMANN, 2003, p.318).

Citando Jean-Pierre Vernant, Daniel Kupermann encontra em relação à Medusa, a passagem

“Esta face apresenta-se menos como um rosto do que como uma careta. Nessa desfiguração dos traços que compõem a figura humana, ela exprime, mediante um efeito de *inquietante estranheza*, uma monstruosidade que oscila entre dois pólos: o horror do que é terrificante, o risível do grotesco (...) a face monstruosa à qual sob certos aspectos equivale, pode provocar igualmente o pavor da angústia sagrada e a gargalhada libertadora.” (KUPERMANN, 2003, p. 318; grifo do autor)

No que toca à situação de Iambe/Baubó, Vernant afirma:

“(...) o que Baubó mostra a Deméter é um sexo disfarçado de rosto, um rosto em forma de sexo; poderíamos dizer: o sexo feito máscara. Fazendo caretas, esta figura do sexo faz-se gargalhada, uma gargalhada à qual responde o riso da deusa, assim como à careta de horror que rasga o rosto de Gorgó responde o terror de quem a observa (...)” (apud KUPERMANN, 2003, p.318)

Ainda recuperando Vernant, Kupermann aponta para as relações entre o grotesco e o trágico, anteriores, certamente, à codificação cênica e dramaturgicamente operada pela tragédia grega:

“Iambe pode ser considerada o feminino de Iámbos, o iambo, com seu aspecto musical de canto satírico, de poesia de invectiva e irrisão” (...) De Iambe origina-se, portanto, a métrica iâmbica e o verso iâmbico,

³⁴ Segundo Ruth S. Brandão, citando Serge André, “o corpo feminino remete à morte, pois ‘há alguma coisa no corpo da mulher que resiste ao adorno fálico, alguma coisa que dele se destaca como a própria morte, que é o seu sexo propriamente dito’” (BRANDÃO, 2006, p.199-200). Se pensarmos esta colocação junto ao mito de Iambe, reforça-se a importância da proximidade entre mulher, morte, grotesco e riso.

que inspiraram a poesia dionisíaca, os chamados ditirambos (...)”
(KUPERMANN, 2003, p.319)

Afirma-se, assim, a dupla face do fenômeno poético que dará origem tanto à tragédia quanto à comédia clássica. Saindo do contexto antigo-clássico, e eximindo-se da discussão teórico-filosófica sobre as fronteiras entre tragédia e comédia, Mikhail Bakhtin, por sua vez, percorre um histórico do riso, sempre privilegiando o caráter holístico com que ele se apresenta na Idade Média e no Renascimento e patenteado na obra de François Rabelais. Ligado ao riso, o grotesco revela aí sua verdadeira natureza, que é a “expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação* do nascimento de algo novo e melhor” (BAKHTIN, 2002, p.54).

Segundo o teórico russo, a obra de François Rabelais, catalisadora não apenas da herança da literatura satírica paródica, mas, sobretudo, da linguagem popular da feira e do carnaval, encontra ressonância entre seus contemporâneos por ultrapassar uma mera função satírica, que manifesta o riso apenas em sua fatura negativa, denegridora do objeto risível³⁵, e configura também seu autor como “consolador e conselheiro”, já que o riso provocado por sua obra, jubiloso, é capaz de fornecer parâmetros para “regular a vida e a morte” (BAKHITN, 2002, p.57).

No entanto, é justamente na virada do século XVI para o XVII, que Bakhtin localiza a transformação fundamental na concepção do riso. Diferenciando as concepções dos dois séculos frente ao fenômeno do riso, o autor escreve:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na

³⁵ É basicamente sobre o aspecto negativo do riso e do risível que Henri Bergson estabelece sua definição das condições propiciadoras do riso, provenientes especificamente de uma figuração do defeito (no físico, na situação, nas palavras do diálogo ou no caráter das personagens). Logo, para Bergson, o riso sempre está vinculado a algo negativo, desprezível, ridículo, satírico, posição que se mostra restrita diante do riso rabelaisiano analisado por Bakhtin.

sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: **somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.**

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; **o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos**; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); **não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado**; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. (BAKHTIN, 2002, p.57-58; os grifos em negrito são nossos)

Para reforçar suas afirmações, Mikhail Bakhtin recorre às fontes da filosofia sobre o riso na época de Rabelais. A primeira delas diz respeito ao *Romance de Hipócrates*, no qual a personagem de Demócrito expressa o riso tratado como “loucura”, e que é definido como uma “visão unitária do mundo” facultando ao homem a maturidade (BAKHTIN, 2002, p.58). Além disso, no século XVI, há grande interesse pelos efeitos terapêuticos do riso, bem como da concepção de mundo que este encerra.

A segunda fonte apontada por Bakhtin diz respeito à afirmação de Aristóteles, “O homem é o único ser vivente que ri” (BAKHTIN, 2002, p.59). Lida pelo Renascimento, a máxima do filósofo grego aproxima o riso ao poder do homem sobre a terra, à razão e ao espírito, já que se configura como um dom de Deus que o distingue dos outros animais.

Já a terceira fonte seria a personagem Menipo, na obra de Luciano, personagem que, ao rir no reino além-túmulo, constrói um elo entre riso e os infernos “com a liberdade do espírito e da palavra” (BAKHTIN, 2002, p.60).

Essas três fontes configuram o riso como

(...) um princípio universal de concepção do mundo, que assegura a cura e o renascimento, estreitamente relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de “aprender a bem morrer e bem viver” que já Montaigne só conseguia ver como algo sério. (BAKHTIN, 2002, p.60)

Muito embora o trabalho de Mikhail Bakhtin apresente irrefutável envergadura investigativa e teórica, tendo se consolidado em nosso contexto acadêmico como paradigma do discurso sobre o grotesco, não podemos deixar de trazer à discussão as proposições de Julia Kristeva a respeito da obra emblemática de um pintor renascentista (portanto, contemporâneo de Rabelais) também presente no contexto do século XVI francês: Hans Holbein, o Jovem³⁶.

³⁶ Mario Carelli, ao tratar da biografia de Lúcio Cardoso, no que tange a sua derradeira atividade artística, como pintor, aponta uma tradição de pintores “trágicos” à qual pertenceria a lavra pictórica de Lúcio, formada, entre outros nomes, por El Greco, Goya, Grünewald, Munch, também pela presença de Holbein o Moço (no termo de Carelli) (CARELLI, 1997, p.639). Contraditoriamente, no entanto, o próprio Lúcio repudia a reação e o aproveitamento literário que Dostoievski tem do *Cristo morto*, de Holbein: “*Não, não compreendo. Sobretudo, porque o ar ‘corruptível’, ‘humano’, ‘perceível’ do pobre corpo massacrado, é feito para nos obter uma emoção funda e um movimento autêntico de contrição. O que consegue. Mas o que observamos neste fato, é a verdade de que um dos mistérios mais vivos do Cristianismo é o ‘corpo de Cristo’ – ou melhor, não é um dos mistérios mais vivos, mas o seu próprio centro, aquele que atinge em cheio o mistério da Encarnação. Há uma grande quantidade de cristãos que veneram o Cristo como uma entidade abstrata, uma força ou uma chama viva – e quando deparam com a nua realidade desse Deus feito carne, assustam-se, sob forma humana, ‘representado’ o drama da Paixão, e não o vivido em toda a sua angustiosa magnitude de sacrifício humano. Não é fácil imaginar que cada golpe, cada chibatada daquelas, tivesse sido sentida como nós os sentiríamos. E que o pobre corpo humano que Holbein pintou, é de alguém que realmente passou pelos transe da morte, que esfriou e cujos tecidos começaram a se desagregar ao esforço da decomposição. Sem este valor humano, no entanto, Jesus Cristo seria apenas uma entidade ‘espiritual’, que ‘viajou’ entre nós, sem ter vivido a nossa vida. E, ao contrário, de tal maneira ele se integrou na fraqueza do homem, que sua morte é duplamente uma morte, como salienta Romano Guardini, pois sendo Ele ‘a própria vida’, teve de sofrer muito mais essa coisa absurda e humana que é a morte.*

Além do mais, no fundo, Dostoievski era um irmão de Nietzsche, e acreditava que, um dia, talvez, o homem pudesse ser um Deus. Quase todos os seus personagens principais sofrem dessa obsessão. E é realmente para causar choque, deparar de repente com o corpo magro e devorado pelo silêncio, que a tela imortal de Holbein nos desvenda – e queiramos ou não, é terrível pensar: este é o ‘corpo’ do Deus que veio nos redimir, ‘isto’ é a imagem de nossa redenção, ‘isto’ é a reprodução exata do que somos, dos deuses que imaginamos ser, quando o ‘super-homem nasce a meio do caminho...’ (CARDOSO, 1970, p.160-161). Formado num catolicismo diverso do russo, Lúcio Cardoso aceita o poder catártico presente no *Cristo morto*, de Holbein, em acordo com sua obsessão pelos mistérios da carne, da dor física, da decrepitude e da morte. No fragmento seguinte a este, no *Diário Completo*, o escritor retoma a imagem do Cristo: “*Lembro-me de ter visto no Convento do Carmo, na Bahia, e cuja entrada é interdita às senhoras, um enorme Cristo em tamanho natural deitado sob um dos altares. É uma imagem aterrorizante, quase negra de tão massacrada, com os joelhos esfacelados e em sangue, o rosto violáceo. Informaram-me que essa imagem, com os braços deslocados e seu aspecto assustador, era a que saía antigamente durante as procissões. Tal coisa, no entanto, havia sido proibida,*

Contemporâneo da crise religioso-filosófica instaurada na Europa seiscentista a partir dos movimentos da Reforma, Holbein é o autor de uma série de obras (retratos, gravuras, pinturas) ligadas à representação da Morte. Ao analisá-la no contexto da discussão sobre a melancolia, Kristeva acrescenta-nos mais dados sobre a ambigüidade da situação renascentista:

“Facilmente imaginamos o homem renascentista tal como o deixou Rabelais: grandioso, talvez um pouco engraçado à maneira de Panurgo, mas francamente lançado para a felicidade e para a sabedoria da divina garrafa. Holbein, em compensação, nos propõe uma outra visão: a do homem sujeito à morte, do homem beijando a Morte, absorvendo-a no seu próprio ser, integrando-a não como uma condição de sua glória nem como uma consequência de sua natureza pecadora, mas como a essência última de sua realidade dessacralizada, que é o fundamento de uma nova dignidade. Por isto mesmo, a imagem da morte crística e humana, em Holbein, é cúmplice íntima do *Elogio da Loucura* (1511), de Erasmo, de quem Holbein se tornou, em 1523, o amigo, o ilustrador, o retratista. O homem atinge uma nova dimensão porque reconhece sua loucura e olha sua morte de frente – mas talvez seus riscos mentais, seus riscos de morte psíquica. Não necessariamente a dimensão do ateísmo, mas com toda a certeza a de uma **conduta desiludida, serena e digna**. Como um quadro de Holbein.”(KRISTEVA, 1989, P.112-113; grifos nossos.)

Não podemos deixar de assumir a indicação, através de Bakhtin e de Kristeva (e até certo ponto de acordo com Walter Benjamin), de que a luta instaurada entre morte e riso no contexto do Renascimento e de sua transposição para o mundo barroco foi análoga à disputa entre o protestantismo histórico e o catolicismo de então, levado a redefinir sua posição histórica. Através da obra de Holbein, Kristeva aponta para uma “competição da forma com a morte, nem esquivada, nem embelezada”, antecipando em

devido ao escândalo popular que levantava: grande número de mulheres desmaiavam, homens eram tomados de crises de choro, toda uma celeuma era provocada à passagem do Crucificado. Hoje, descansa essa imagem entre lençóis brancos e rendados, numa inviolável urna de vidro. O Cristo que acompanha as procissões, é outro bem mais ameno, e não provoca mais tais distúrbios na multidão. (CARDOSO, 1970, p.161). Esta passagem do *Diário* de Lúcio parece retomar o processo de amenização da morte apontado por Hércules Alberto de Oliveira, já citado.

alguma medida a figuração da melancolia no drama barroco³⁷. Antes, porém, de cruzarmos a fronteira do século, permaneçamos um pouco com Holbein e Kristeva.

Holbein, pintor do “Cristo morto” (1522), quadro que tanto impressionará Dostoievski³⁸, é o mesmo criador da série de gravuras intitulada “Dança macabra” (Lyon, 1538), reunindo em sua produção artística duas faces do Renascimento: “(...) a representação sem disfarce da morte humana, o desnudamento quase anatômico do cadáver, [que] comunica aos espectadores uma angústia insuportável diante da morte de Deus, aqui confundida com nossa própria morte, de tanto que está ausente a menor sugestão de transcendência” (KRISTEVA, 1989, p.117), em que a vulgarização da paixão do Cristo mostra-se ao mesmo tempo imbuída de ironia e misericórdia (por sua aproximação com a morte humana); e um corpo dançante que, embora vivo, não hesita em bailar com a morte, ou mesmo beijá-la (KRISTEVA, 1989, p.117).

A representação da morte como dança alcançará grande ressonância, entre os europeus, já que oferece

“(...) à humanidade renascentista uma representação ao mesmo tempo devastadora e grotesca de si mesma (...) toda a espécie humana é apanhada pela morte. Enlaçado com a Morte, ninguém escapa ao seu abraço, certamente fatal, mas cuja angústia esconde aqui a sua força depressiva para mostrar o desafio no sarcasmo ou a ameaça de um sorriso que zomba dela, sem triunfalismo, como se nos soubéssemos perdidos, rindo” (KRISTEVA, 1989, p.112)³⁹.

³⁷ A produção mais eloqüente de Holbein dá-se nas décadas de 1520 e 30, sendo contemporânea do iconoclasmo protestante da Basileia (Suíça), compreendido entre os anos de 1521 e 1529, e anterior à obra de Shakespeare e de Calderón (KRISTEVA, 1989, p.116)

³⁸ Perseguindo o trajeto das representações da melancolia nas obras literárias de Nerval, Dostoievski e Marguerite Duras, Julia Kristeva aborda os aspectos religiosos da obra de Dostoievski, que ficara profundamente abalado pela representação humanizada e não-redentora do cadáver do *Cristo morto*, que o escritor conhecera ao visitar a Basileia, trazendo-o para dentro de seu universo ficcional ao colocá-lo como objeto importante para o conflito das personagens de seu romance *O Idiota* (1869). Um outro dado relevante de se notar aqui é o interesse de Dostoievski pela personagem bíblica de Jó, cujo livro, coincidentemente, recebeu tradução de Lúcio Cardoso.

³⁹ Vemos como inevitável a lembrança do filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, no qual a Morte aparece ora jogando xadrez com o protagonista (não por acaso um nobre cavaleiro que retorna de uma Cruzada ao mesmo tempo que tenta fugir da peste que se alastra pelo caminho que ele deve atravessar), ora realizando seu trabalho de carrasco – inclusive em contexto cômico, ao serrar a árvore onde subira o ator canastrão, também tentando escapar-lhe, e ainda, literalmente, na grande cena final, em que aparece conduzindo as personagens através de uma dança sobre uma colina, representando a colheita daquelas almas através da peste. A obra ainda abriga um(a) duplo(a) vivido(a) através do cavaleiro Antonius Blok,

Já que o riso renascentista não é apenas o riso triunfal de Rabelais, reconhecendo-se em outras obras o poder último da Morte, começa a abandonar seu poder regenerador em prol da ironia. Destituído, já no século XVII, de suas funções positivas, regeneradoras, presentes em sua manifestação medieval e renascentista, o riso encontra outro cenário no ambiente do drama barroco⁴⁰.

Embora não seja nosso intuito estabelecer um momento exato para o fim do riso renascentista ou o início do predomínio da seriedade e/ou da melancolia, momento cujos limites são permeáveis, como estamos vendo, o interesse é localizar como a teorização do grotesco e do riso pode apresentar pontos de contato com o advento da alegoria barroca, entendida nos termos estabelecidos por Walter Benjamin.

Susana Kampff-Lages, ao investigar as relações entre melancolia e tradução no pensamento e na escrita do filósofo alemão, pontua a presença do cruzamento entre a tradição clássica greco-latina e a herança da tradição hebraica – e sua especial visão da melancolia – nos trabalhos de Benjamin.

Segundo a pesquisa de Lages, a tradição hebraica de inspiração hassídica propõe um combate à melancolia através da alegria e da liberação vinculadas à espera do futuro Messias. No entanto, essa proposta guarda uma ambigüidade fundadora, pois, assim como não se chega “à experiência da alegria” a não ser através da dor, da angústia e do

e seu escudeiro Jons, que ocupam, respectivamente, os papéis do nobre honrado dilacerado pelo problema da existência e do bufão irreverente, não sem traço da amargura proveniente do conhecimento do mundo, contudo, trazendo à cena personagens caros tanto ao imaginário medievo-renascentista lido por Bakhtin, quanto ao drama barroco de que nos fala Walter Benjamin.

⁴⁰ Também no contexto barroco mineiro encontra-se o convívio entre a morte e o riso, através da presença da caveira, como mostra Affonso Ávila: “(...) o ouro e a prata, símbolos temporais do poder e da riqueza, se misturavam à profusão do veludo negro e dos panos roxos (panos de *morte cor*, como diz o cronista), sobressaía, no entanto, um elemento de teor bem mais grave, diríamos mesmo lúgubre. Eram esqueletos pintados ou esculpidos, que pendentes do *obelisco funeral* ou apoiados em pedestais, adicionavam ao conjunto uma nota não só de realismo, mas até de humor negro. (...) As figuras dos esqueletos se distribuíam também pelo âmbito de toda a igreja, algumas com os mantos de cavaleiro da Ordem de Cristo, outras simplesmente envergando foices, mas sempre acompanhadas de dísticos e outras inscrições.” (ÁVILA, 1994, p.174).

sofrimento, “é o próprio desejo de encontrar a alegria que acaba desencadeando angústia” (LAGES, 2002, p.118-119):

A melancolia hebraica está pois ligada a um fato fundamental: segundo o relato bíblico, Deus alternadamente revela-se e oculta-se, é simultaneamente presença e ausência, constituindo-se na dimensão processual de seu aparecer num determinado momento histórico. A diferença da tradição cristã, cuja interpretação medieval de Deus como essência onipresente funda uma linhagem de exegese onteoteológica na qual a fenomenalidade, a historicidade praticamente não tem lugar, no contexto judaico não há jamais garantia de uma onipresença de Deus. Ele se manifesta apenas nos encontros com seu povo, em momentos históricos específicos. Essa dimensão histórica, presente na experiência bíblica judaica, será reabilitada na modernidade em um tipo de pensamento que irá questionar suas bases ontológicas: nas assim chamadas teorias “irracionalistas”, cujos principais representantes (Nietzsche, Schopenhauer, Bergson) evocaram o avesso de uma tradição filosófica, baseada na crença na autonomia da razão; esse movimento encontrará sua dimensão mais radical no pensamento instaurado com a psicanálise e a descoberta freudiana da dimensão do *inconsciente*, isto é, uma dimensão que só se deixa apreender pelo negativo e cujas categorias só podem ser definidas historicamente e não tomadas como essências eternas, partícipes de uma estrutura categorial fixa. O pensamento e a obra de Benjamin inscrevem-se, juntamente com o conjunto dos pensadores da “Escola de Frankfurt” (sobretudo Adorno e Horkheimer), numa vertente de pensamento que efetua uma reabilitação, por meio de sua leitura da obra de diferentes filósofos da tradição, dessa dimensão histórico-fenomenal do conhecimento, característica do contexto judaico, para o qual a experiência em sua concretude histórica é elemento fundador. (LAGES, 2002, p.119; grifos da autora)

A partir destas observações, cujo trunfo teórico aqui é a articulação entre teologia (ou tradição religiosa, melhor dizendo) e história com os fenômenos da melancolia e da experiência, fenômenos fundamentais para a produção benjaminiana, conjugam-se ainda os campos da filosofia e da psicanálise sem prejuízo da leitura interpretativa. Nesse sentido, faz-se pertinente retomar algumas proposições de Benjamin concernentes ao drama barroco alemão e sua configuração do riso seiscentista.

Observando como no século XVII, a produção de uma nova dramaturgia destinada à “descrição do luto”, à qual uma certa ostentação é inerente (BENJAMIN, 1984, p.142), Walter Benjamin comenta o caráter ambíguo do cômico na relação com o luto:

O cômico, ou melhor, a pura pilhéria, é obrigatoriamente o lado interno do luto; ele aparece de vez em quando como o forro de um vestuário, na barra ou na lapela. Seus representantes são também os representantes do luto. (...) ‘Quando o palco se esvaziar, não haverá mais nem bobo nem rei’. A estética especulativa não explicou nunca, ou o fez raramente, a afinidade entre a pilhéria no sentido estrito e a crueldade. Quem não viu crianças rirem, quando os adultos se horrorizam? ‘(...) figura do bobo da corte... Qual o traço fundamental do seu caráter? Seu desprezo pela arrogância humana’.” Mas se o luto do príncipe e a alegria perversa do conselheiro se aproximam tanto, é porque, em última análise, as duas emoções representam as duas províncias do império de Satã. (...) Na Inglaterra, ao contrário, Shakespeare baseou personagens como Iago e Polonius no velho esquema do bufão demoníaco. Com eles, o *Lustspiel* (comédia), penetra no *Trauerspiel*.”(BENJAMIN, 1984, P.149)

Após assinalar, sob este aspecto, a influência de Shakespeare sobre o *Sturm und Drang*, apontada por Benjamin, podemos, neste momento, retornar à cena da chegada e presença do Barão no velório de Nina.

Invadida a Chácara dos Meneses pelos vizinhos curiosos (movimento que se inicia com o trânsito dos empregados pela casa durante a enfermidade de Nina, e que culminará com saque da propriedade pelo bando de Chico Herrera), “como em pleno campo os urubus denunciam a rês que ainda não acabou de morrer” (CARDOSO, 2002, p.451), Valdo narra o velório, no qual percebe uma “atmosfera muito pouco fúnebre”. O cadáver de Nina sobre a mesa não desperta mais a atenção dos convivas, que conversam com “essa pressa que se manifesta nos saguões dos teatros ou nos intervalos de um discurso importante” (CARDOSO, 2002, p.451). O único sinal da presença da morte é o mau cheiro que se desprende do cadáver de Nina, convertido numa coisa anônima e indiferente. O que se mostra para Valdo é a presença da morte em meio a um silêncio perturbador que não esconde, contudo, a atitude festiva dos presentes.

Mesmo antes da aparição de Timóteo, Demétrio fornece aos invasores um espetáculo que beira os limites do ridículo, ao atirar as roupas de Nina no corredor interno da casa, descompondo-se, e entrando em luta corporal com Valdo, outra cena para o deleite das testemunhas forasteiras (CARDOSO, 2002, p.452-455).

Estudando as relações entre festa e sacrifício religioso, René Girard observa que, nas festas que guardam o caráter ritual, o tema “da diferença abolida ou invertida é encontrado no acompanhamento estético da festa, na mistura de cores discordantes, no recurso ao travesti, na presença dos loucos com suas roupas extravagantes e seus perpétuos despropósitos. Durante a festa, reuniões antinaturais e os mais imprevistos encontros são provisoriamente tolerados e encorajados” (GIRARD, 1998, p.153). A festa, no contexto religioso, não se encontra desvinculada do caráter sacrificial presente nos rituais:

Como Durkheim já havia compreendido, trata-se de vivificar e renovar a ordem cultural, repetindo a experiência fundadora, reproduzindo uma origem que é considerada a fonte de toda vitalidade e de toda fecundidade: de fato, é exatamente no momento em que a unidade da comunidade é a mais completa, que o temor de recair na violência interminável é também o mais intenso.

(...)

A festa baseia-se em uma interpretação do jogo da violência que pressupõe a continuidade entre a crise sacrificial e sua resolução. Inseparável, a partir de então, de seu desfecho favorável a própria crise torna-se objeto de prazer. (GIRARD, 1998, p.155)

Festa estranha, o velório de Nina tem o poder de atrair os mais “altos” representantes da sociedade local, para lhes oferecer não um sóbrio funeral; muito pelo contrário, há um acúmulo de acontecimentos fora do comum, do normal, que transformam o evento em espetáculo exagerado, em ópera barroca, quase bufa, não fosse a sensação inequívoca, para protagonistas, testemunhas e leitores, da presença da morte, do fim de uma aristocracia anacrônica, de uma era deslocada do fluxo contemporâneo da história, como se registra nas palavras de Valdo: “a história delineava-se completa, e de modo tão vivo que quase rebentava os caixilhos estreitos que a cingiam” (CARDOSO, 2002, p.456).

A força dessa história de decadência, quase impossível de enquadrar nos moldes do romance, instituindo a dispersão dos narradores e dos acontecimentos, revela o sufocamento dos aspectos risíveis, traços rejeitados no horror moderno, que se aliam às

forças da morte na tentativa de rebentar os “caixilhos estreitos” da excessiva seriedade da vida.

Retomando os termos da psicanálise, segundo Daniel Kupermann, a separação efetuada à época da Reforma e da reação histórica a esta, a Contra-Reforma, entre riso e morte, entre os aspectos cômicos e as figurações macabras presentes na civilização europeia de então, parece corresponder à separação entre o humor, o brincar infantil, o lado lúdico da vida, e o que é sério “no sentido daquilo que merece atenção, cuidado e investimento libidinal” (KUPERMANN, 2003, p.25), característica de uma certa visão da realidade, aquela que Bakhtin, por sua vez, afirma ter vencido a disputa filosófica colhida na virada do século XVII: a atividade filosófica, do pensamento, como algo sério, sisudo, destinado aos grandes temas e problemas da filosofia, em oposição ao riso, reduzido à manifestação satírica, depreciativa, de aspectos corriqueiros e menos nobres da vida cotidiana.

Kupermann afirma, porém, que o humor (provocador do riso) não se opõe à seriedade do rigor filosófico, da disciplina do pensamento, ou da relevância das grandes questões, mas antes, contrapõe-se à resignação frente a “uma realidade deserotizada e à lucidez melancólica criadas por uma visão de mundo que cindiu, inelutavelmente, o princípio do prazer e o princípio de realidade” (KUPERMANN, 2003, p.25).

Entendendo a concepção freudiana de humor como um indicativo teórico de que a manifestação cômica, risível, aponta para a reserva das forças que podem fazer frente à disposição melancólica, e anular o poder paralisante do horror, Kupermann articula o problema do humor em Freud, com a concepção grotesca do mundo proposta por Bakhtin. O humor ganha nessa articulação uma dimensão ética e estética, por meio da qual o sujeito afirma o princípio do prazer, não mais desvinculado do princípio de realidade, e que ultrapassa o sentido do dito humorístico, que “não pode ser reduzido ao

seu significado ou conteúdo representacional, tendo como componente essencial da sua eficácia na obtenção do prazer uma determinada forma de dizer (...)” (KUPERMANN, 2003, p.50).

Se em Freud, o risível está presente nas *piadas*, que mantêm o vínculo social por sua necessidade intrínseca de serem compartilhadas; no *parricídio* e na *morte* (KUPERMANN, 2003, p.21), o humor faz-se “um meio de se obter prazer *apesar* dos afetos dolorosos que se apresentam nas situações em que ele emerge” (KUPERMANN, 2003, p.39; grifo do autor). Ou seja, o humor não se furta ou nega aos aspectos angustiantes da existência, mas afirma o princípio do prazer, atenuando as dores a despeito delas mesmas.

Já em “O Estranho”, Freud deparara-se com a incômoda proximidade entre *das Unheimlich* e o cômico, pois

(...) os mesmos elementos capazes de provocar a experiência do estranho podem também fazer rir. Indicamos, em primeiro lugar, que *das Unheimliche* é uma herança da categoria estética do grotesco, cultuada pela arte romântica como expressão maior da experiência tragicômica do horror mesclado ao sorriso própria do homem moderno, que assiste a (sic) ruína simultânea da ordenação do mundo (...) e da soberania da própria consciência, assaltada pelas forças ocultas originadas em um id demoníaco. No entanto, sublinhamos que, tanto no Romantismo como em Freud, o horror terminou por ganhar primazia sobre o riso, a angústia sobre a alegria; o elogio freudiano ao humor sendo, certamente, a exceção. (KUPERMANN, 2003, p.32-33)

Oito anos depois, no entanto, Freud afirma, em “O humor”, que o indivíduo deve procurar fortalecer seu potencial sublimatório⁴¹, que erotiza a vida e mantém o vínculo celebratório da vida social para não sucumbir à tirania do superego, que, assim,

⁴¹ O conceito de sublimação na obra de Freud é alvo da investigação de Daniel Kupermann por estar intimamente relacionado com a difícil harmonia, para o sujeito, entre os princípios de prazer e de realidade, bem como entre o id e o superego, instâncias que digladiam pelo ego. Afirmam-se, no pensamento freudiano, duas concepções do processo de *sublimação*: uma, em que as pulsões sexuais do id procurarão um substituto adequado às normas sociais (como as atividades artísticas e científicas); e outra, que consiste na criação contínua de novos objetos de satisfação para a pulsão erótica (KUPERMANN, 2003, pp.67-68 e 165).

inflado pela pulsão de morte, promove a derrocada do desejo no âmbito subjetivo e a violência e a guerra no campo social (KUPERMANN, 2003, p.189).

Em termos da discussão sobre a subjetividade coletiva moderna, e as formas artísticas que dela se nutriram e engendraram, o nexó entre o problema do riso, do horror e da tristeza (melancolia), parece ter encontrado um terreno fértil nas manifestações do melodrama, como, sintetizando, podemos confirmar na colchação abaixo, de M. Sodré e R. Paiva:

De um modo geral, o melodrama oferece oportunidades e temáticas afins com essa categoria estética. O gênero melodramático, como se sabe, é pretexto freqüente para aquelas situações marcadas pelo excesso de clichês culturais, significações já estabelecidas e gastas, destinados a provocar emoções fáceis, a que se costuma chamar de “breguice”, “cafonice”, “mau gosto”, “kitsch”, etc. Trata-se, na verdade, de um desnível entre o gosto momentaneamente valorizado das elites sociais e o gosto das classe populares, ainda guiado por padrões estéticos antiquados. É terreno propício ao florescimento de manifestações grotescas. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.100)

Seja no campo individual, íntimo, tratado pela psicanálise, ou no terreno da subjetividade histórica, coletiva, contemplada pelo pensamento benjaminiano, o conflito entre melancolia, horror e riso encontrou um palco fecundo no início da modernidade, cuja corrente de pensamento que venceu a disputa histórica, ao afirmar a seriedade como valor de atitude da reflexão filosófica e da produção artística, escondeu o riso sob as dobras da filosofia e das altas literaturas, metamorfoseado, quase sempre, em ironia.

Por que voltar a uma questão que se concentra na passagem do Renascimento para o Barroco? Porque, pelo menos no caso da *Crônica*, essa problemática é recuperada e trazida à cena brasileira dos anos 50 do século XX – época da chegada, enfim, maciça e concentrada, da modernidade e da modernização ao Brasil, para além das regiões litorâneas.

A idéia é a de que, através de uma solução romanesca que se afasta da fatura realista-sociológica⁴², e reenquadra a decadência do Brasil arcaico (ou pelo menos de uma certa região desse Brasil) por meio da literatura intimista, na qual a dramatização das subjetividades deixa entrever os resquícios ainda brilhantes de um tempo histórico em dissolução fragmentária, o romance de Cardoso encena o caráter inexorável da ação das forças da modernidade.

Na *Crônica da casa assassinada*, os planos do espetáculo barroco benjaminiano e do carnaval de Bakhtin encontram-se interseccionados, já que, embora Timóteo afronte finalmente a toda a comunidade de Vila Velha, incluindo o Barão, através de sua intervenção dramática e excessiva no velório de Nina, revelando a outros olhares seu travestimento sexual e temporal (visto que além de roupa feminina, seu figurino evoca outras eras da história da família Meneses, mais heróicas e lendárias), sua grande performance cênica não consegue instaurar uma quebra das máscaras sociais tanto dos moradores da Chácara quanto dos habitantes testemunhas do funeral, não obstante o caráter de choque presente na aparição de Timóteo seja inescapável.

Por outro lado, a queda de Timóteo, que espalha pelo chão as riquezas proibidas e secretas das antigas Meneses, aponta para outras dispersões, para outras riquezas. Sementes inférteis, as jóias de Timóteo denunciam o fim de uma era.

⁴² Não que estejamos aqui negando o aspecto sócio-histórico presente no romance, aspecto que, por sinal, é brilhantemente trabalhado por Denílson Lopes, que alinha a *Crônica da casa assassinada* com certa fatura de romances mineiros, de meados do século passado, caracterizados pela marca da melancolia e da herança neo-barroca (LOPES, 1999).

4 – IMPASSES E DRIBLES NA VIA CRUCIS DO CORPO

Uma escritora heterogênea: seria esta uma forma de entender a figura emblemática e decisiva de Clarice Lispector se o pesquisador de literatura levar em consideração a ondulante história da crítica que a obra da autora tem recebido ao longo de sua carreira literária. Hoje, depois de tantos ensaios, teses, biografias, artigos, monografias e toda a sorte de produção acadêmica e jornalística que a produção literária de Lispector vem recebendo desde seu surgimento⁴³, faz-se mister procurar ainda, entre os meandros de sua literatura inquietante, pontos de contato entre as diversas faces que a escrita clariciana mostra aos leitores, passeando pelos temas e processos narrativos peculiares que a marcam.

Entretanto, na última década e meia, os estudiosos da literatura clariciana têm revisto a produção crítica a respeito de Lispector, investigando obras que mereceram pouco destaque entre as leituras do “cânon” da autora, cuja imagem de artista, imagem fluida quase como alguns de seus textos e personagens, tem sofrido novos enquadramentos e iluminações no contínuo exercício de escrutínio interpretativo realizado pela crítica especializada, pela academia, e mesmo pelo mercado editorial – cuja nova investida sobre o filão, aparentemente ainda rentável, “Clarice Lispector”, tem trazido às livrarias os escritos jornalísticos da escritora, por exemplo.

Regina Pontieri, ao resgatar o valor literário e o lugar dentro da ficção clariciana do romance *A Cidade Sitiada*, em seu estudo *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*

⁴³ Nos números dedicados à autora, dos *Cadernos de Literatura*, publicados pelo Instituto Moreira Salles, em dezembro de 2004, o guia bibliográfico da produção textual de Lispector e sua fortuna crítica chega a ocupar 36 páginas (p.302-338).

(2001), verifica o desconcerto que a seqüência de publicações das obras de Lispector instaura na crítica contemporânea a elas, mesmo entre amigos da autora, após o sucesso inaugural de *Perto do Coração Selvagem* (1943), seguido pelos não prontamente compreendidos, à época, *O lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1949), até o “alívio” da crítica com a publicação de *Laços de família* (1960), *A maçã no escuro* (1961), *A legião estrangeira* (1964), e a consagração definitiva com *A paixão segundo G.H.*, deste último ano.

Vinculada agora, como o fora inicialmente em relação à prosa modernista de Woolf, Joyce e Faulkner, sob uma espécie de selo de qualidade, ao existencialismo sartriano pelos estudos de Gaspar Simões (PONTIERI, 2001, p.41-46), em Portugal, e Benedito Nunes, em estudo que marca a diferença entre a poética clariciana e o estilo do autor francês (PONTIERI, 2006, p.44-47), a obra de Lispector alcança *status* definitivo de “boa” literatura nos anos 60. Pontieri resgata ainda dessa época autores como Assis Brasil, Luís Costa Lima, Marly de Oliveira.

Já entre as análises da década de 1970, Pontieri destaca o trabalho abrangente de Olga de Sá, que acompanha toda a produção ficcional de Lispector em *A escritura de Clarice Lispector* (1979), incluindo, obviamente, o romance *A Cidade Sitiada*. A pesquisadora, porém, entre outros aspectos, critica a posição de Sá diante da narrativa, ao cair na dicotomia tradicional entre corpo e espírito, este, tornando-se o foco privilegiado das principais interpretações da obra de Lispector até então, mas que seriam inadequadas, por exemplo, para a investigação da questão do olhar no romance e suas relações com outras obras de Lispector, ângulo da leitura interpretativa de Pontieri. Olga de Sá, inclusive, é a autora que localiza o processo da epifania na ficção clariciana, técnica literária que, se se presta à leitura de grande parte da produção ficcional da

escritora, parece, segundo a posição de Pontieri, não se adequar como modelo hegemônico de leitura, especificamente, no que tange à narrativa de *A Cidade Sitiada*.

À queixa de Olga de Sá sobre a protagonista do romance, Lucrecia, “que beira o grotesco”, Pontieri rebate em comentário: “como se ‘grotesco’ caracterizasse tão somente um defeito da obra e não pudesse ser sua forma mimética própria” (PONTIERI, 2001, p.73). A autora não apenas sugere certo vínculo a uma concepção elevada de texto literário por parte de sua antecessora (para quem o grotesco seria um “defeito”) como chama a atenção para a relação corpo e mulher na obra de Lispector, inserindo-a na série literária da ficcionista

Creio não ser necessário dar muitos exemplos de que corpo e feminilidade não são formas de degradação, mas temas privilegiados da obra de Clarice. Se Lucrecia é grotesca por se assemelhar a animais, o mesmo se pode dizer de Pequena Flor, parecida com macaco e cachorro, ou de Almira, personagem de “A Solução”, comparada com um elefante. *De G.H. ou da dona de casa de “A Quinta História”, identificadas com as baratas que são elas próprias, por serem seu avesso.* Ou ainda da dona de casa de “O Ovo e a Galinha”, que se identifica com a galinha. Grotescas são também as descendentes de Lucrecia, a barata e Macabéa (...) (PONTIERI, 2001, p.73; grifo nosso).

Podemos perceber que a manifestação do grotesco nas obras de Clarice Lispector constituía um problema para certa parcela da crítica, aquela responsável pela canonização e “auratização” da escritora através de leituras que privilegiavam aspectos “elevados” de seu mundo ficcional, cujo conjunto de representações miméticas e questionamentos da linguagem ultrapassaria os limites do psicológico, do romance de formação, das perquirições metafísicas e filosóficas em torno da subjetividade em crise.

No âmbito deste capítulo, entendemos ser pertinente procurar compreender o peculiar mecanismo de construção narrativa empreendida por Clarice Lispector em uma de suas obras menos iluminadas pela crítica, e por que não dizer mesmo, desprezadas, a coletânea de contos *A via crucis do corpo*, trazida a público em 1974.

4.1 – Uma recepção encenada: corpo, vida e autoria

Obra singular desde sua origem: trata-se de uma encomenda feita à escritora por seu editor à época, Álvaro Pacheco, que lhe confiava um livro de contos eróticos; *A via crucis do corpo* localiza-se num período específico da vida literária de Clarice, quando, após o sucesso estrondoso junto à crítica, alcançado por *A paixão segundo G.H.*, lançado em 1964, a autora havia se entregue à produção de obras problemáticas para aqueles mesmos admiradores, que consideraram estas menores, como que aquém do talento já comprovado desde pelo menos duas décadas. Além disso, Clarice havia se tornado, de fato, uma escritora profissional, escrevendo crônicas e matérias para jornais e revistas, fazendo traduções; em suma, ocupava-se do ofício da escrita como fonte de renda e sustento.

Em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, Vilma Arêas busca esclarecer o equívoco construído pela fortuna crítica da autora que dividia as obras claricianas segundo padrões de qualidade literária pouco atentos às obsessões, temáticas, processos narrativos, entre outras características, para não dizermos próprias, mas recorrentes nas mesmas (ARÊAS, 2005, p.13-14), inclusive, menosprezando a produção ficcional realizada entre *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977).

Seguindo a posição de Arêas, percebe-se o desenvolvimento da escrita de Clarice como uma gradual construção de domínio narrativo no campo de um profundo mergulho na subjetividade até o advento de *A paixão segundo G.H.* (ARÊAS, 2005, p.21-22). Após esta obra, definitiva, a escritora como que retorna a um período de vacilação formal, vacilação esta, no entanto, de modo algum infértil ou simplesmente confusa, ainda que se apresentem impasses na construção e/ou acabamento das obras (o

maior exemplo talvez seja o caso “mal resolvido” do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969), mas que agrega novos temas, encontra novas soluções em meio a um novo cotidiano de produção da escrita, marcado por um tempo mais ágil e dinâmico do que a famosa disposição para a rinação de temas e motivos tão próprios da escritora.

Ainda mantendo o viés histórico, não se pode esquecer que o país atravessava o período mais duro de sua ditadura militar, o que, obviamente, forçava os escritores com consciência política mais aguçada e transparente a lançarem mão de recursos ficcionais os mais variados a fim de driblar as armadilhas da censura, possibilitando que as obras ganhassem as ruas. Ainda que não fosse explicitamente uma autora engajada⁴⁴, a Clarice Lispector não escaparia a observação do desconcerto em que andavam as coisas naqueles tempos, voltando-se sua obra, sobretudo em suas crônicas, talvez, para o mundo dos menos favorecidos pelo sistema social. Já em *A paixão segundo G.H.*, a oposição entre a protagonista e a empregada Janair é de fundamental importância para a construção da crise de consciência que encorpa o desenvolvimento do drama e da trama narrativa. Será justamente a problemática tentativa de “representar” ficcionalmente a figura de uma despossuída, Macabéa, e a dificuldade do intelectual para dar-lhe voz que comporão aquela que será a obra redentora da posição de Lispector junto à sua crítica contemporânea: *A hora da estrela*. É neste contexto complexo que são produzidos e publicados os contos que compõem *A via crucis do corpo*.

Outro estudo que aborda a recepção crítica da obra de Clarice Lispector, enfatizando exatamente o lugar problemático que *A via crucis do corpo* ocupava,

⁴⁴ O que também é bastante relativo, tendo em vista a participação da escritora em duas importantes passeatas no ano de 1968, uma delas, a “Passeata dos Cem Mil” (LISPECTOR, 2004, p.31), além, claro, de suas relações com o corpo diplomático brasileiro, propiciadas por seu casamento. Lembrando ainda que, desde “A menor mulher do mundo”, de *Laços de família*, Lispector passara a dar tratamento ficcional, criticamente, à situação dos despossuídos, subalternos e excluídos, como em Janair, e posteriormente, em Macabéa.

encontra-se no trabalho de Nilze Maria de Azeredo Reguera, *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo* (2006). Assim como Pontieri se coloca diante de *A Cidade Sitiada*, Reguera busca realizar uma nova leitura de *A via crucis do corpo*, salvando a coletânea de contos, que constitui o volume, da pecha de obra “menor” no conjunto de textos literários da escritora.

Ao analisar, em âmbito abrangente, a recepção da obra de Lispector no cenário da vida literária brasileira, Reguera estabelece cinco parâmetros para sua abordagem: 1) a posição da “crítica em geral”, que, ou elogia, ou repudia as obras de Lispector, especialmente as primeiras, subseqüentes a *Perto do Coração Selvagem* (como Pontieri também aponta) e as lançadas em meados dos anos 70; 2) “os estudos críticos”, ramo acadêmico especializado, que proporcionam o surgimento e a circulação de ensaios sobre a obra clariciana; 3) o público leitor, que “(...) especialmente no final dos anos 1960 e na década de 1970, intensificou a aclamação de seus livros, fomentando o processo de ‘santificação’ da autora e a decorrente canonização de parte de sua produção”; 4) os divulgadores, editores e editoras, que percebem na lavra textual da escritora um “produto altamente rentável” e passível de “mutilação”, desde quando se visasse sua publicação; 5) e a *própria produção escrita de Clarice Lispector* diante desses fóruns de recepção de sua literatura (REGUERA, 2006, p.31-32).

Nilze Reguera retoma a perspectiva de Benedito Nunes a respeito das três fases distintas da recepção da obra de Lispector: a primeira, compreendida entre as publicações de *Perto do Coração Selvagem* (1943) e de *Laços de Família* (1959/1960⁴⁵), em que a escritora “era conhecida apenas por críticos e escritores”

⁴⁵ São lançados pela revista *Senhor*, em 1959, os contos “A menor mulher do mundo”, “O crime do professor de matemática”, “Feliz Aniversário” e “Uma galinha”. No ano seguinte, ainda pela revista, são lançados “A imitação da rosa”, e “O búfalo”. Apenas em 27 de julho de 1960, a editora Francisco Alves lança *Laços de família*, que reúne, além dos supracitados, os seis textos de *Alguns contos* (publicado em 1952), mais “Devaneio e embriaguez duma rapariga” e “Preciosidade” (LISPECTOR, 2004, p.26-27).

(NUNES apud. REGUERA, 2006, p.32), para os quais, junto com Guimarães Rosa, Clarice Lispector representava a renovação da linguagem ficcional na literatura brasileira.

Após a publicação de *Laços de família*, o público e a crítica passam a se interessar pelas obras anteriores:

(...) o interesse pelas obras de Lispector acentuou-se, então, em meio a uma curiosidade acerca da autora como figura pública e de sua vida pessoal, que parece ter sido suscitada pelo jogo de papéis assumidos por Clarice num mercado editorial em expansão, circundado pela opressão e pela repressão de um sistema político ditatorial: Clarice-escritora, Clarice-cronista, Clarice-crítica-de-si-mesma, Clarice-mãe etc. (REGUERA, 2006, p.33)

Nesse período, que durará até a publicação de *A hora da estrela*, em 1977, são lançados *A legião estrangeira* e *A paixão segundo G.H.*, ambos em 1964. O romance constituir-se-á

(...) em um “marco” na literatura brasileira e na produção de Clarice Lispector, pelo fato de os leitores, inicialmente apresentados pela crítica acadêmica, reconhecerem o projeto literário da autora, que vinha sendo construído desde a sua obra de estréia (...) (REGUERA, 2006, p.35).

E, finalmente, na terceira fase, iniciada com o lançamento de *A hora da estrela* (1977), poucos meses antes da morte da escritora, conclui-se o “processo de canonização (de parte) da sua produção” e consolidou-se sua “inserção como grande autora na literatura brasileira do século XX” (REGUERA, 2006, p.35).

Marta Peixoto, ao investigar as questões de gênero (*gender*)⁴⁶ e violência na narrativa de Lispector, em *Ficções apaixonadas* (2004), observa a mudança do interesse e do foco da escrita literária da autora que, até o final dos anos 60, estavam marcados pelos conflitos na zona da representação (personagens e mundo ficcional), para uma preocupação permanente com o

⁴⁶ Como o termo será muito utilizado a seguir, para evitar ambigüidades com a palavra “gênero”, que em português também indica gênero literário (*genre*, em inglês), optamos por, quando se fizer necessário, utilizar a forma inglesa entre parênteses.

(...) valor de sua escrita, e da própria literatura, sobre as fronteiras entre ficção e autobiografia, entre as estratégias e as pretensões concorrentes e contraditórias da Arte e da ficção popular. Lispector interroga os motivos da produção literária, até o valor ético da atividade do escritor, bem como a natureza do envolvimento do leitor com o texto literário. (PEIXOTO, 2004, p.139)

Unindo-se ao conjunto da crítica que observa essa transformação no trajeto da produção ficcional-literária de Clarice Lispector, Peixoto reitera que:

Nos escritos da década de 1970, a luta com a narrativa que sua obra põe em primeiro plano inclui uma justaposição conflituosa de gêneros: ela usa a autobiografia para questionar a suposta auto-suficiência da ficção e a ficção para moderar o impulso autobiográfico. Também na década de 1970, faz experiências com os temas e estratégias da ficção popular, parodiando-os. Com essas paródias, projeta uma luz irônica sobre sua própria prática, em obras anteriores, de ficções introspectivas esmeradamente trabalhadas, de um tipo que o modernismo canonizou como arte elevada. Ainda na década de 1970, Lispector questiona de maneira mais incisiva as desconfortáveis agressões contidas no pacto narrativo. Estas incluem não só o antiquíssimo emaranhamento da narrativa com a representação do sofrimento, como o sofrimento invertido e quase sacrificial do autor que ela pode exigir: “será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar?”, pergunta o narrador em *A hora da estrela* (...) (PEIXOTO, 2004, p.19).

Nilze Reguera, por seu lado, soma a essa imagem do sofrimento do escritor, os problemas do mercado editorial que constringiam Lispector, a qual se tornara uma espécie de refém de sua própria *persona* artística, o que se juntava à necessidade pessoal de levantar dinheiro.

No que tange à especulação sobre a vida pessoal da escritora no período, Marta Peixoto desvenda uma face dissimulada, mentirosa mesmo, de Clarice Lispector, que chegava a se contradizer em suas vagas informações fornecidas, sobretudo em sua encenação de ingênua “dona de casa que escrevia” (PEIXOTO, 2004, p.24-27). O contraste revelado por Peixoto entre as faces “pessoal” e “literária” de Lispector parece ter migrado para os textos tardios da escritora. Se Clarice não mantém um diário (como o fizera seu amigo Lúcio Cardoso), transforma as circunstâncias biográficas em contos, crônicas e romances, nos quais desconstrói a relação narrador-autor, além de, em

entrevistas e declarações, suscetíveis a seus estados de humor, esfumaçar os limites entre o carisma pessoal e a posição de artista.

Para compreendermos melhor a complexidade do período em que *A via crucis do corpo* vem a público, deve-se salientar ainda que, havia vários anos, os textos de Lispector tinham entrado num movimento de “circulação”, em que se republicavam contos como crônicas, fragmentos de um texto apareciam em outros, ultrapassando os limites de gênero literário, e entre ficção e vida pessoal (PEIXOTO, 2004, p.146).

O cenário de lançamento de uma obra de Clarice Lispector, em 1974, inseria-se, assim, num grande processo de encenação da figura da autora (ainda que a contragosto desta, mas o qual ela acabava por alimentar com seu comportamento peculiar) e do conteúdo da obra (que vinha sob a assinatura da mesma). Esta encenação é o alvo principal de Reguera, no capítulo dedicado aos mecanismos de produção e recepção da coletânea de contos lançada naquele ano:

(...) é necessário lançarmo -nos à investigação do modo como o texto clariciano se *traveste* de uma linguagem realista, e de como, a partir deste travestimento, são intensificadas e perturbadas, entre outras, as relações entre “realidade” e “ficção”, entre escrever ‘por encomenda’ e escrever “por vocação”. Conseqüentemente, a relação vida/obra não seria o fator determinante para a interpretação do livro, mas sim um dos elementos de construção que tecem o texto clariciano.

A elaboração e a divulgação de *A via crucis do corpo* foram, de fato, influenciadas pela posição de Clarice, uma autora então canonizada, diante das exigências do editor, do mercado e do público-leitor. Todavia, o modo como esses elementos constituem-se em (matéria de) ficção caracteriza o livro como uma escritura ambivalente. Em *A via crucis do corpo*, os elementos da vida pessoal da autora, a sua posição no sistema literário, o pedido do editor são enredados de modo que atuem na produção de sentidos. (REGUERA, 2006, p.52)

De saída, parece haver um problema na escritura dessas pequenas narrativas pela autora, como ficaria claro na “Explicação” que abre a coletânea, na qual Clarice nos revela o processo de confecção das histórias ali presentes, cuja realidade e contundência diz ela terem-na chocado (LISPECTOR, 1998, p.11-12). Ainda de maneira algo (para não dizer bastante) anedótica, somos informados de que a produção dos textos deu-se

durante um fim-de-semana de maio, que incluía um domingo 12, Dia das Mães, e a segunda-feira, dia 13, da Libertação dos Escravos. Em relação à primeira data festiva, nos diz a escritora: “Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha” (LISPECTOR, 1998, p.11). Engana-se, entretanto, o leitor que procure naquele conjunto de contos, histórias excitantes, maliciosas ou lascivas. Ao trazer para o bojo de sua narrativa alguns problemas relativos ao sexo e ao corpo, Clarice Lispector constrói momentos de desconcerto, incômodo, ironia, melancolia e desencanto que para longe afastam a possibilidade de uma utilização picaresca ou lúbrica de sua encomenda literária.

O clima da “Explicação” de *A via crucis do corpo* parece ecoar alguns momentos de *A paixão segundo G.H.* :

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. (LISPECTOR, 1998a, p.71);

de “Fundo de gaveta”, seção de fragmentos textuais de *A legião estrangeira*⁴⁷:

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p.354);

do texto “Dia após dia”, dentro de *A via crucis do corpo*: “Sei lá se este livro vai acrescentar alguma coisa à minha obra. Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, eu tenho mais em que pensar.” (LISPECTOR, 1998b, p.50). Ou comparemos, ainda, com o trecho da própria “Explicação”: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1998, p.12).

⁴⁷ Posteriormente transformado em volume independente, intitulado *Para não esquecer* (1978).

De maneira um tanto profética, já se anunciara, no romance que seria considerado por muitos sua obra-prima, na coletânea de textos esparsos incluída no livro de contos do mesmo ano, e retomada enfaticamente dentro dos textos de *A via crucis do corpo*, a disponibilidade da escritora para fugir a temas e regras pré-determinados da boa literatura, e penetrar em territórios temáticos e formais menos “nobres” (num sentido bastante reduzido do termo).

Como aponta com agudez Vilma Arêas, em *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector

“(…) permitia-se brincar sem a menor cerimônia com vários registros, a paródia era livre, inclusive da própria obra, e o melodrama rondava, arrastando consigo uma vaga sentimentalidade absolutamente falsa. Em suma, era uma espécie de **pulp fiction** sem o controle do projeto – Clarice nunca teve um projeto consciente ou uma filosofia –, o que sem disfarces colocava o livro num lugar periférico, por isso mesmo escapando dele por um triz.” (ARÊAS, 2005, p.17)

Sendo assim, o livro parece ter se tornado uma espécie de área livre para a escritora, na qual técnicas foram experimentadas, levadas ao limite do “mau gosto”, e, numa espécie de acrobacia estilística, safando-se dele. Através de sua *via crucis*, Clarice parece libertar-se do jugo que a imagem de escritora densa, séria vinha lhe impingindo. Esta atitude dessacralizadora da literatura e do próprio estatuto do escritor faz a autora aproximar-se desde já de processos implicados na tomada de caminho ficcional através do grotesco. Como afirmam Muniz Sodré e Raquel Paiva, “o grotesco revela que os bem-aventurados também se danam e que estão todos no mesmo plano, apesar dos diferentes modos de ser. É uma revelação sem ressentimento, mas ferozmente sarcástica, como se a parte considerada inferior risse da outra, presumivelmente superior.” (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.26)

No entanto, as figurações do grotesco em *A via crucis do corpo* encontram-se postas em perspectiva pelo complexo jogo de encenação da escritura que toma corpo e

cena nos textos ali presentes. A simulação de uma linguagem realista somada à problematização dos limites de criação a que Lispector encontrava-se submetida, levam Nilze Reguera a afirmar que a encenação “permite que visualizemos o modo como a linguagem e o encadeamento narrativo dos textos de *A via crucis do corpo* engendram, singularmente, características comumente atribuídas à prosa clariciana” (REGUERA, 2006, p.58).

Dentro dessa encenação, Clarice Lispector passa a “simular a adequação a uma linguagem, a um estilo, a um gênero, para, por meio dessa ‘pseudo-adequação’, desestabilizar os limites que lhe foram impostos. (...) *Clarice simula outra autora, outra escrita.*” (REGUERA, 2006, p.76; grifo nosso). Em acordo com Reguera, sobretudo no que diz respeito à encenação presente na “Explicação” introdutória de *A via crucis do corpo*, Vilma Arêas confirma: “(...) a introdução é um prodígio de encenação e ambigüidade que roçam a comicidade (...)” (ARÊAS, 2005, p.54).

Herdeira de uma “(...) formação literária heterodoxa – ‘sem nenhuma orientação’, conforme afirmava –, pobreza e trabalho precoce, misturando Dostoievski com M. Delly, escolhendo livros pelo título, adorando filmes de terror e romances policiais, afiando o gosto ao errar despreocupadamente por todos os atalhos (...)” (ARÊAS, 2005, p.17), Lispector deixa traçar sua atração pelos gêneros menores, aos quais podem se juntar o sensacionalismo jornalístico e a telenovela, como observa Marta Peixoto (2004, p.161), o que contribui para fazer de sua literatura tardia uma “ficção ‘degradada’, contaminada pelos lugares-comuns narrativos” da cultura popular comercial e midiática.

Projeto literário tensionado entre o escrever por impulso, por vocação, e o escrever sob encomenda, por dinheiro, *A via crucis do corpo* engendra-se no processo de “mascaramento, de (dis)simulação da/na obra” em que se embaralham vida pessoal e

ficção⁴⁸ (REGUERA, 2006, p.38), antecipando o fenômeno polifônico que se desdobrará na relação Clarice Lispector-Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*.

A polifonia, a propósito, caracteriza um dos fundamentos também da escritura de Lispector, plural, dinâmica, na qual vozes dissonantes da alteridade, a criança e o adulto, o homem e a mulher, o animal e o humano, o néscio e o inteligente, o pobre e o abastado, sem querer esgotar os pares, cruzam-se através de seus textos, que se disseminam, contaminam, repartem,

(...) como se a identidade de um e de outro surgisse da diferença e da contaminação que, os fazem ser em si, sem misturá-los, por serem um com o outro. Por se construir no texto um modo de ser não absoluto, o significar de cada uma das identidades repousa no movimento de aproximação e liberação do outro (...),

como afirma Lucia Helena, em *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector* (2006, p.85), ao comentar as entidades *eu* e *tu* que compõem o jogo narrativo-enunciativo de *Água Viva*.

Este procedimento intensifica o processo polifônico, instaurando e instalando-o igualmente nos níveis da trama e da narração, o que desorganiza a possibilidade da unidade espaço-tempo no âmbito mesmo das estruturas de construção narrativa e dos postos de enunciação envolvidos no processo de elaboração ficcional, o que, na obras anteriores a 1964 (pelo menos) mantinha-se no plano da consciência das personagens, sempre em crise, em drama, e da percepção de mundo por estas .

Neste sentido, é interessante notar a presença, em *A via crucis do corpo*, de dois tipos distintos de narrativa: os contos ficcionais, que foram escritos a pedido do editor, e narrativas autobiográficas que elaboram a incômoda incursão da autora na ficção comercial:

⁴⁸ Diferentemente de Lúcio Cardoso, que, em *Dias perdidos* (e também na *Crônica da casa assassinada*), ficcionaliza os nomes, os lugares e as situações, recuperáveis para o pesquisador e o leitor comum pelo livro de memórias de sua irmã, Clarice Lispector trabalha com a justaposição de histórias dotadas de uma proximidade excessiva com a sua situação biográfica, ao lado de narrativas claramente ficcionais, burlescas, como veremos logo a seguir.

Como interpretar essa justaposição de histórias ficcionais e autobiográficas? Qual é a relação entre o eu que narra – uma mulher, a “própria Clarice” preocupada com questões de decoro, que leva uma vida de sociabilidade moderada e afeições cuidadosamente conduzidas – e os muitos eus que ela cria, personagens ligeiramente grotescos ou francamente indecorosos, que buscam sexo por amor, lascívia, ódio ou dinheiro? A surpreendente justaposição dos dois modos de narrativa sugere essas perguntas, e poderíamos procurar respostas no jogo de ecos e sombras entre as histórias autobiográficas e as ficcionais. (PEIXOTO, 2004, p.160).

Para encontrar uma resposta a este questionamento, Peixoto observa um certo “júbilo” da escritora diante dos estereótipos e do sensacionalismo, que lhe permitem olhar zombeteiramente para suas obras mais sutis e elaboradas. A paródia atua, dessa forma, sobre dois modelos textuais: da ficção sensacional, “de cujas estratégias Lispector faz uso e zomba”, e de “suas narrativas anteriores, estruturadas em torno de epifanias ‘sérias’” (PEIXOTO, 2004, p.163).

No entanto, parece-nos conveniente atentar para as observações que Lucia Helena tece a respeito das ligações e nexos entre as obras no conjunto da produção da escritora:

Lispector sempre pareceu estar escrevendo mais de um livro a um tempo só. Lidos em conjunto, seus textos sugerem ao leitor caminhos que se multiplicam, transferindo-se de um texto a outro, espraiando-se de modo nômade, por vezes encontram-se, em diferentes textos seus, os mesmos fragmentos, repetidos com maior ou menor ajuste e variação. (HELENA, 2006, p.40);

bem como, sobre determinada atitude de resguardo da atividade de escritora em meio ao contexto, constrangedor para Clarice, de produção e publicação das narrativas de *A via crucis do corpo*: “Lispector dá a parecer que desaturiza o ato de escrever, mas para logo adiante reauratizá-lo, num processo, que lhe é caro, de inserir o que diz e escreve numa lógica da inclusão em que se expulsa o “ou isto, ou aquilo”, em favor do “e” (...)” (HELENA, 2006, p.21).

Sendo assim, Lispector como se safa de ser considerada uma escritora deficiente (embora assim o tivesse entendido boa parte da crítica à época, somente

“recompensada” pela autora, três anos depois, com a publicação de *A hora da estrela*), ou em fase de aridez criativa, aproveitando também a moda literária, vinda dos anos 1950, atravessando os 60, e ainda presente naquele momento, das narrativas curtas, realistas, coloquiais, híbridos de ficção literária e popular (PEIXOTO, 2004, p.165), cujas melhores realizações constituem-se nas obras de Nelson Rodrigues, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Adotando (à sua peculiar maneira, claro) tal estilo como modelo para os contos, Lispector vê-se diante de um problema:

(...) a submissão às regras da respeitabilidade sexual – [que] é manifestada de maneiras contrastantes nas histórias autobiográficas e ficcionais: enquanto o narrador autobiográfico professa (ironicamente) sua obediência às idéias patriarcais de decoro, os personagens ficcionais zombam descaradamente delas, instaurando um curioso jogo de contrastes e oposições entre ficção e autobiografia.

A primeira pessoa nessas histórias é descrita de modo a lembrar muito a própria Lispector: escritora famosa, divorciada, mãe de dois filhos, dona apaixonada de um cachorro, e assim por diante. Ela se apresenta como uma mulher comum, interessada em assuntos mundanos da vida diária. Faz comentários sobre a solidão, a morte e o fluxo e refluxo da energia psíquica, insistindo particularmente em momentos de melancolia, em que a vida se paralisa. Essa primeira pessoa, ocupada em pensar, de maneira um tanto divagante, as questões do viver e do escrever, contrasta com os personagens das histórias ficcionais, cujas atividades são dramáticas e intencionais (ainda que muitas vezes maléficas), instaurando-se assim uma distinção nítida entre as ruminções de uma escritora respeitável e o comportamento desregrado de seus personagens. (PEIXOTO, 2004, p.166)

O discurso de Clarice Lispector na “Explicação” parece ecoar, entretanto, o desejo de “reconhecimento” que Carla Milani Damião, em sua obra já citada, sobre as relações entre filosofia e escrita autobiográfica, observa tanto em Rousseau, em seus últimos escritos, quanto no texto “autobiográfico” de Nietzsche, *Ecce homo* (DAMIÃO, 2006, p.142).

Milani Damião, após recuperar o projeto de sinceridade autobiográfica em Rousseau, como já vimos, passa a investigar a feição da “sinceridade” nas obras de André Gide, Nietzsche e Marcel Proust. Se o “Diário” (*Journal*) de André Gide configura uma obra de ficção ao invés de um texto autobiográfico, um “diário íntimo”,

invertendo a cena da ficção no espaço entre os gêneros “romance” e “diário”, o que institui um sujeito como multiplicidade, propiciando a germinação de diferentes “eus”, procedimento que se torna um dos elementos estruturadores da narrativa proustiana (DAMIÃO, 2006,p.115); Proust, por sua vez, denuncia em suas cartas o desgosto com a leitura biográfica que a crítica realiza da série de romances *Em busca do tempo perdido* (DAMIÃO, 2006, p.155), afirmando: “Mas como eu dei azar de começar o livro por ‘eu’ e não poderia mais mudar, então sou ‘subjetivo’ *in aeternum*” (DAMIÃO, 2006, p.162). A ironia do escritor com a classificação apressada de “objetivo” ou “subjetivo” – como se fossem categorias simples de distinguir – imposta pela crítica de sua época parece encontrar ressonâncias nas diatribes de Lispector contra a tradição e a crítica literárias, o mercado editorial, e sua própria obra e imagem de escritora.

Nietzsche, porém, é o autor contemplado por Milani Damião cujo escrito “autobiográfico” mais parece lançar pontos de iluminação sobre a problemática que envolve a relação entre vida e obra na ficção tardia de Lispector (em particular, para nós, em *A via crucis do corpo*). No capítulo intitulado “Por que escrevo tão bons livros”, de *Ecce homo*, Nietzsche, com ausência de modéstia inequívoca, discorre sobre a importância da “comunicação” em sua “arte de estilo”:

Comunicar um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluído o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo o estilo; e, considerando que a multiplicidade de estados interiores em mim é extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo. (DAMIÃO, 2006, p.123, grifos do texto.)

Acompanhando as questões que envolvem esta obra específica do filósofo, Milani Damião pontua o fato de o texto ter sido produzido à beira da demência de seu autor, que, contudo, na superfície do texto, “silencia sobre muitas coisas”; e o caráter de sacrifício que os relatos autobiográficos demonstram em relação à “auto-imolação dionisíaca” de Nietzsche, marcando “o início da trajetória que associa sua filosofia a um

crescente isolamento, a um ‘rito de sacrifício’ que culmina, efetivamente, com a morte”⁴⁹ (DAMIÃO, 2006,p.129). Por outro lado, Nietzsche, ao recriar sua árvore genealógica é capaz de simular informações que não condizem com os resultados das pesquisas de seus biógrafos (como, por exemplo, um suposto parentesco com a nobreza polonesa): “O ‘caso histórico’ que Nietzsche apresenta nessa genealogia é, portanto, permeado de algumas ‘fantasias’, ‘imprecisões’, além de um proposital ‘ocultamento’ de fatos de sua vida” (DAMIÃO, 2006,p.129).

Os textos do filósofo incorporarão uma imagem de sujeito como multiplicidade, constituindo-se junto a um uso infinito de máscaras: “Tratando-se de Nietzsche, não poderíamos, portanto, recorrer à fórmula de Rimbaud – *Je est un autre* – para falar da instância narrativa que se desdobra, a não ser com uma pequena modificação: *Je est bien d’autres*” (DAMIÃO, 2006, p.138; grifos da autora). Através de uma *perspectiva* mais privilegiada, que lhe fora facultada pela doença física, libertando-o das doenças “morais” da modernidade (segundo ele, o pessimismo, o idealismo e o ressentimento), Nietzsche chega à idéia de que o “sujeito que narra – ao menos na narrativa autobiográfica ele se manifesta, mesmo que de maneira múltipla – não possui o conhecimento integral de si próprio nem da realidade que o engloba” (DAMIÃO, 2006, p.139). Ainda que, no entanto, possua uma *perspectiva* melhor situada que a de outrem, a interpretação nietzschiana da realidade “(...) não apresenta uma narrativa coesa, clara e total. Ao contrário, respondendo ao ‘saber’ perspectivo, ela é fragmentada, camuflada

⁴⁹ Como não deixar de pensar, aqui, na última década de vida de Lispector, compreendida entre o incêndio, provocado acidentalmente por ela mesma em seu apartamento, em setembro de 1966, que lhe marca gravemente o corpo, quase lhe tirando a vida, e comprometendo a mão direita, salva da amputação por parte dos médicos pela insistência de uma de suas irmãs; a doença mental do filho mais velho, Pedro, que se agrava nos anos seguintes; e o falecimento da escritora. Coincidentemente, no período em que Clarice se recupera das queimaduras, na Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação (ABBR), encontra-se com Lúcio Cardoso, que se tratava das seqüelas dos vários derrames que o acometeram desde 1962. Também em Lúcio era o lado direito, e a mão, que se achava mais fortemente corrompido, dificuldade que o escritor contorna dedicando-se (assim como também o fará Clarice) à pintura com a mão esquerda.

em vários disfarces, posicionando-se em distintos e opostos pontos de vista” (DAMIÃO, 2006, p.139-140).

O escritor afirma o laço entre a filosofia e a escrita autobiográfica, ao postular que “toda grande filosofia” se constitui “numa autoconfissão de seu autor” (DAMIÃO, 2006, p.140). Desta forma,

Na maior parte das vezes, contudo, a primeira pessoa do singular é mais utilizada. Isso acontece para que possa expressar sua [de Nietzsche] diferença “crítica” para com o discurso “impessoal” da ciência, que pretenderia com a “impessoalidade” de seu discurso realçar o caráter objetivo e universal de suas asserções. Trata-se, portanto, de uma “pessoalidade” estratégica para poder combater o discurso supostamente neutro da ciência. (DAMIÃO, 2006, p.140)

Trazendo a discussão para o terreno da interpretação da literatura clariciana, podemos entender a idéia de uma “pessoalidade estratégica” de Lispector que visa dissolver e escapar aos limites estreitos, para a escritora, da tradição da “boa” e “séria” literatura (na qual sua obra já estava devidamente inclusa e protegida no final dos anos 1960), ao mesmo tempo em que encena o desconforto, até certo ponto real, com sua posição de autora consagrada às voltas com problemas de ordem financeira, da qual demonstra inescapável consciência. Como acusa, significativamente, Milani Damião,

(...) alguém que escreve um relato sobre si próprio não se caracteriza pela modéstia. Algo de importante e de diferenciado deve ter sido a mola propulsora de tal relato. Digamos que a modéstia nunca foi a “marca registrada” de qualquer autobiografia, tampouco foi escrita por homens destituídos de importância em um contexto social determinado. (DAMIÃO, 2006, p.143)

Resgatada e a salvo em seu pudor de “mulher séria” nos “contos-crônicas”⁵⁰, como poderíamos chamar as narrativas autobiográficas que constam em *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector opta, para a primeira pessoa nesses textos, por uma figura materna diante das situações que se apresentam. A maternidade, inclusive, também se

⁵⁰ A expressão nos vem do termo utilizado por Victor Hugo Adler Pereira para designar as narrativas curtas de Nelson Rodrigues publicadas sob o título de “A vida como ela é” (PEREIRA, V. H. A. 1995). Parece-nos bastante adequada para nomear os textos autobiográficos de Clarice Lispector que constam em *A via crucis do corpo*.

encontra em processo de dessacralização desde a “Explicação” – espécie, enfim, de primeira estação da via *crucis* clariciana (REGUERA, 2006, p.24; 76; 113-114), texto que despista o leitor sobre o conteúdo dos textos a serem lidos na seqüência, levando-o a uma visada equivocada das intenções da autora, do editor e da própria obra, no qual a ênfase em se desculpar por escrever a dinheiro, e do fato de que ela, Clarice (ou C.L., ou Cláudio Lemos, o pseudônimo sugerido, porém dispensado) está escrevendo histórias indecentes no dia das Mães, tarefa inadequada para a data, e diante da vergonha de que seus filhos a lessem (LISPECTOR, 1998b, p.11).

O dia das Mães torna-se um *domingo maldito*⁵¹, em que ela, “escrava” – o dia seguinte é o da libertação dos escravos (“portanto da minha também”) – é obrigada a escrever. Lispector parece lembrar (e o fará) ao leitor de que, afinal de contas, também o dia das mães é um dia *comercial*, portanto, de trabalho e de sua venda:

Um dos meus filhos está fora do Brasil, o outro veio almoçar comigo. A carne estava tão dura que mal se podia mastigar. Mas bebemos um vinho rosé gelado. E conversamos. Eu tinha pedido para ele não sucumbir à imposição do comércio que explora o dia das mães. Ele fez o que pedi: não me deu nada. Ou melhor me deu tudo: a sua presença.

Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis. (“Por enquanto”).
LISPECTOR, 1998b, p.45)

É esta perícia em trabalhar com o banal (ARÊAS, 2005, p.53) que Lispector utiliza tanto nas narrativas autobiográficas quanto nos textos ficcionais, o que nos proporciona uma chave de entrada no universo grotesco revisitado pela linguagem clariciana, que o enriquece em declinações melancólicas.

⁵¹ A expressão ecoa o título de um filme famoso lançado em 1971, *Sunday bloody Sunday*, marco na história da representação e discussão dos costumes sexuais no cinema, durante o auge da revolução sexual, contando a história de um sofisticado casal londrino que se envolve em triângulo amoroso bissexual com um jovem.

4.2 – O Corpo

Até aqui tentamos alinhar alguns dos fios soltos entre as pontas do tecido narrativo de Clarice Lispector, através de um balanço da produção crítica recente sobre a obra clariciana que aborda, direta ou indiretamente, os complexos mecanismos de encenação que trouxeram *A via crucis do corpo* a ser escrito e editado; encenação que, se parece ter se movido de fora (vida literária e pessoal de Lispector) para dentro (o *corpus* textual em seus elementos narrativos e figurativos), perturba o fenômeno de leitura ao criticar, (dis)simuladamente, as instâncias de produção e recepção da obra.

Cabe-nos agora, nesta seqüência, retomar o viés do grotesco percebendo-o em três dos contos ficcionais presentes na obra: “O corpo”, “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”; textos que se aproximam mais explicitamente, de saída, a uma recuperação do realismo grotesco postulado por Mikhail Bakhtin, mas que, não obstante, reservam um acento melancólico em sua figuração.

Em “O Corpo” (LISPECTOR, 1998, p.21-28), acompanhamos a história de um “homem truculento e sangüíneo”, Xavier, casado com duas mulheres: Carmem, alta e magra, e Beatriz, “gorda e enxudiosa”. Os três vivem em harmonia conjugal, saciados pelos prazeres da mesa e da cama. No entanto, os “três na verdade eram quatro, como os três mosqueteiros”, pois Xavier ainda mantinha encontros com uma prostituta sem que as esposas soubessem. Descoberta a traição do marido, rompe-se o equilíbrio triádico, e, com a continuidade do adultério de Xavier, as mulheres decidem matá-lo e enterrá-lo no jardim. Ao final, descobertas pela polícia, são aconselhadas a irem viver em Montevideú, pois, para além do crime, haviam as duas mulheres se tornado amantes.

Logo no início do conto, o leitor se depara com elementos de descrição do protagonista masculino que tendem para uma caracterização *kitsch*: “Xavier era um homem truculento e sangüíneo. Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente”. A presença do “tango”, dança e ritmo passional, somado à referência cinematográfica, que a narradora interpreta no lugar da personagem – “Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado.” (LISPECTOR, 1998b, p.21) – preparam o clima tristonho que corrói a farsa constituída pela narrativa, além de indicar a obtusidade de Xavier, sempre descrito em termos burlescos, teatrais, visuais : “Xavier engordou três quilos e sua força de touro acresceu-se.”; “Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta” (LISPECTOR, 1998b, p.23-24).

A comida constitui forte elemento de composição da narrativa, sendo um dos móveis centrais de figuração das imagens: “(...) Carmem se levantou de manhã, preparou um lautíssimo desjejum – com gordas colheres de grosso creme de leite (...)”; “Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom.” (LISPECTOR, 1998b, p.21-22); “Em Montevideu compraram um livro de receitas culinárias. (...) E se esmeraram nos molhos e sopas. Aprenderam a fazer rosbife.” (LISPECTOR, 1998b, p.23); “Beatriz preparou para ambas uma salada de batata com maionese.” (LISPECTOR, 1998b, p.24); “Carmem fez para as duas um café bem forte. E comeram chocolate até à náusea.” (LISPECTOR, 1998b, p.25).

Na teoria do grotesco elaborada por Bakhtin, o autor ressalta a importância da comida, do banquete, na obra de Rabelais, que é uma das marcas do corpo grotesco e sua relação com o mundo:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. (BAKHTIN, 2002, p.245, grifo do autor)

Em *A via crucis do corpo*, a presença da comida ou da atividade de comer se dá em onze dos treze contos que fazem parte da coletânea, desde “Miss Algrave”: “(...) no domingo, na hora do almoço, comi *filet mignon* com purê de batata. A carne sangrenta era ótima. E tomou vinho italiano” (LISPECTOR, 1998b, p.18); em “Via crucis”, “E comia jabuticabas. Empanturrava-se a mãe de Jesus.”, “A tia fazia-lhes, para o café da manhã, brevidades que se desmanchavam na boca. (...) Maria das Dores tomava grosso leite branco (...) A tia preparava lombinho de porco e todos comiam danadamente.” (LISPECTOR, 1998b, p.31-32); “O homem que apareceu”, “Eu lhe trouxe uma xícara de chá cheia de café, com pouco açúcar.” (LISPECTOR, 1998b, p.37); “Ele me bebeu”: “Serjoca não sabia comer escargots e atrapalhou-se todo com talheres especiais. Não gostou. Mas Aurélia gostou muito, se bem que tivesse medo de ter hálito de alho. Mas beberam champanha francesa durante o jantar todo. Ninguém quis sobremesa, queriam apenas café.” (LISPECTOR, 1998b, p.43); “Por enquanto”: “A carne estava tão dura que mal se podia mastigar. Mas bebemos um vinho rosé gelado.” (LISPECTOR, 1998b, p.45); “Dia após dia”: “De manhã me deram um doce chamado chuvisco que é feito de ovos e açúcar. Comemos em casa chuvisco durante vários dias. (...) Yolanda me deu chocolates.” (LISPECTOR, 1998, p.52); “Antes da Ponte Rio-Niterói”: “Toda a sua aura era alho puro, e a amante nem ligava, queria era ter amante, com ou sem cheiro de

alho.” (LISPECTOR, 1998b, p.59); “Praça Mauá”: “Luísa mal comia, para manter a forma. Joaquim ensopava-se de *minestrone*.” (LISPECTOR, 1998b, p.63); “Melhor do que arder”: “comprar cocada”, “tomar um cafezinho” (LISPECTOR, 1998b, p.73); e, finalmente, em “Mas vai chover”: “Deu-lhe uma grossa fatia de bolo e café com leite. (...) O rapaz acabou de comer e beber, e enxugou a boca com a manga da camisa.” (LISPECTOR, 1998b, p.75).

De um modo geral, ao longo da obra de Lispector, há uma continuidade da presença dos alimentos, do comer (mas também da náusea e do vomitar), geralmente como elementos importantes para a composição de personagens e narradores, dependendo do texto, e da construção de suas crises. Em outras obras, como observou Pontieri, essa atividade oral mantém uma relação com o olhar, constituindo um par fenomenológico na escrita clariciana (PONTIERI, 2001, p.31).

Por sua vez, Mikhail Bakhtin reforça que

(...) na absorção dos alimentos, as fronteiras entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo, que cresce às suas expensas. Essa fase do triunfo é inerente a todas as imagens do banquete. Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a morte e a comida são perfeitamente compatíveis). *O banquete celebra sempre a vitória*, é uma propriedade característica da sua natureza. *O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte*. (BAKHTIN, 2002, p.247, grifos do autor)

No entanto, em *A via crucis do corpo*, Lispector desautoriza a leitura de uma visão triunfalista das refeições ou sugestões alimentares ali mimetizadas – só mesmo em “O corpo” podemos falar em termos de “banquete” – devido às situações desconcertantes, constrangedoras, dolorosas até em que se encontram as personagens.

Na segunda parte de “O corpo”, depois que as esposas de Xavier descobrem sua “traição” com a prostituta, vemos Beatriz e Carmem, ainda que “cada vez mais amigas”, entregarem-se a um estado de humor melancólico que precederá à opção pelo assassinato do marido:

Até que veio um certo dia.

Ou melhor, uma noite. Xavier dormia placidamente como um bom cidadão que era. As duas ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas. Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte. Carmem disse:

- Um dia nós três morreremos.

Beatriz retrucou:

- E à toa. (LISPECTOR, 1998b, p.25)

Se Denílson Lopes afirma que “a melancolia apresenta o sujeito como uma máscara num teatro, uma exterioridade (...)” (1999, p. 90), também observando que o *spleen*, metamorfose baudelairiana da melancolia, “acentua a passagem do tempo”, do sentimento de catástrofe, do tédio da vida, transformando-se o próprio sujeito em catástrofe, Julia Kristeva pontua que a “perda da ilusão” é “particularmente sensível nos retratos femininos” (KRISTEVA, 1989, p.120).

Carmem, conseguindo fazer com que Beatriz aceite a idéia de matar Xavier (numa reformulação da dupla D. Quixote e Sancho Pança, respectivamente), faz um “café bem forte”, e as duas comem “chocolate até à náusea” (LISPECTOR, 1998b, p.25). O alimento torna-se aqui um componente da náusea, do nojo de se descobrirem as personagens diante da possibilidade de matar, em que pese a narração ágil, dinâmica do conto, cujas personagens são descritas com traços rápidos, de feição melodramática, porém inequívocos, mas que, nem por isso, desautorizam uma leitura de seus motivos de ação no nível da fábula.

Toda a história é narrada num tom absolutamente farsesco, circense, apelando para imagens desagradáveis, frases aparentemente simplórias do ponto de vista da construção sintática, e situações inverossímeis. O narrador em terceira pessoa, onisciente, informa-nos, por exemplo, que, ao sair para as compras, “Beatriz, com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha” (LISPECTOR, 1998, p.22); mais à frente, “Carmem fez para as duas um café bem forte. E comeram chocolate até a náusea” (LISPECTOR, 1998, p.25); ou ainda, somos

informados de que, ao se tornarem amantes uma da outra, as esposas não conseguem manter relações sob os olhos do marido, exceto após descobrirem a existência da prostituta (LISPECTOR, 1998, p.23-24).

Para além da caracterização clownesca das personagens, encena-se no conto todo um jogo de imagens e acontecimentos que articulam padrões característicos do realismo grotesco, que é, no entanto, contaminado pela tristeza. Na curta narrativa de Clarice, misturam-se os planos do sexo, da comida, dos fluidos corporais com uma linguagem chula, inclusive apelando até para o baixo calão (“Ele não cumpriu a promessa e procurou a prostituta. Esta excitava-o porque dizia muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo.” LISPECTOR, 1998b, p.25), num explícito procedimento de rebaixamento da linguagem, feito, de qualquer modo, num registro que se auto-denuncia visto a artificialidade dos recursos utilizados. O processo de causa e efeito entre as ações das personagens beira uma lógica infantil, sem uma maior complexidade de motivos: as personagens assim como são daquele jeito, agem sem colocar em xeque suas decisões (ainda que Carmem premedite o assassinato de Xavier).

Na seqüência que marca a morte de Xavier, o corpo imenso, tendente à abundância (BAKHTIN, 2002, p.255), deste mantém sua potência vital, ainda fecundo, fértil: “O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício.” Espécie de touro sagrado, o marido de Beatriz e Carmem ainda mantém um poder vinculado à terra, à natureza, como que reclamando seu direito de cadáver, de *cadere*: “(...) Xavier morto parecia pesar mais do que quando vivo, pois escapara-lhe o espírito.” (LISPECTOR, 1998b, p.26). Já meio arrependidas, as duas “puseram o grande corpo dentro da cova, cobriram-na com a terra úmida e cheirosa do jardim, terra

de bom plantio.” (LISPECTOR, 1998b, p.27) Estereótipo de virilidade física, Xavier e seu corpo não deixaram de produzir efeitos mágicos.

“Romântica que era”, Beatriz resolve plantar rosas vermelhas na cova de Xavier, que pegam. No entanto, com o passar do tempo, as duas “viúvas” caem mais uma vez, em humor melancólico, desta vez, de fato, enlutado:

As duas mulheres compraram vestidos pretos. E mal comiam. Quando anoitecia a tristeza caía sobre elas. Não tinham mais gosto de cozinhar. De raiva, Carmem, a colérica, rasgou o livro de receitas em francês. Guardou o castelhano: nunca se sabia se ainda não seria necessário. (LISPECTOR, 1998b, p.27)

Lispector opera com um misto de grotesco cômico que se dilui sob os influxos da melancolia, e que num movimento de circularidade, devolve o riso através da manutenção do chiste – “Guardou o castelhano: nunca se sabia se ainda não seria necessário”. Este comportamento chistoso, irreverente do narrador de Lispector, parece ecoar o que Daniel Kupermann analisa como *humor patibular* em Freud:

(...) o humor freudiano, dotado de uma dignidade particular, sobretudo ‘não é resignado, mas rebelde’. Longe de ser descrente e niilista, é a afirmação radical do erotismo e do desejo frente à adversidade, representada, no exemplo preferido de Freud, pela figura inexorável da morte. A anedota é conhecida, contada e recontada. Um criminoso que estava sendo levado à forca em uma segunda-feira comenta: “É, a semana está começando otimamente.” Humor triunfal, jubilatório e alegre, é ao mesmo tempo lúcido e trágico, o que em nada o aproxima do cinismo e da depressão francamente masoquistas (...) O humor freudiano, em sua associação íntima com a morte, é tragicômico; ou, em uma definição mais precisa, *grotesco*. (KUPERMANN, 2003, p.190)

Há, inclusive, uma espécie de simpatia do narrador diante da história que está contando, como se mostra na passagem do final, após a chegada dos policiais que investigam o desaparecimento de Xavier: “Três homens abriram a cova, destroçando o pé de rosas que sofriam à toa a brutalidade humana”. A truculência revela o cadáver de Xavier, “horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos.” (LISPECTOR, 1998b,

p.28) Os policiares, afinal, as perdoam, sugerindo-lhes a fuga para Montevideu, o que as duas acatam: “E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer.”

Chega a ser impressionante o temperamento espirituoso que Lispector deixa aparecer em seu texto, sobretudo diante de fatos dolorosos do momento histórico em que escreve os contos. Estamos nos referindo à utilização de Montevideu em “O Corpo”, local para onde os três amantes, na fase harmônica da relação, vão viajar em lua-de-mel (LISPECTOR, 1998b, p.22), e refúgio de Beatriz e Carmem ao final, cidade para a qual se encaminharam vários refugiados políticos no período mais duro da ditadura militar brasileira, nos anos 70. Aqui, mais uma vez, a encenação de livro erótico acaba despistando outras possíveis leituras, no caso, da crítica política, ainda que breve, ao estado de coisas em que se encontrava o país. Afinal, diz o policial para as duas cúmplices: “o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação” (LISPECTOR, 1998b, p.28), numa alusão à burocracia dos trâmites policiais, e ao possível ataque do caso pela imprensa.

No entanto, o dito espirituoso de Lispector no conto parece-nos apontar para uma configuração grotesca da alegoria, levando em consideração a teoria do alegórico presente em Benjamin, e comentada aqui por Rouanet, referindo-se à construção de sentidos pela alegoria que, pela definição do filósofo alemão, remete “(...) a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (ROUANET In: BENJAMIN, 1984, p.37); e ainda: “(...) em sua essência, a alegoria barroca remete a uma coisa última, referente unitário que engloba todas as significações parciais: a história (...)” (ROUANET In: BENJAMIN, 1984, p.38).

Tematizando a história através da imagem do cadáver, que se torna mote central, “O Corpo” (termo que na linguagem policial também corresponde a cadáver) compõe uma alegoria sarcástica da revolução sexual e de costumes, com seu triângulo amoroso

circense, mas, sobretudo, da ditadura militar, cuja censura perseguia formas mais francas de erotismo nas manifestações artísticas, e que se tornara o sistema político responsável pelo desaparecimento de vários “corpos”, corpos estes que, como o de Xavier, reclamavam sua descoberta em quintais, terrenos baldios, plantações, matas etc; ou tornaram-se para sempre desaparecidos: o secretário de Xavier estranha-lhe a ausência, e vai à polícia, sabendo que “Com a polícia não se brinca” (LISPECTOR, 1998, p.28).

Numa espécie de paródia de narrativa policial e erótica, Clarice Lispector mergulha personagens e narração numa substância literária suja, porém carregada de força subversiva, desestabilizadora, no que se refere aos padrões do bem escrever e dos gêneros satirizados. De modo algum, porém, mesmo ao tocar no imundo, a autora contentar-se-ia com a facilidade de temas, motivos e recursos narrativos. Pelo contrário, no jogo circense de “O Corpo”, a utilização do grotesco vincula-se à figuração do melancólico, união mediada pela atuação de um humor corrosivo, que, se se afasta do riso triunfal do banquete rabelaisiano, afirma uma radicalidade perante a encenação do erotismo e do crime.

Em outro nível, para além da aparência lúdica da narrativa, deixa-se perceber, sob as falsas sinalizações do naturalismo grotesco para o qual o texto apela, uma alegoria dos difíceis tempos tanto da ditadura, extremamente vigilante sobre os corpos humanos e sobre as criações artísticas, quanto da necessidade de escrever para ganhar dinheiro. Lispector alcança uma figuração de grotesco alegórico, que rasura a cena histórica do país, permitindo-lhe, em sua ingrata tarefa de escritora de conto erótico, por outro lado, despistar as instâncias reguladoras da moral e dos bons costumes.

4.3 – *Amigos, amigas e a máscara feminina*

Em “Ele me bebeu”, conto que faz parte do volume *A via crucis do corpo* (LISPECTOR, 1998, p.41-44), encontramos a história de Aurélia Nascimento e Serjoca: ela, aparentemente uma espécie de garota de programa, ele, maquiador. Numa tarde, conhecem Affonso Carvalho, industrial de metalurgia. Segue-se uma espécie de paquera enviesada entre este e Serjoca, a princípio disfarçada, mas que, ao longo de apenas três encontros, vai deixando clara a presença supérflua de Aurélia, com seus seios postiços, lentes de contato e peruca (LISPECTOR, 1998, p.41). Também neste conto, as personagens são descritas com traços rápidos, porém marcantes. Em Aurélia acentua-se o caráter artificial, que vai sendo denunciado ao longo da trama pelo trabalho de maquiagem que Serjoca empreende sobre o rosto da amiga, apagando-lhe os traços naturais. A protagonista chega a perceber: “Serjoca está me tirando o rosto. A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena.” (LISPECTOR, 1998, p.43) Ao final, tendo desistido do terceiro encontro, ao chegar em casa e lavar o rosto, Aurélia esbofeteia-se, reencontrando sua “identidade”, que se revelará no rosto nu, apagada sob e pelo excesso de maquiagem.

O conto é curto e direto, também utilizando motivos de gosto duvidoso, como a dificuldade de Serjoca em lidar com ostras e *escargots*, ou o medo de Aurélia de ficar com hálito de alho (LISPECTOR, 1998b, p.42). Note-se ainda outro procedimento de paródia, desta vez de um pretense conto de fadas, em que, salvo o papel da gata borralheira, as funções do príncipe encantado e da fada madrinha subvertem as expectativas tradicionais para a história. Se Serjoca, que deveria ajudar a amiga a

conquistar o ricoço, rouba-lhe a oportunidade, Affonso Carvalho destitui-se de seu papel de par masculino tradicional, direcionando sua corte sexual para o maquiador.

Sob este aspecto, a atração que vai sendo desvelada entre Serjoca e Affonso subverte o esquema patriarcal das relações homosociais, conforme o conceito cunhado por Eve Kosofsky Sedgwick (1985, p.1-5). Segundo a autora, o fenômeno da homosociabilidade, conjunto de relações entre os homens, desenvolveu-se no seio do patriarcado ao longo dos séculos, no intuito civilizatório de dominar as mulheres e regular as práticas homossexuais masculinas, mecanismos que obviamente se transformam segundo os movimentos da história dos costumes. De acordo com Sedgwick, a repressão do desejo homossexual, metamorfoseado em homosocial, pode assumir diversas manifestações, sobretudo no campo da ficção, como rivalidade, amizade, homofobia, homossexualidade e os triângulos amorosos.

No triângulo amoroso clariciano encenado no espaço ficcional do conto “Ele me bebeu”, os personagens masculinos descaracterizam o jogo homosocial, fingindo inicialmente uma amizade estabelecida através da presença de Aurélia, mas que vai se desmascarando enquanto sedução enviesada de Affonso por Serjoca. Clarice Lispector subverte o clichê do triângulo amoroso tradicional, de longa reminiscência cavalheiresca, denunciando o papel de moeda de troca desempenhado pela personagem, feminina, denunciada como máscara inútil.

Outro procedimento temático importante no conto é o processo de mascaramento/desmascaramento pelo qual passa a protagonista. O narrador denuncia a construção de uma feminilidade artificial, baseada nos poderes “mágicos” da maquiagem (não mais da carruagem – aqui pertencente ao “príncipe” – ou do vestido), por isso mesmo, permeável à inversão de seus efeitos, e responsável pelo apagamento da subjetividade em nome do jogo de sedução, novamente entendido e encenado de

maneira ingênua, nos moldes de uma hegemonia masculina, no âmbito da qual a mulher entra como moeda de troca. De qualquer modo, será a dolorosa passagem pela derrota na sedução que levará Aurélia Nascimento a recuperar-se a si própria.

Sob este aspecto, é relevante lembrar que na seqüência de episódios, “estações” que compõem a via *crucis* bíblica, narrativa com a qual os contos mantém uma relação direta de intertextualidade, “Ele me bebeu” corresponde ao encontro de Jesus Cristo com a Verônica, mulher que, ao enxugar-lhe o suor e o rosto recebe a graça de ter a face do filho de Deus impresso em seu pano:

Além da simbologia que cerca esse episódio (“sagrado”), podemos ressaltar, ainda, que o termo “verônica” corresponde, além da mulher que auxilia Cristo, a “vera icon”, ou seja, “verdadeira imagem”. Na (re)escritura clariciana, notamos que Serjoca parece corresponder a uma Verônica às avessas, contrapondo-se à Aurélia, de modo que possa “beber”/apagar sua (verdadeira) face, por meio da maquiagem, do realce dos “elementos postiços”. Aurélia, que, em sua *via crucis*, vive por meio da máscara, quando está sem ela, “morre”. Em seu percurso, dirige-se ao seu “nascimento”, à sua transformação. Na *via sacra*, Cristo dirige-se à morte, etapa necessária à ressurreição, à vida. (REGUERA, 2006, p.226)

O nome da personagem, além de decalcar o aspecto de brilho, de ouro, também parece se referir a outra Aurélia, canônica, da literatura brasileira: a Aurélia Camargo, diante da qual todos os homens se curvam, protagonista do romance *Senhora*, de José de Alencar, escritor a quem Lispector faz referência na obra, na narrativa autobiográfica que, justamente, se segue a “Ele me bebeu”, “Por enquanto”: “José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez.” (LISPECTOR, 1998b, p.47). E no texto seguinte a este, “Dia após dia”, a narradora (Clarice? C.L.?) afirma: “Qualquer semelhança é mera coincidência” (LISPECTOR, 1998b, p.53). Acredite o leitor que quiser.

Voltando a “Ele me bebeu”, vemos ali um homem, uma mulher, uma bicha. Como percebemos, a presença de tais personagens, em “Ele me bebeu”, altera o produto já canonizado e reprisado *ad infinitum* do triângulo amoroso na literatura. Que noções de gênero entram em jogo, quando a partida erótica desempenhada por tais vértices

aciona mecanismos de configuração, visualização e localização do papel feminino e do homossexual, embaralhando as máscaras sociais da sexualidade? Em que termos de relação a amizade entre personagens femininas e personagens homoeróticas masculinas se estabelece? Qual o papel do masculino, ou melhor, do travesti nessa equação?

A discussão sobre os gêneros (*gender*) na literatura de Lispector já é questão consolidada no conjunto de sua fortuna crítica, na qual destacamos os trabalhos de Lucia Helena e de Marta Peixoto, já citados, além dos estudos em âmbito acadêmico internacional (também desenvolvido pelas autoras brasileiras) de nomes como Claire Varin e Hélène Cixous, entre outros que se dedicaram à investigação dos problemas que envolvem a configuração do feminino na escritura clariciana.

Como fizemos no primeiro capítulo deste trabalho, dedicado à análise da presença da morte em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, em que pretendemos – a título de diálogo literário entre autores de sistemas de literaturas nacionais diferentes, porém representativos de certa configuração de romance polifônico – realizar uma leitura do romance de William Faulkner, *Enquanto agonizo*; cotejaremos o conto “Ele me bebeu”, de *A via crucis do corpo*, com o texto teatral de Plínio Marcos, “Navalha na carne”(1992), pertencente a outra série literária, a do gênero dramático, a fim de iluminar as representações de gênero (*gender*) disponíveis a Lispector, das quais ela retira os véus da artificialidade encenada.

Outro texto de nossa literatura, também escrito no complexo período da ditadura militar dos anos 60 e 70 do século recém-terminado, e auge da revolução sexual, e que igualmente traz uma espécie de orquestração ficcional das possibilidades de alteração do triângulo amoroso, a peça “Navalha na Carne”, de Plínio Marcos (1992, p.7-34), alinha-se ao conto “Ele me bebeu”, de Clarice Lispector. Ainda que a temática central dessas obras não aponte de imediato para a questão amorosa (no drama, temos um

contundente registro da vida das marionetes excluídas e colhidas pelo mundo da prostituição, e na narrativa, digamos, uma encenação do feminino através do desmantelamento da auto-imagem artificial, de superfície, da protagonista), é pelo jogo de sedução do bofe pela bicha, excluindo de forma ostensiva a mulher, que as tramas eclodem e atingem uma condensação dramática perturbadora. Antes, porém, de apreciarmos as obras mais de perto, faz-se necessário esclarecer os conceitos de *bofe* e de *bicha* que estaremos utilizando a seguir.

Segundo o muito conhecido e difundido estudo de Peter Fry e de Edward MacRae sobre a homossexualidade (FRY & MACRAE, 1983), cooptamos o conceito de *bicha*, como aquele indivíduo de sexo biológico masculino, que assume um sexo social feminino, desempenhando tarefas, maneiras, e indumentária femininas. No universo popular, as noções de masculino e feminino definem-se dentro dos padrões estabelecidos pela tradição da sociedade patriarcal. A bicha, nesse esquema, caracteriza-se por desempenhar o papel feminino tanto nas tarefas rotineiras quanto na relação sexual com outros “homens de verdade”, na qual assume papel de passivo (FRY & MACRAE, 1983, p.43-45).

Em contrapartida, utilizamos a noção popular de *bofe*⁵², como o homem másculo, sexualmente atraente, capaz de manter relações sexuais com bichas desde que aí sustente a posição de ativo, em situações que geralmente envolvam dinheiro, ausência ou indisposição da possível mulher parceira, resguardando, desse modo, sua imagem de virilidade. Sendo assim, a configuração possível da relação entre bofe e bicha se estabelece a partir da manutenção do jogo penetrante/penetrado presente no coito

⁵² Lembrando ainda, curiosamente, que, no registro popular, o vocábulo *bicha* serve para denominar a lombriga, bem como *bofe* designa o pulmão, sobretudo no contexto gastronômico, em que o termo nomeia o órgão como corte depreciado entre as carnes, característico da gastronomia popular nordestina. Desse modo, as duas palavras mantêm uma ligação direta com o campo semântico da comida e do corpo, declinados numa chave de hierarquia social.

heterossexual, e análogo às noções tradicionais de masculino e feminino. Em outros termos, *o bofe é o homem*.

Mas por que nos valermos de tais identidades ainda hoje para discutir literatura, no caso, um dos contos grotescos de *A via crucis do corpo*? Deixando à parte a discussão sobre a permanência no imaginário e na prática social dos estereótipos em questão, é importante não apenas reconhecer que são estes os tipos presentes nos textos aqui contemplados, mas principalmente, neste momento, apontar para o contexto histórico em que as obras foram escritas.

No intervalo que vai de 1967, estréia de “Navalha na carne”, a 1974, data de publicação de *A via crucis do corpo*, o Brasil assistiu ao momento mais acirrado da ditadura militar. Neste período, não só estavam sufocadas as manifestações políticas, culturais e artísticas que denunciasses, questionassem, ou simplesmente, oferecessem qualquer mínima possibilidade de divergência da ordem política e governamental estabelecida, como também, proibiam-se os costumes que desafiassem a moral familiar burguesa, fosse através da liberdade sexual, do consumo de drogas, ou até mesmo, da adoção de uma moda alternativa.

Talvez devido a esse processo de diminuição das liberdades coletivas e individuais, a revolução sexual em nosso país tenha se desenvolvido de forma menos eufórica e ostensiva que nos Estados Unidos e na Europa, malgrado a famosa disposição para o sexo presente em nosso povo.

Este ambiente, ainda, por outro lado, servia como obstáculo ao início da afirmação da identidade *gay* no país, fato que começaria a se mostrar de forma mais clara ao final da década, em meio à lenta diluição do regime militar. Em vista disso, as concepções correntes em torno da imagem do homossexual e da prática homoerótica ainda se prendiam ou aos preconceitos populares, ou às noções médico-legais instituídas

ao longo dos séculos XIX e XX, para os quais, a bicha fazia papel de mulher, e o bofe mantinha-se do lado da masculinidade heterossexual, já que ativo.

Diante da constatação do valor que os papéis da bicha e do bofe desempenhavam e desempenham no imaginário e no real das práticas sexuais, tanto a peça de Plínio Marcos, quanto o conto de Clarice Lispector configuram uma via de acesso ao inconsciente sexual brasileiro, com suas imagens e discursos ainda reconhecíveis e reproduzíveis entre nós. Vejamos de que forma.

Um dos maiores sucessos de Plínio Marcos, e do teatro nacional, e um dos grandes textos que enfrentaram problemas com a censura durante a ditadura militar, “Navalha na carne” é uma peça estruturalmente simples: um casal, formado por uma prostituta, Neusa Sueli, e um cafetão, Vado, mantém um diálogo em seu quarto de espelunca, em torno do sumiço de uma quantia em dinheiro pertencente a ele, que estava sobre a cômoda. Depois de uma brutal acusação de roubo por parte de Vado, Neusa Sueli acusa Veludo, bicha responsável pela arrumação do quarto. Veludo é chamado à cena. De saída, com a chegada do faxineiro, Vado o espanca, com o consentimento da prostituta, no intuito de arrancar a confissão do roubo. A situação mantém-se num nível de tensão constante sem relaxamento do conflito. Impedido de sair do quarto e ameaçado pelo casal, Veludo confessa o furto. É nesse instante que o jogo de poder começa a se inverter. Admitindo ter comprado um baseado de maconha com o dinheiro que roubou, a bicha utiliza a droga como moeda para seduzir Vado:

“VADO – Gosta de fumo, é?

VELUDO – Sou tarado.

VADO – E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por que, hein?

VELUDO – Ah, Seu Vado...

VADO – Você gosta mais de maconha ou de moleque?

VELUDO – Cada coisa tem sua hora.

VADO – Bichona malandra!

VELUDO – Deixa eu bicar, Seu Vado.

VADO – Pega aqui. Na minha mão.” (MARCOS, 1992,p.21)

Através da partilha do baseado se estabelece um novo momento entre Vado e Veludo, já num crescendo de intimidade. É interessante notar o adjetivo “malandra” com que Vado chama a bicha, atribuindo uma qualidade não muito relacionada a mulheres, de modo geral, no discurso popular. Aumenta a proximidade entre os dois.

O gigolô passa a oferecer o cigarro e a negar várias vezes, fazendo um joguinho libidinoso com a bicha. Veludo apela para Neusa Sueli que se mostra irritada com a situação. Excitado, Veludo chama o cafetão de “Vado”. Diante da ousadia do faxineiro, Vado lhe bate. Ao perguntar a Veludo se gostou de apanhar, a bicha responde “Bate mais”. Vado, então, se mostra impotente, incapaz de continuar a agredir Veludo: “Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem-vergonha! VELUDO – Bate em mim, machão. Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus Cristo. VADO – Bicha é um desgraça.” (MARCOS, 1992, p.22)

Com seu masoquismo ensaiado, Veludo subverte o jogo de Vado e Neusa Sueli, ao acionar, às avessas, o papel de vítima passiva da agressão, deixando o malandro acuado.: “Você viu como eu encabulei o homem, Neusa Sueli? Tadinho dele! Ficou sem jeito. Coitadinho! Vê a carinha do Vado, Neusa Sueli. Vai fazer um carinho pra ele. Ele está tristonho. Vai lá bobona. Vai agradar teu homem. Vai, Neusa Sueli.”⁵³

A prostituta se mostra mais agressiva, ao que Veludo atira mais fogo: “Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha.” O casal se enfurece: Neusa Sueli, irada, irrompe em impropérios contra Veludo; Vado força-o a fumar o baseado. Diante da recusa, nova agressão física. No entanto, enquanto o bofe tenta fazê-lo fumar à força, Veludo aproveita o contato físico esfregando-se em Vado, o que provoca o desespero da mulher, que percebe a

⁵³ As próximas passagens da peça se referem à mesma publicação. Pela obviedade da seqüência, e buscando evitar que a leitura se torne enfadonha, entendemos ser desnecessário, portanto, dar nota a todas as frases a seguir.

abertura corporal de Vado à vantagem que a bicha está tomando. Enlouquecida, Neusa Sueli expulsa a bicha do quarto, não sem reação: “Não toca em mim, mulher! Não toca em mim! Eu não gosto que mulher me toque! Não me toque! Não me toque!” Veludo sai de cena, após deixar clara a disponibilidade de Vado a seu contato físico.

Apesar do sarro com Veludo, no entanto, Vado mantém sua imagem de homem (no sentido estabelecido pelo imaginário popular das classes baixas do século XX), já que, além de exercer a violência física sobre o outro, Veludo se apresenta como possuidor de outra identidade de gênero, uma vez que adota, pelo menos no nível mais visível e superficial da aparência, das maneiras e das atividades, o comportamento da bicha, quebrando a noção que define a homossexualidade como prática entre iguais. Não reconhecendo Veludo como igual, em termos de gênero, e mesmo de sexo (na concepção popular), Vado mantém preservada sua virilidade.

Na outra ponta do triângulo, Neusa Sueli é desapropriada de seus encantos de fêmea, a partir da ofensa de Veludo, “galinha velha”. Depois, que a bicha sai de cena, Vado passa a torturar psicologicamente a puta, acusando-a de “velha”, “veterana”, “apagada”, “coroa”. O sofrimento da personagem continua quando é instada por seu cafetão a provar a idade, já que afirma ter trinta anos, informação constantemente desmentida por Vado que lhe joga na cara a aparência decadente, chegando a retirar-lhe a maquiagem com o lençol.

Desnudada de seus pretensos atributos de sedutora prostituta, Neusa Sueli deflagra uma confissão de seu sofrimento cotidiano de sordidez, injúria e baixeza. Vado, por sua vez, mostra-se insensível às reclamações da meretriz, preocupado tão somente com a obtenção de seus prazeres.

O desfecho da peça se encaminha para a tentativa frustrada de Neusa Sueli em forçar Vado a manter relações com ela naquela noite. Vado finge ceder, utiliza sua

verve de malandro para desarmar a prostituta, e em seguida dar o fora. Ao final, fica no ar a possibilidade do retorno do cafetão, e a sensação, para o leitor-espectador, de que toda aquela situação degradante era apenas um episódio corriqueiro na vida daquelas personagens.

Conhecido por um tipo de teatro-reportagem repleto de personagens pungentes e cruéis, que denunciam a miséria, o desamor, a corrupção, a exploração, a fome, cuja obra choca pelo forte naturalismo, e pela chamada de consciência do público, Plínio Marcos, em “Navalha na carne”, patenteia a relativa luta amorosa entre mulher, homem e bicha, a utilização do poder de sedução como moeda de sobrevivência entre os párias, e a impossibilidade de redenção feminina diante de um mundo organizado, pensado, e sobretudo desejado em termos masculinos. Entre o bofe e a bicha, Neusa Sueli recebe a bofetada do espelho grotesco.

Assim como em “Ele me bebeu”, o conto de Lispector, em “Navalha na carne” o jogo que se estabelece na relação entre homem, mulher e bicha, leva ao desmascaramento da face feminina: se a Neusa Sueli é revelada a miséria de sua condição de prostituta velha e sem amor, Aurélia Nascimento terá que renascer sem a maquilagem aprisionante de mulher bonita e desejável, mas insuficiente para os torneios amorosos.

Por outro lado, Veludo e Serjoca revelam-se bichas conhecedoras do jogo masculino, que não hesitam em fazer valer seu desejo pelos bofes, e negam uma possibilidade de solidariedade com as mulheres. Cabe aqui uma pergunta: estariam Plínio Marcos e Clarice Lispector retratando um momento histórico anterior à união entre mulheres e gays (estes detentores de uma nova identidade homoerótica, em tese mais consciente dos processos vigentes na sociedade patriarcal) na luta por seus

direitos? Ou dizendo que, quando fala mais alto o desejo, é preciso saber lutar com as armas que se tem e dismantelar os discursos consagrados sobre a sexualidade?

Se as posições sexuais são lugares de poder, como já demonstrou todo um conjunto de estudos ligados e decorrentes da obra de Michel Foucault, igualmente, o grotesco pode penetrar a literatura, desestabilizando as identidades de gênero, e denunciando o caráter de máscara que elas possuem.

4.4 – Outra meretriz, e mais um travesti

Além do texto “O Corpo”, acima tratado, o passo mais óbvio na direção do realismo grotesco dado por Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*, no que se refere à escolha de temas, personagens, imagens e forma narrativa encontra-se também, talvez, no conto “Praça Mauá” (LISPECTOR, 1998b, p.61-65).

Carla (nome de guerra de Luísa) é prostituta e trabalha no “Erótica”, cabaré na Praça Mauá, conhecido reduto de prostituição no Rio de Janeiro. Bela e preguiçosa, Carla é casada com um carpinteiro, Joaquim, e amiga de Celsinho, travesti que trabalhava com ela no cabaré, “um homem que não era homem” (LISPECTOR, 1998b, p.62). Os dois dividem o gosto pela maquilagem: Carla demorava uma hora para se maquilar “depois parecia uma boneca de louça”, e Celsinho usava batom e cílios postiços. Luísa usava “uma franjinha e pintava junto dos lábios delicados um sinal de beleza feito com lápis preto. Era uma graça. Usava longos brincos pendentes, às vezes de pérolas, às vezes de falso ouro” (LISPECTOR, 1998b, p.62). Apesar de linda, a protagonista se vale do manancial de acessórios que compõem o vestuário feminino, ampliando seu poder de sedução: “Às vezes, só para variar, dançava de *blue-jeans* e

sem sutiã, os seios se balançando entre os colares faiscantes” (LISPECTOR, 1998b, p.62).

Chamamos a atenção para a presença marcante, nas obras estudadas nesta tese, da maquilagem como elemento ambíguo de construção da identidade (enquanto máscara) feminina. Se em Nina, da *Crônica da casa assassinada*, o excesso de artifícios utilizados para erigir sua efígie angelical-demoníaca só se desfaz ao longo e após o lento processo de avanço da doença – sem nunca lhe desvendar a verdade; em “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, o arsenal cosmético é denunciado em todo seu aspecto artificial, falso, como mero instrumento para a performance de uma feminilidade ligada aos clichês sobre a beleza da prostituta.

Celsinho, chamado de Moleirão pelos homens freqüentadores do cabaré, embora encarne a figura do andrógino, também artificializado – “de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios” (LISPECTOR, 1998b, p.63) – é caracterizado com traços de distinção, algo clichês certamente, mas em imagem que evita um rebaixamento excessivo da personagem: “(...) era filho de família nobre. (...) Não dançava. (...) Só cedia [aos marinheiros] em última instância. E recebia em dólares.”; “(...) tinha adotado uma meninazinha de quatro anos. Era-lhe uma verdadeira mãe. Dormia pouco para cuidar da menina. A esta não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor. E uma babá portuguesa.” (LISPECTOR, 1998, p.62-63).

A personagem, em sua origem e atitudes “nobres”, evoca assim, em certo sentido, Timóteo, da *Crônica da casa assassinada*, inclusive pela percepção melancólica do que a ação do tempo poderia lhe causar: “Tinha muito medo de envelhecer e de ficar ao desamparo. E mesmo porque travesti velho era uma tristeza.” (LISPECTOR, 1998b, p.62). Por outro lado, como já observamos antes em relação às personagens de “O corpo”, também Celsinho sofrerá uma derrisão crítica pela ação da

ironia do narrador: “Aos domingos Celsinho levava Claretinha ao Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista. E ambos comiam pipocas. E davam comida aos macacos. Claretinha tinha medo dos elefantes. Perguntava: - Por que é que eles têm nariz tão grande?” (LISPECTOR, 1998b, p.63) Ao invés de mãe, Celsinho se parece mais com a avó de Chapeuzinho (Claretinha) Vermelho, cuja ressonância do conto de fadas se marca na pergunta da menina sobre o tamanho do nariz dos elefantes⁵⁴.

Não se pode esquecer ainda da personagem-bufa configurada em Joaquim,

(...) gordo e baixo, descendente de italianos. Quem lhe tinha dado o nome de Joaquim fora uma vizinha portuguesa. Chama-se Joaquim Fioriti. Fioriti? de flor não tinha nada.

A empregada de Joaquim e Luísa era uma negra espevitada que roubava quanto podia. Luísa mal comia, para manter a forma. Joaquim ensopava-se de *minestrone*. A empregada sabia de tudo mas mantinha bico calado. Era encarregada de limpar as jóias com Brasso e Silvo. Quando Joaquim estava dormindo e Carla trabalhando, essa empregada, por nome Silvinha, usava as jóias da patroa. E tinha uma cor preta meio cinzenta. (LISPECTOR, 1998b, p.63-64)

As personagens são apresentadas como tipos da *commedia dell'arte*, de ópera-bufa. “Joaquim”, se é um nome bíblico, pertencendo aqui a um carpinteiro, é deslocado do campo semântico religioso que recobre o título da coletânea, e compõe a seqüência dos contos, esvaziando-se qualquer sentido elevado de referência intertextual ao Novo Testamento, texto “sagrado”.

Voltando à trama do conto, tudo corre bem entre os dois amigos até a noite em que Carla e Celsinho se interessam pelo mesmo cliente, um homem grandalhão. Irritado com a prostituta, que dissera ser “tão bom dançar com um homem de verdade”, Celsinho grita: “mas você não é mulher de verdade!”. Carla tenta replicar, mas o amigo revida “não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!”. Aturdida com as palavras de Celsinho, “Carla virou Luísa”, “Era verdade:

⁵⁴ Além de ser um elemento nas máscaras da comédia clássica, o nariz é o traço distintivo dos Meneses, no romance de Cardoso, como tratamos no capítulo 3.

não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela” (LISPECTOR, 1998, p.65).

Refém de uma feminilidade de espetáculo⁵⁵, Luísa-Carla também é despojada de seus atributos femininos pelas mãos de um homem, neste caso, de um híbrido (nos termos que constituem a discussão sobre o grotesco), um travesti, em quem ela reconhece, no entanto, a presença “verdadeira” do feminino, não aparente, sustentado através de maquilagem, roupas e jóias, como lhe acontece; mas um feminino fecundo, em relação com os elementos férteis da vida, o ovo, transfigurado em alimento. Em “Praça Mauá”, o “ser mulher” também é uma encenação, um espetáculo.

Embora não seja nosso objetivo aqui esgotar o complexo caminho das desconstruções das identidades de gênero pela escrita de Lispector, é impossível ler os dois últimos contos tratados sem reconhecer a tematização do problema, trazido de volta pela autora e sempre recorrente em sua obra. Entre outros sinais, dos quais o mais óbvio é a quase totalidade de protagonistas femininas nas obras, acentua-se sempre o questionamento dos padrões de comportamento destinados à mulher⁵⁶.

Estabelecendo o diálogo das duas obras com a *Crônica da casa assassinada*, de Cardoso, pode-se afirmar que, se Nina é despojada de seus artifícios de sedução feminina apenas após a morte, tendo-se transformado, então, em cadáver coberto por dois lençóis (um já colado à pele), múmia, portanto; as personagens de Lispector são “agredidas” pela descoberta de sua feminilidade artificial, ou da artificialidade que se pretende como “feminino”, mecanismo de construção de uma máscara que, pelo menos

⁵⁵ Novamente, assim como Nina, no romance de Cardoso. Perceba-se ainda a repetição da dupla mulher-travesti (bicha): no caso da *Crônica da casa assassinada*, na intermediação que Timóteo ocupa entre Maria Sinhá e Nina; no caso dos contos claricianos, os pares Serjoca-Aurélia e Celsinho-Luísa.

⁵⁶ Indicamos o estudo, já citado, que Lucia Helena (2006) realiza sobre o papel do feminino na discussão da categoria de *gender* na obra de Clarice Lispector, através da análise de contos presentes em *Laços de família*.

em “Ele me bebeu” e “Praça Mauá”, passa pelo misto de rivalidade e auxílio com o andrógino, marca de Serjoca e de Celsinho, principalmente.

Não se pode deixar de lado a presença do jogo estabelecido na obra clariciana entre as instâncias do masculino e do feminino, jogo mantido durante o caminho entre as obras numa chave que une as aprendizagens da vida, do amor e da morte. Pensemos, por exemplo, na relação entre Sofia e seu professor, em “Os Desastres de Sofia”, Daniel e Cristina, de “Obsessão” (*A Bela e a Fera*), Lucrécia Neves e seus parceiros, em *A Cidade Sitiada*, Lóri e Ulisses, em *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, os pares Clarice Lispector/Rodrigo S.M. e Macabéa/Olímpico, de *A hora da estrela*, ou ainda, o *eu* e o *tu* de *Água viva*.

Um dos caminhos (não exclusivo, certamente) da construção da alteridade na obra de Lispector se realiza através da oposição masculino/feminino, que a presença do travesti/bicha desestabiliza. No caso dos contos em questão todo o processo de mascaramento/desmascaramento denunciado anula a possibilidade de leitura das categorias de gênero como instâncias essencialistas da identidade.

Outros caminhos de alteridade na ficção da autora são percorridos entre o animal e o humano, entre o inteligente e o néscio, ou mesmo entre os privilegiados e os excluídos – em vários tipos de configuração. Ao tematizar o mundo das prostitutas, Clarice Lispector, em *A via crucis do corpo*, utiliza o grotesco servindo-se do potencial desestabilizante de padrões e hierarquias que o caracteriza, pondo-o a serviço de uma narrativa de construção sintática aparentemente simples, mas na qual as palavras ganham contornos fortes, de tintas carregadas, a fim de elucidar mistérios da subjetividade, não apenas de artistas em crise de consciência, e de donas-de-casa às voltas com epifanias, mas de seres menos aconchegados aos moldes e locais sociais;

seres também carregados de subjetividade, mas cujas realidades os colhem num diapasão que as subversões do grotesco com suficiente veemência enunciam.

5 – MATAR OU COMER? O *ESTRANHO* ABJETO

Um dia, Clarice Lispector
intercambiava com amigos
dez mil anedotas de morte,
e do que tem de sério e circo.

nisso, chegaram outros amigos,
vindos do último futebol,
comentando o jogo, recontando-o,
refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,
abre a boca um silêncio enorme
e ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar na morte?

O poema acima, de João Cabral de Melo Neto, presente na edição crítica de *A paixão segundo G.H.* (1988, p.XV) serve-nos como tique de passagem da leitura dos contos de *A via crucis do corpo* para a análise de “A Quinta História”, conto publicado dez anos antes, em *A legião estrangeira*, e do próprio romance, lançado no mesmo ano. Se, no capítulo anterior, tratamos de contos nos quais a figuração de um grotesco encenado aproxima-se de uma forma de expressão realista, que resvala no naturalismo, por intermédio do qual Clarice Lispector desestabiliza as noções de gênero e da tradição literária brasileira (HELENA, 2006), nestes dois textos buscaremos investigar a apresentação de uma cena mortífera constituída pela narrativa de “A Quinta História”⁵⁷, na qual, segundo nossa leitura, a autora discute a representação do grito de horror a partir de uma retomada do *unheimliche* freudiano acoplado ao conceito de abjeto, manifestação que se encontra nas fronteiras entre o grotesco, a melancolia e o sublime.

E, na ficção elaborada que engendra *A paixão segundo G.H.*, visaremos o mergulho da subjetividade, do sujeito mesmo, para além das fronteiras da linguagem –

⁵⁷ Apenas por uma questão de ordem de chegada do conto a nossas mãos, estaremos utilizando nas citações e referências, a versão publicada em *Felicidade clandestina* (1998c [1971]).

e, portanto, da possibilidade de surgimento e manutenção de um *eu*, que, assim como no conto, encontra no espaço uma diretriz de delimitação das fronteiras do mundo, do “real”. Tomemos de início, então, nossa investigação pelo “assassinato” das baratas, em “A quinta história”.

Um dos muitos textos da lavra de Lispector que se prestaram a republicações, reformulações, desvios e fragmentações, em datas, suportes e volumes diversos, “A quinta história” ganha a página pela primeira vez em 1952, com o título “Receita de Matar”, na coluna feminina “Entre mulheres”, do jornal *Comício*, que a autora assina, a convite de Rubem Braga, sob o pseudônimo Teresa Quadros, durante aquele ano. O texto original, ali publicado, sob o pretexto de aconselhamento às leitoras, mantém a estrutura de uma receita, com se pode perceber no fragmento

De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha, gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa.

Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas.

Há ainda outros processos. (...) Mas (...) O melhor (...) é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos (...). (GOTLIB, 1995, p.279)⁵⁸

Dez anos mais tarde, em 1962, a narrativa, já sob a forma (problemática) de conto, e com o título “A quinta história”, reaparece na coluna *Children’s Corner*, da seção “Sr. & Cia.”, da revista *Senhor*. Alguns dos textos publicados nessa coluna farão parte da coletânea *A legião estrangeira*, título de uma das histórias presentes no livro, publicado em 1964. Mais tarde, o conto ainda será publicado em *Felicidade clandestina*, de 1971, e na antologia de crônicas, publicada postumamente, *A descoberta do mundo*, de 1984, tornando-se um dos textos curtos mais famosos de Lispector.

⁵⁸ Também citado por Yudith Rosenbaum (1999, p.132).

A banalidade do assunto do conto – uma dona de casa prepara e aplica um veneno para exterminar as baratas que infestam a área de serviço do apartamento, à noite, e vai vigiar-lhes a morte – acaba ganhando uma forma ficcional densa, em que a narradora-protagonista, simultaneamente, subverte as regras de composição da narrativa literária, contando a mesma “história” quatro vezes, interrompendo a quinta em seu início, num procedimento que sugere uma possibilidade de infinitas versões do texto; e registra as reações que a visão da morte dos insetos acaba deflagrando em sua consciência.

Em estudo que utiliza o conceito psicanalítico de *sadismo* para investigar a representação do mal, também constituído em elemento de construção narrativa, ao longo da obra literária de Lispector, *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector* (1999), Yudith Rosenbaum dedica capítulo exclusivo ao conto, aqui também contemplado (ROSENBAUM, 1999, p.122-146). Antes, porém, de chegar à análise de “A quinta história”, a autora estabelece um “caminho” do mal em outras obras claricianas, anteriores e posteriores a este conto, perseguindo a idéia de que a escrita “sugestiva e flutuante, tão volátil e hesitante quanto mais almeja representar”, da autora, caracteriza-se por uma palavra que é alvo de “ataques sádicos de uma consciência desconfiada da própria veracidade de sua narração” (ROSENBAUM, 1999, p.23). Tal particularidade, para Rosenbaum, acaba por inserir a obra de Lispector no âmbito da subjetividade moderna, marcada “por uma enorme desconfiança na capacidade e no poder de representação do discurso. A desintegração das principais categorias narrativas acompanha a derrocada da estrutura psíquica do sujeito, caracterizando o tão falado mal-estar da literatura desde Baudelaire.” (ROSENBAUM, 1999, p.23).

Utilizando-se de extensa rede de autores tanto da área da teoria psicanalítica quanto da crítica dedicada à obra claricianas, Rosenbaum compreende o sadismo como

uma reversão da pulsão de morte – conceito fundado por Sigmund Freud – para o mundo externo, no qual, para preservar a própria vida, o “organismo” destrói uma vida alheia (ROSENBAUM, 1999, p.26). Na leitura de Lispector realizada pela autora, ressurge a discussão sobre o *unheimliche* freudiano, o “estranho”, ao referir-se aos “conteúdos inconscientes reprimidos e expulsos da consciência”, sintetizados na figura da barata (ROSENBAUM, 1999, p.28).

Se, com a abordagem do *unheimliche*, Rosenbaum nos permite manter a estratégia de leitura que viemos perseguindo ao longo deste trabalho, retomando um dos conceitos aqui privilegiados, sua abordagem do sadismo parece-nos pertinente como articulação teórica capaz de estabelecer uma interpretação coerente dos fenômenos complexos de significação que constituem a escrita clariciana.

O sadismo impõe algum nível de violência, e Rosenbaum, em breve comentário sobre a crônica “Nossa truculência”, presente em *A descoberta do mundo*, recupera a presença do humor irônico da escritora, “dado pelo contraste de que, para deliciar-se com a galinha é preciso que alguém a mate” (ROSENBAUM, 1999, p.33), ao se referir à “alegria” e à “violência presentes no ato de comer galinha ao molho pardo”.

O prosaísmo da situação não impede que se verifique uma conjunção entre alegria e violência, entre humor e morte, recorrente nos narradores e histórias de Lispector, como vimos, por exemplo, no conto de *A via crucis do corpo*, “O Corpo”, tratado no capítulo anterior, e que nos permite retomar agora outras questões sobre o riso e a morte, inseridos em novo contexto ficcional, que aponta para uma discussão estética central na linguagem da modernidade: a do sublime *versus* o abjeto.

5.1 – Para chegar ao abjeto

A fusão entre os fenômenos do riso, da violência e da morte constitui-se no centro do debate estético-filosófico sobre as categorias de *sublime* e *abjeto* que tomou lugar durante o século XVIII. No artigo “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” (2005), Márcio Seligmann-Silva fornece ao leitor uma visada sobre o período em que a teoria do conceito de sublime foi inicialmente elaborada, ao final do século XVII, quando fenômenos “como o prazer que advém da contemplação de aparições asquerosas, do feio e de seres monstruosos passam a ser objeto de intensos debates” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 32), desligando-se da perspectiva clássica aristotélica que, embora reconhecesse o prazer que o homem sente “em contemplar a *representação* de cadáveres e ‘dos bichos mais desprezíveis’”, circunscrevia-o, de qualquer modo entre os mecanismos da *mimesis* trágica (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.31).

Numa mudança de paradigma “do racionalismo para a emotividade”, segundo Seligmann-Silva, o século XVII termina sob o clima de sucesso das *sensations composées* – ou “emoções complexas” – tanto no mundo do espetáculo teatral⁵⁹ quanto entre os teóricos, alguns dos quais se ocuparão de estabelecer conceitos de sublime.

Para Edmund Burke, um dos filósofos abordados por Seligmann-Silva, o sublime constitui um afeto que se localiza para além da conceituação por ser a

⁵⁹ Segundo o autor, “Essa mudança de paradigma do final do século XVII (...) pode ser ilustrada com a reação do público à peça de Colley Cibber, *Love’s Last Shift, or the Fool in Fashion* (A última virada do amor, ou o louco na moda), que foi encenada em 1696 no Drury Lane Theater. O tema da peça, a infidelidade conjugal, levou o público a crer que veria uma comédia e teria uma noitada leve e alegre. Mas o seu ‘horizonte de expectativa’ foi ludibriado. Em meio aos risos correram lágrimas na platéia. Também na França as *comédies attendrissantes* ou *comédies larmoyantes* tornaram-se comuns então. As *sensations composées* ou emoções complexas tornaram-se moda também entre os teóricos.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.32-33).

“manifestação do ilimitado” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.33). O sublime, assim, está relacionado às “paixões mais intensas”; estas, por sua vez, “seriam aquelas ligadas à preservação do indivíduo”; que “derivam da dor e do perigo”. Afirma Burke:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer (...) O sublime é a manifestação de um máximo; é um abalo de muita intensidade que provoca deleite ou o “horror deleitoso” (BURKE apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p.33)

E ainda: se, “Comovemo-nos tanto com uma tal catástrofe na história quanto com a destruição de Tróia na fábula (...) O sublime, portanto, é o real enquanto manifestação da morte” (apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p.34). Ou, resumindo:

O sublime é uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos; vale dizer, de dar forma à realidade (...) Ao invés do campo das idéias claras e distintas, a estética do sublime privilegia o campo – típico da *aisthesis*, i.e. do âmbito dos órgãos dos sentidos – que é o do obscuro e das idéias confusas, sem limites delineados. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.34)

Ao cotejar o conceito de sublime em Burke com o de Moses Mendelssohn, para quem o “sublime é uma categoria que indica algo inominável”, que “nasce da apreensão de objetos cuja grandeza ‘não pode ser abarcada de uma só vez pelos sentidos’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.35), constituindo-se em um sublime “espiritual” e “teológico”, no qual o asqueroso se manifesta como repetição e monotonia do belo, com o qual o sublime mantém uma relação de continuidade, implicando numa intensificação daquele; Seligmann-Silva enxerga no sublime burkiano uma “espécie de antecessor de nosso moderno conceito de abjeto” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.35).

Confrontando Burke e Mendelssohn com as reflexões de Lessing, no seu tratado sobre os limites entre a poesia e a pintura, o *Laocoonte*, Seligmann-Silva ressalta o limite que, para Lessing, o asqueroso constitui para a arte. Segundo este último, o

artista plástico deve evitar “à representação do grito, do escancaramento da boca; ele deve se manter, antes, em um nível aquém dessa representação”, não “porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de um modo asqueroso” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.37). Dessa forma, o asqueroso ameaça o prazer estético,

Pois o momento fecundo da representação artística é aquele que deixa uma abertura para a nossa imaginação ir além do representado: a representação de uma boca escancarada impede esse trabalho da imaginação porque representaria de imediato a morte; ou seja: a carne, as entranhas – se para Burke a dor extrema *indicava* sempre a morte, para Lessing ela é um *ícone* do cadáver em decomposição e tão asqueroso quanto ele. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.38; grifos do autor)

Em outro artigo, intimamente ligado ao que estamos citando, “Arte, dor e *Kátharsis* ou Variações sobre a arte de pintar o grito” (2003, p.29-46)⁶⁰, Seligmann-Silva afirma que a

(...) arte sempre esteve relacionada à morte e ao terror a ela ligado – como encenação do sacrifício e como culto dos mortos: nos dois casos, portanto, enquanto apaziguamento e exorcismo do poder incontornável de Tântatos.

Podemos assim compreender por que a representação da dor na história da arte e da literatura é tão importante quanto as noções – complementares e não opostas a ela – de “belo” e de “harmonia”. Afinal, o belo e a dor não se excluem. Por outro lado, existe uma associação possível e tradicional entre as representações da dor e a quebra na harmonia (essa quebra reforça, numa tradução “literal” do estado psíquico, a apresentação da dor), e também estabeleceu-se muitas vezes um vínculo entre a dor e o feio e, ainda, entre a dor e o sublime. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.30)

Contudo, para nosso interesse presente, precisamos avançar no acompanhamento do primeiro artigo citado de Seligmann-Silva, e acompanharmos suas afirmações, na crítica que estabelece em relação ao trabalho de Julia Kristeva sobre o abjeto, *Pouvoirs de l’horreur* (1980), no qual, segundo o autor, a teórica aproxima “inúmeras vezes o

⁶⁰ Os dois textos estão publicados em seqüência na coletânea de ensaios do autor, *O local da diferença* (2005), da qual utilizamos a versão do primeiro artigo citado.

abjeto do sublime, sem, no entanto, se preocupar em estabelecer a diferença entre os dois conceitos” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.39). Para ela, o abjeto origina-se de um

(...) recalque originário, anterior ao surgimento do eu: o abjeto não é o objeto, é uma espécie de primeiro não-eu, uma negação violenta que instaura o eu; trata-se, em suma, de uma “fronteira” (...) O abjeto é a manifestação dessa violenta *Urspaltung* (protocisão); é um não-sentido que nos oprime – assim como o sublime é um sobre-sentido que nos escapa. Diferentemente do sublime, a manifestação privilegiada do abjeto é o cadáver: ele “é a poluição fundamental; um corpo sem alma”(...) (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.39).

O estudioso mantém a ressalva:

(...) o abjeto (...) não aponta mais para o céu, para um excesso de significado, mas sim para o negativo pré-significado (...) Ambos conceitos, sublime e abjeto, lidam com o inominável e sem-limites, mas falando esquematicamente o sublime remete ao sublime espiritual – e o abjeto ao nosso corpo. Ambos são conceitos de fronteira marcados pela ambigüidade e que nos abalam: o abjeto nos remete para baixo – cadáver, vem do latim *cadere*, cair: um corpo que cai. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.40)

Nesse sentido, o abjeto posiciona-se numa confluência entre o silêncio diante do “inominável”, do que ultrapassa nossa capacidade de apreensão pelos sentidos – a morte, a catástrofe (elementos constitutivos, também, da alegoria e da melancolia, afinal); ou o pré-simbólico, do indiviso, impuro, o corpo e a dor; e os acontecimentos que se processam em nosso corpo à revelia de nossa vontade (corpo grotesco). Trazido à luz do dia, ou à página literária, o abjeto pode alinhar-se, ainda, com o fenômeno do *unheimliche* freudiano.

Neste sentido, a literatura de Lispector move-se no intervalo entre o sublime e o abjeto, em sua busca – e imediato reconhecimento da impossibilidade – da representação de fenômenos que escapam à capacidade humana de desenvolver formas, de atribuir significados a eventos da percepção que fogem à captação e tradução pela linguagem.

No conto “A quinta história”, encontramos o retorno das instâncias inconscientes sufocadas, recalçadas – mas não apenas elas – transfiguradas na figura do *unheimliche*

ao mesmo tempo em que anuncia, embora “matando” no plano da ficção *a posteriori*, a manifestação do abjeto.

5.2 – *Do grotesco ao estranho abjeto: A Quinta História*

Retomando a investigação de Yudith Rosenbaum, vemos que, se a “narrativa acaba sendo antes, ou ao final de tudo, uma retomada de si através do discurso” (o que se dá de modo evidente em *A paixão segundo G.H.*) (1999, p.53), ao penetrarmos na análise do texto clariciano,

(...) é preciso pensar a questão do sujeito em Clarice à luz de uma concepção não mais vinculada ao *cogito* cartesiano. Não se trata mais de um ego soberano, definido enquanto consciência integradora e única, que se caracteriza por um “poder totalizador que se debruça sobre si mesmo, sobre os objetos, e sobre os outros homens para determinar, isto é, decidir, seu sentido.

Sem dúvida, o que está em jogo não é mais a manifestação de uma psicologia do ego, mas justamente a sua derrocada. Percebe-se uma movimentação psíquica nesses seres da ordem de consciências fraturadas, frustradas, insatisfeitas, outras vezes infladas pelo mergulho na torrente de pensamentos, mas que buscam a todo custo reencontrar-se em meio a uma subjetividade em crise. (ROSENBAUM, 1999, p.42)

Várias são as configurações da crise da subjetividade (ficcional ou autobiográfica) na obra de Lispector, seja através da manifestação da epifania no drama das personagens, no mergulho interior nem sempre levado a êxito pelos protagonistas dos romances, no exercício doloroso de se atravessar a alteridade para chegar ao “próprio ser”, na discussão metalingüística convertida em procedimentos de (des)construção narrativa ou ficcional, no questionamento dos papéis tradicionais de *gender*, ou ainda, no jogo intertextual que a própria escritora estabelece entre seus escritos. No caso do conto “A quinta história”, a crise toma lugar no próprio corpo textual, como também é comum na obra clariciano, despedaçado pela violência da narradora (ROSENBAUM, 1999, p.118).

Desafiando, mais uma vez, os limites do gênero literário, Lispector compõe uma narrativa em espiral, retornando a um mesmo ponto, mas daí lançando-o a novas construções, numa alusão explícita às artes de Scherazade (“que vence a morte através da palavra”; ROSENBAUM, 1999, p.133), com quem, desde o início, está identificada a narradora-assassina: “Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.” (LISPECTOR, 1998c, p.147).

Na primeira história, cujo título é o último citado no parágrafo inicial, “Como Matar Baratas”, a narradora passa a receita mortal: três partes iguais de açúcar, farinha e gesso – “a farinha e o açúcar as atrairiam: o gesso esturricaria o de-dentro delas” (LISPECTOR, 1998c, p.147). A personagem mantém-se inicialmente a salvo em sua distância das baratas.

Na segunda história, “O Assassinato”, inicia-se o processo de proximidade entre a assassina e suas vítimas: “Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também” (LISPECTOR, 1998c, p.147). Nesse movimento de aproximação das baratas percebe-se que no conto, o sujeito ameaça se apossar do objeto – na verdade, um animal, “ímpuro”; um “outro”, que deveria ser intocável (e neste texto o é, ao contrário do que acontece em *A paixão segundo G.H.*) – para com este se identificar mais à frente.

Analisando os traços do judaísmo recuperáveis na escrita de Lispector, escrita que disfarça ao mesmo tempo em que refere em vários momentos tal tradição de escritura, Berta Waldman, no artigo “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano” (2004), após comentar o complexo processo biográfico da construção da identidade “brasileira” de Clarice Lispector, afirma que no texto da autora, a referência judaica se inscreve de maneira “mais abstrata”:

Há nele uma busca reiterada (da coisa? do real? do impalpável? do impronunciável? de Deus?) que conduz a linguagem a seus limites expressivos, atestando, contra a presunção do entendimento, que há um resto que não é designável, nem representável. Neste sentido, a escritura, segundo Clarice Lispector, permanece, talvez inconscientemente, fiel à interdição bíblica judaica, de delimitar o que não tem limite, de representar o absoluto. O grande “tema” da obra da escritora é (...) o movimento de sua linguagem, análogo àquele próprio da tradição dos comentários exegéticos presos ao *Pentateuco*, que remetem ao desejo de se achegar à divindade, tarefa de antemão fada ao fracasso, dada a particularidade do Deus judaico de ser uma inscrição na linguagem, onde deve ser buscado, mas não apreendido, obrigando a retornar sempre. A abertura para uma interpretação multiplicadora – eis a herança judaica por excelência, e a ela o texto de Lispector não fica incólume. (WALDMAN, 2002, p.246)

Assim, a referência bíblica em Lispector, propicia desdobramentos de uma discussão a respeito da lei, em que se notam obsessões concernentes a uma concepção de mundo e de realidade mobilizadora dos elementos animal e vegetal (WALDMAN, 2004, p.247). Segundo Waldman, Lispector, por outro lado, num esforço de integração entre as tradições judaica e cristã com as crenças populares brasileiras, absorve o sincretismo particular de nossas experiências religiosas. Nesse diálogo entre tradições de escritura e práticas religiosas, o animal aparece como ingrediente de estruturação do mundo, dividindo-se, na obra clariciana em duas “categorias que não se confundem”: os domesticáveis, com que se identificam o narrador e/ou personagem, e os selvagens, que repelem qualquer identificação (WALDMAN, 2004 p. 250-251):

Os animais passíveis de identificação são os domesticáveis (cavalo, cachorro), isto é, aqueles que podem ser integrados no sistema de valores do homem (palavra, trabalho, etc). Já os animais do segundo grupo são selvagens, repelem a domesticação, estão fora da língua e formam um bolsão de agressividade que perturba as relações do homem com o mundo (formigas, besouros, percevejos, sapos, baratas) (WALDMAN, 2004, p.251)

A normatização entre animais puros e impuros, referidas na frase de G.H., “Eu fizera ato de tocar no que é imundo” (outras vezes aqui citada), encontra-se “inventariada em *Levítico* 11:13, e é certo que a autora a conhecia, uma vez que algumas passagens desse livro aparecem citadas entre aspas e, outras vezes, sem elas”

(WALDMAN, 2004, p.251). Dessa forma, podemos observar que o texto de Lispector realiza uma retomada intertextual da fonte bíblica, neste caso do *Velho Testamento*, e mais especificamente de um livro singular do *Pentateuco*, constituído pelo *Levítico*, texto que enumera as práticas e proibições fundadoras da cultura hebraica a serem observadas na vida cotidiana, entre elas, com relevância, o tratamento dispensado aos animais.

Retornando momentaneamente ao conto, entretanto, o leitor verifica que, ao aproximar-se para melhor preparar o veneno, a narradora sente “um vago rancor”, um “senso de ultraje” diante das baratas, que “de dia eram invisíveis” (LISPECTOR, 1999, p.147). Inimigas da dona de casa, as baratas representam o “mal secreto que roia casa tão tranqüila”⁶¹, e, conforme a leitura de Rosenbaum:

O exercício do mal em Clarice Lispector (...) aparece no imbricamento de relações duais que configuram um campo atravessado pela desordem como força maléfica e perturbadora de uma estabilidade até então existente. Em todos os pares investigados, a alteridade surge como categoria fundadora da subjetividade – o si-mesmo só se reconhece contrastado a um outro (...) (ROSENBAUM, 1999, p.121).

Ainda sem elaborar explicitamente na superfície textual, na linguagem, a narradora, em seu vago mal-estar, vai sendo seduzida pelo ato de matar, à medida em que o texto vai atraindo para matar, “numa doçura que é puro disfarce” (ROSENBAUM, 1999, p.133). Esse “senso de ultraje” de nossa protagonista, vai se consolidando numa crescente excitação assassina que, no entanto, ameaça um processo de identificação da executora com suas vítimas, “como para baratas espertas como eu” (LISPECTOR, 1998c, p.148). No escuro da área de serviço, uma “toalha alerta”, uma “bandeira”, se quisermos, vigia.

⁶¹ Significativamente, a frase evoca a Chácara dos Meneses, de *Crônica da casa assassinada*, que sempre é descrita pelos narradores em momentos de aparente tranqüilidade, nas narrações, que se referem à época anterior ao retorno, doença e morte de Nina.

É a terceira história que constitui, neste momento, o nosso foco de interesse. Se Rosenbaum elabora uma leitura deste conto como uma figuração do *unheimlich* pelas forças “maléficas” do inconsciente (as baratas) que tomam de assalto a consciência, devendo ser repelidas enfaticamente ao término do processo (a dedetização final), o que causa um desequilíbrio momentâneo na consciência da narradora, seduzida por sua permissão para matar; pensamos que a narrativa acaba, em seu processo de retorno ao mesmo ponto de partida, proporcionando uma figuração instigante tanto da questão da catástrofe, do cadáver: “dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora.”, alçadas de sua condição de natureza ao status de obra de arte (“estátuas” na perspectiva clássica dos “ladrilhos” da área de serviço); quanto do caráter ambíguo da narradora (e da narração), convertida em anjo da história (e discurso alegórico, respectivamente): “Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia” (LISPECTOR, 1998c, p.148), cujo olhar sobre a morte rompe as fronteiras temporais, mas também portadora do olhar medusino, que mata e aterroriza ao mesmo tempo em que fala, narra.

O olhar assassino diante da morte das impuras baratas, traduzido por Rosenbaum como expressão do *unheimlich* freudiano, que subverte o processo epifânico, revela, antes, uma “antiepifania, tensionada entre o fascínio e a maldição, usando-se a narrativa de imagens corrosivas e escatológicas. O grotesco se funde ao sublime, instaurando a desordem e o ilógico (...)” (ROSENBAUM, 1999, p.63). Ainda que se afirme a desordem e o ilógico, ambas categorias encontram-se articuladas a uma palavra que, ao organizar-se para limpar – o que implica em matar –, revela o traço bíblico, judaico, enfim, percebido na investigação, acima citada, de Berta Waldman:

O animal impuro deve ser repellido, pois não haverá mundo isento de impureza se o homem renunciar à eliminação dos animais portadores da força maculante. A lição teológica está contida, exatamente, no movimento de eliminação do animal, já que macular

espaços, coisas e homens reduz o lugar da divindade e, portanto, da salvação. Convém lembrar que se a idéia atual de impuro está subsumida aos cuidados com a higiene e ao respeito às convenções que nos são próprias, a impureza é um critério usado por antropólogos para classificar as religiões em primitivas e modernas. No primeiro caso, as prescrições relativas ao sagrado e à impureza seriam inseparáveis; no segundo, as regras relativas à impureza desaparecem da religião, sendo relegadas à cozinha, ao chuveiro, aos serviços de saneamento, à medicina etc. A observância dos preceitos, positivos e negativos, tem a sua eficácia, porque pode trazer a prosperidade ou o perigo, assentando a noção de santidade divina que os homens devem alcançar em sua própria vida. (WALDMAN, 2004, p.251)

Como vemos, em “A quinta história”, Lispector recusa, adia a eclosão do abjeto animal, que, no romance contemporâneo ao conto⁶², *A paixão segundo G.H.*, ganhará a frente da cena, o primeiro plano da imagem. Nessa complexa teia que o texto da autora elabora, vinculando-se ao abjeto, confirma-se a tendência artística característica da arte do pós-Segunda Guerra Mundial, apontada por Seligmann-Silva (2003, p.36).

Em “A quinta história”, porém, a narradora vacila entre a volúpia de matar e a percepção do espetáculo alegórico que os cadáveres das baratas acabam por configurar. A ameaça de náusea é refreada por um olhar faminto, ao mesmo tempo melancólico e sabático. Instalando a discussão sobre a subjetividade no limite polêmico da representação da dor e da morte pela arte moderna, que enfatiza por um lado o riso irônico, e por outro, as formas da abjeção, Lispector situa a cena no espaço mesmo do cotidiano banal (daí a proximidade com a crônica). Segundo Regina Pontieri,

Sem dúvida, Clarice figura situações de vida pequeno-burguesas tratadas com frequência de modo irônico, do qual o riso franco passa longe. Sua visão se enraíza numa subjetividade que, mesmo aspirando fortemente à fusão com o mundo, é também consciência individual. E o medo, bem como o sofrimento, são constitutivos de sua singular experiência de conhecimento. Mas nem por isso deixa ela de buscar a aproximação entre o mundo e o homem e sua integração na vida corporal. E não – como diz Bakhtin que ocorre a partir do Romantismo – de forma totalmente abstrata e espiritual. Ao contrário, as muitas *paixões* e *via-crucis* claricianas não significam que o sofrimento e o medo sejam sentimentos de uma individualidade fechada a um mundo sentido como hostil. Mas é o

⁶² Ainda que o texto de “A quinta história” tenha sido elaborado ao longo de uma década, como já apontamos, fazemos a ressalva aqui para marcar como motivo significativo na obra da escritora, o enfrentamento de personagens-narradoras com as baratas, motivo com o qual se ocupava Clarice à época.

modo mesmo pelo qual essa individualidade, abrindo-se em travessia agônica em direção ao mundo, transmuta-se em mundo ela também, momentaneamente anulando-se enquanto indivíduo. (PONTIERI, 2001, p.151)

À beira da volúpia assassina, a narradora do conto, de Scherazade transforma-se em feiticeira, entrega-se momentaneamente ao gozo mortífero, estranha *femme fatale*. Como afirma em *O Erotismo*, Georges Bataille,

Os *sabbats*, praticados na solidão da noite e dedicados ao culto clandestino desse deus que era o *avesso* de Deus, aprofundavam traços dum rito que partia do movimento subversivo da festa. Os juízes dos processos de feitiçaria tinham boas razões para levar as suas vítimas a acusarem-se de parodiar os ritos cristãos, mas também é verdade que os organizadores dos *sabbats* se podem ter limitado a imaginar práticas que os juízes lhes sugeriam (BATAILLE, 1980, p.111)

Essa espécie de transgressão paródica que o *sabbat* constituía em relação aos ritos cristãos permitia uma via de acesso através do Mal, que é, ao mesmo tempo, profano: “A volúpia mergulhava no Mal. Era, por essência, transgressão, passagem para além do horror, e quanto maior fosse esse horror, maior era a alegria. Imaginárias ou não, as descrições dos *sabbats* têm um sentido: são o sonho de uma alegria monstruosa” (BATAILLE, 1980, p.112).

Essa “alegria monstruosa” do prazer assassino que, em certo nível, constitui uma “emoção mista”, no entanto, assusta a narradora de “A quinta história” – que se identifica com as baratas, em “quem” percebe o mórbido e assustador avanço da morte, convertido, na cena, em acontecimento silencioso da consciência da finitude pelas mesmas baratas, algumas “tentando fugir de dentro de si mesmas” (LISPECTOR, 1998c, p.149), e que oscila entre a representação clássica, que o texto parodia: “intuição de um molde interno que se petrificava!”, “monumentos de gesso”; e a imagem alegórica, melancólica e catastrófica do acontecimento supostamente banal: “(...) ‘é que olhei demais para dentro de mim! É que olhei demais para dentro de...’ – de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de

barata morta freme seca à brisa.” (LISPECTOR, 1998c, p.149). Com esta leitura que tentamos, parece-nos concordar Yudith Rosenbaum, se incluirmos na discussão sua afirmação de que:

(...) a obra artística passa a ser marcada pela noção de ruptura, de irrepresentabilidade de objetos plenos para sempre extintos. Alia-se, portanto, com a concepção benjaminiana da história como ruína, na qual o fragmento alegoriza uma totalidade perdida que sinaliza “à vida que poderia ter sido e que não foi”; essa dimensão ganha corporeidade na obra de Clarice e de todos os escritores modernos herdeiros da “desrealização” na arte. (ROSENBAUM, 1999, p.154-155)

Apelando para o sublime burkiano, apresentado por Seligmann-Silva, parece-nos adequado afirmar que o *abjeto* – o sublime em direção para baixo, logo, aliado ao/do grotesco – constitui a ameaça, a possibilidade de transgressão, de contaminação que perturba a tranquilidade do apartamento, “corpo feminino” (ROSENBAUM, 1999, p.157), e da consciência da narradora: “Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno” (LISPECTOR, 1998c, p.149).

Preservada a integridade subjetiva da narradora, salva-se também o espaço, limpa-se o território sagrado da consciência, a ser preservado: “Esta casa foi dedetizada.” (LISPECTOR, 1998c, p.149). A casa não morre, não é assassinada, mas salva da invasão dos animais impuros. O anjo da história também constitui, neste conto, um anjo exterminador. No entanto, o “molde interno” da subjetividade mantém-se sob o risco de “rebentar”.

5.3 – Comer: o abjeto em *A paixão segundo G.H.*

Divisor de águas em relação ao conjunto das obras de Clarice Lispector, o romance *A paixão segundo G.H.*, como vimos, é, simultaneamente, o ponto de chegada do caminho romanesco da primeira metade da obra da autora, trilhado numa profunda busca da subjetividade, sempre revelada em momentos de crise, seja com a linguagem, seja com o mundo, ou ainda com as normas sociais; e um novo início de jornada literária a ser empreendida através de uma ficção extremamente desagregadora dos componentes da narrativa, enquanto gênero literário consolidado, mesmo em suas modernas configurações do conto e do romance; do sujeito, em descompasso com a possibilidade de uma manutenção de suas fronteiras identitárias pela linguagem; e da relação vida e escrita literária, não apenas na chave da relação autor-obra, mas no impasse mesmo imposto pelos limites da palavra em sua pretensão de dar forma às situações vividas.

O romance possui vasta fortuna crítica, tendo, inclusive, recebido publicação pela Unesco, na coleção dos grandes romances latino-americanos do século XX (assim como a *Crônica da casa assassinada*). Muitas leituras já foram realizadas de seu texto, mas talvez a mais canônica seja a de Benedito Nunes, publicada em dois textos fundamentais para o estudo da obra, “O mundo imaginário de Clarice Lispector” (1969), e *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995), nos quais o autor assim como situa a posição do romance em sua relação com os demais textos claricianos, analisa os aspectos atinentes ao diálogo com a filosofia existencialista (articulada a partir de uma leitura comparativa com o romance *A Náusea*, de Jean-Paul

Sartre, com o qual o texto de *Lispector* marca uma diferença), e com a experiência mística que compõem o romance.

Ainda que a posição de Nunes seja bastante clara e definida, como ângulo de leitura interpretativa, o autor não deixa de apontar para outros caminhos que se abrem na narrativa íntima de G.H.: “

A experiência de G.H., que procuramos circunscrever em seu aspecto confessional, abstraindo as circunstâncias da narrativa, é uma experiência multívoca. A via mística, eixo dessa experiência em torno da qual a ação romanesca se esquematiza, é uma via aberta a múltiplos temas, como a linguagem e a arte, entremados ao da busca espiritual, e que são fundamentais ao desenvolvimento da narrativa. (NUNES, 1995, p.71).

De qualquer modo, a leitura mística de Nunes não constitui empecilho algum a nossa investigação presente, no sentido em que aponta para a presença do abjeto (por ele reconhecido sob o conceito da náusea sartriana) no romance, e seu papel dissolvente da identidade da personagem-título do romance.

A história é bastante conhecida: uma escultora, G.H., em seu apartamento, vai ao quarto recém desocupado pela última empregada, Janair, a fim de realizar uma limpeza e retirar possíveis objetos esquecidos ou abandonados. Chegando ao aposento, que julgava sujo, escuro, desarrumado, G.H. depara-se com uma extrema claridade e ordem, que beiram a aridez. Na parede, uma gravura de um casal e um cachorro marca a passagem humana pelo local. No entanto, do interior do guarda-roupa escuro presente no aposento, avança uma barata, animal que provoca uma espécie de fascínio sobre a protagonista e a levará a uma intensa viagem intra-subjetiva de desintegração da linguagem e dissolução da subjetividade, resgatada no exercício mesmo de registro da experiência pelo ato de (tentar) escrevê-la. G.H. amassa a barata na porta do armário, liberando a massa branca que compõe o interior do corpo do inseto, e come-a, numa

espécie de sacrifício profano em busca de uma comunhão com Deus, com a natureza, com a Coisa, ou o real (conforme a leitura desejada).

Assim como Berta Waldman (2004) aponta a presença rasurada do judaísmo na obra de Lispector, apesar das explícitas referências bíblicas na superfície dos textos, e no romance em questão bastante utilizadas, Nunes verifica uma preponderância da ascese hindu e chinesa sobre a cristã no “deleite abismal” de G.H. (NUNES, 1969, p.105). Somado à questão existencialista, o extrato teológico que compõe a narrativa da obra aproxima-a de uma configuração do abjeto, ainda que entendida por Nunes, em outros termos:

O personagem não apenas vê, através da barata trucidada, o espetáculo da existência em ato, que une sua vida particular à universal; sente-se impelida (sic) a transgredir os limites da sua individualidade extra-humana, que atrai e repele, enoja e seduz, com essa vida universal. Tal identificação participante, objeto da experiência inefável, para a descrição da qual as palavras são insuficientes, resulta do aprofundamento da náusea. (NUNES, 1995, p.104)

O romance de Lispector afasta-se, desse modo, da ficção filosófica de Sartre, justamente porque a experiência da “náusea”, do nojo de G.H. ultrapassa não apenas a razão, como a linguagem, e os próprios sentidos, tornando-se algo inalcançável pela palavra, o que constitui o paradoxo da obra, constituída exatamente pela escritura desse paroxismo do contato com o abjeto. É o esforço da protagonista em tentar entender o que lhe aconteceu que constitui o ponto de partida do romance, estruturado como jogo de encaixe sintático entre os capítulos – cuja última frase de cada um torna-se a primeira do seguinte – que compõem as “visões fragmentárias” da narradora (LISPECTOR, 1998a, p.11).

Contudo, Regina Pontieri acrescenta que

O fato de *A Paixão Segundo G.H.* ser relatada, em primeira pessoa, pela “mesma” mulher que viveu a experiência, dificulta a percepção da falsidade de semelhante identificação. Pois, contrariamente ao que parece à primeira vista, “no momento

em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, não é mais o mesmo sujeito que enuncia. Falar de si próprio significa não ser mais ‘si próprio’”. Relatos como o de G.H., ou o da narradora consciente de si enquanto tal que, em “A Quinta História”, se propõe a fazer pelo menos três histórias, tiram sua força justamente dessa falsa identificação. (PONTIERI, 2001, p.184)

A afirmação da autora permite-nos, desta vez, retornar ao trabalho de Carla M. Damiano, quando esta passa a abordar o texto de Walter Benjamin, *Infância berlinense por volta de 1900*, marcado pela presença de um anti-subjetivismo voluntário engendrado pelo filósofo na intenção de substituir o sujeito individual confessional, herança do romantismo francês, por um sujeito coletivo histórico (DAMIÃO, 2006, p.175): “Ao privilegiar a narrativa topográfica e acentuar os lugares de passagem, Benjamin cria um ‘estar-fora-de-si-mesmo’ ou um ‘si-mesmo-objetivado-exteriormente” (DAMIÃO, 2006, p.178). Nesse procedimento de escritura, há uma “tênue fronteira entre sujeito e objeto. O sujeito passa a ser revelado pelo mundo das coisas (*Dingewelt*)”; engendra-se uma “construção de um ‘anti-sujeito’, no sentido individual, em função de um sujeito histórico impessoal”. A estratégia adotada por Benjamin é “fazer sumir o sujeito-herói-personagem e mesmo o sujeito-narrador” (DAMIÃO, 2006, p.179).

Entusiasmado pelo surrealismo, Benjamin afirma que aquele que está “acordado”, encontra-se, na verdade, preso a um pesadelo coletivo, do qual não consegue escapar (DAMIÃO, 2006, p.183). Constituído por uma articulação entre o materialismo histórico e o surrealismo, vinculados ainda a uma “dimensão messiânica da salvação e da esperança” (DAMIÃO, 2006, p.185), o pensamento benjaminiano faz o *unheimliche* freudiano emergir como imagem, na leitura de Milani Damiano:

Do surrealismo, Benjamin explora a idéia do mito no contexto do mundo desfigurado e a dialética entre o sonho e o despertar. O despertar vem do sonho, no qual o passado individual se manifesta; deste emerge o que foi esquecido e recalcado sob a forma da

imagem. A imagem revela a ligação entre mito e modernidade, natureza e história. (DAMIÃO, 2006, p.186)

Pontieri, por sua vez, trata da construção de uma *impessoa* no texto de Lispector, que “leva a uma identificação das personagens com objetos e animais” (PONTIERI, 2001, p.180). Além deste fenômeno, o texto clariciano opera a partir do olhar alegórico, desenvolvendo-se “como tecido lacunar, fraturado em suas articulações, oferecendo-se mais como vazio do que como plenitude”, que “convida e mesmo só permite leituras que assumam o risco da invenção de um sentido” (PONTIERI, 2001, p.187).

Texto alegórico, a ficção de Lispector opera uma “simbiose entre natureza e história, entre corpo e espírito” dada por meio da espacialização “que privilegia a extensão, o corpo, o visível, a objetividade entendida como o aparecer das coisas no mundo” (PONTIERI, 2006, p.136), e no qual o aspecto descritivo adquire um papel preponderante ao configurar a espacialização do tempo (PONTIERI, 2006, p.129).

Um dos motivos centrais de *A paixão segundo G.H.* que nos encaminha à leitura do grotesco, mais uma vez alegorizado, e resvalando para o abjeto, encontra-se no embate entre forma e substância amorfa, ainda que viva, entendidas como instância entre as quais se debate o sujeito. G.H. afirma:

(...) sem dar uma forma, nada me existe. (...) Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.

A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida.
(LISPECTOR, 1998a, p.14)

Essa carne infinita, que desconhece bordas e se mantém contínua, corresponde a uma visada sobre o corpo grotesco como algo ameaçador, selvagem, que deve ser refreado pelo processo de civilização, pela “humanização” do espaço, configurado no romance pela apresentação do apartamento elegante de G.H., com suas “penumbras ‘

luzes úmidas”, onde “nada é brusco: um aposento precede e promete o outro” (LISPECTOR, 1998a, p.30). A continuidade característica da habitação da protagonista, no entanto, faz parte da estratégia desta de manter um mundo próprio que a resguarde da falta de harmonia do “real”:

Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística.

Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria (...) A cópia é sempre bonita. (LISPECTOR, 1998a, p.30)⁶³

Ao abandonar o aconchego artificial, por ela mesma denunciado e ironizado, de seu apartamento (ou da parte “segura” deste), dirigindo-se às dependências da empregada (análoga à área de serviço em “A quinta história”), G.H. realiza a travessia em direção ao momento em que toda sua “obra” (o apartamento, ela própria) ruirá – para reerguer-se como narrativa – diante da irrupção da animalidade abjeta que a aparição da barata encerra.

A barata, entretanto, sob o olhar fascinado de G.H., revela-se também como máscara: “a barata era um escaravelho. Ela toda era apenas a sua própria máscara. Através da profunda ausência de riso da barata, eu percebia a sua ferocidade de guerreiro.” (LISPECTOR, 1998a, p.116). Uma máscara que precisa ser decifrada, ainda que para isso a integridade do sujeito seja fundida ao objeto, fragmentando-se em seguida. Antes de chegar à fusão, porém, realiza-se uma libertação da consciência nos âmbitos do espaço e do tempo. Olhando a barata, diz G.H.

⁶³ Abordando o tema, importante para o filósofo, do *flâneur* em Walter Benjamin, Milani Damiano observa o caráter atraente que a mercadoria assume na reflexão sobre a sociedade moderna: “O *flâneur* (sic) é o protótipo do sujeito na sociedade capitalista, que para Benjamin é a sociedade marcada pela experiência fraca da *Erlebnis*. Nessa sociedade, o produto do trabalho é transformado em mercadoria, na qual todo o processo do trabalho aparece dissolvido. A não-identificação da origem do produto do trabalho e a autonomia da mercadoria definem a idéia de “fantasmagoria da mercadoria”. (...) O efeito da “fantasmagoria” não é devido à ideologia encobridora da realidade, mas à aparência estética da mercadoria mesma que se apresenta nos espaços das Passagens, exposições, lojas etc. O mundo do *flâneur* é perpassado por esse efeito fantasmagórico da mercadoria, na qual existe um “animismo estético” do objeto e uma coisificação do sujeito.” (DAMIÃO, 2006, p.187)

(...) eu via a vastidão do deserto da Líbia, nas proximidades de Elschele. A barata que lá me precedera de milênios, e também precedera aos dinossauros. Diante da barata, eu já era capaz de ver ao longe Damasco, a cidade mais velha da terra. (...)

Mas o nojo me é necessário como a poluição das águas é necessária para procriar-se o que está nas águas. O nojo me guia e me fecunda. Através do nojo, vejo uma noite na Galiléia. A noite na Galiléia é como se no escuro o tamanho do deserto andasse. A barata é um tamanho escuro andando. (LISPECTOR, 1998a, p.112-113)

Esse nojo leva a uma ultrapassagem dos limites da subjetividade, num movimento descendente, para revelar a matéria viva que se esconde sob as camadas da barata: “(...) a imagem da superposição de envoltórios define a estrutura folheada não só da casaca da barata, como ainda da aventura de G.H. desenterrando arqueologicamente as camadas de sentido psíquico, cultural e biológico, desconstrução pela qual se opera, ao mesmo tempo, a reconstrução de sentidos novos” (PONTIERI, 2001, p.94). G.H. é lançada à implosão da possibilidade de construir sentidos: “Tenho medo de tanta matéria – a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente. O que existe bate em mim em ondas fortes contra o grão inquebrantável que sou, e este grão rola entre abismos de vagalhões tranqüilos de existência, rola e não se dissolve, esse grão-semente.” (LISPECTOR, 1998a, p.138).

Segundo Pontieri, o apagamento das fronteiras entre os opostos no texto de Lispector faz com que coexistam as diferenças, sem serem anuladas. Ao contrário do recalque, da expulsão do outro, reconstrói-se a alteridade “como condição de possibilidade de construção de um *eu* que seja o avesso do outro” (PONTIERI, 2001, p.29; grifo da autora). Sob este aspecto, podemos ler G.H., que afirma: “Eu, pessoa, sou um germe. O germe é apenas sensível – esta é a sua única particular inerência. O germe dói.” (LISPECTOR, 1998a, p.139) Ainda conforme a estudiosa, a poética de Clarice se caracteriza por um olhar que compõe uma dinâmica de

(...) reversibilidade e promiscuidade entre dicotomias várias. No caso da polarização entre espírito e corpo, a dicotomia se repropõe, no plano do corpo, principalmente através de imagens que confrontam,

opõem e identificam olhos e boca e seus avatares. Os olhos metaforizando o espírito, já que culturalmente se constituem como sede das atividades anímicas, as mencionadas “janelas da alma”. A boca indicando, pela aderência total da percepção gustativa a seu objeto, a realidade corporal em situação máxima de assimilação do mundo. No referente aos olhos, a percepção visual é base dos tão conhecidos lampejos de revelação da ficção da escritora. Mas o olhar fenomenológico visionário com frequência se alimenta – e às vezes literalmente – de experiências orais: a percepção gustativa, a fala, o engolir e o vomitar. (...) o caso ilustre é, sem dúvida, *A Paixão Segundo G.H.*, onde a visão reveladora é fortemente marcada por traços de oralidade: a narrativa mimetiza uma fala brotando da experiência de engolir a barata. (PONTIERI, 2001, p.30-31)

A oralidade, figurada na imagem da boca que se abre, que se escancara, constitui mais uma vez, não apenas uma via de acesso figurativa de expressão grotesca, porém, o mecanismo que opera a absorção do mundo por G.H.: a boca escancarada está “(...) ligada ao ‘baixo’ corporal topográfico: *a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais.* A imagem da *absorção e da deglutição*, imagem ambivalente muito antiga da *morte e da destruição*, está ligada à grande boca escancarada.” (BAKHTIN, 2002, p.284)

O item grotesco da boca que se abre para devorar o mundo – desenhando uma máscara horrenda, feia, careta – vincula-se à experiência do abjeto na trajetória da narradora de *A paixão segundo G.H.* Em meio ao mergulho na “substância”, a protagonista do romance diz:

Não estou à altura de ficar no paraíso porque o paraíso não tem gosto humano! tem gosto de coisa, e a coisa vital não tem gosto, tanto que sangue na boca quando eu me corto e chupo o sangue, eu me espanto porque meu próprio sangue não tem gosto humano.

E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano, e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei (...) (LISPECTOR, 1998a, p.143)

A paixão segundo G.H. configura, em seu jogo entre olhar e comer o nojento, duas manifestações características da escritura da abjeção, segundo Julia Kristeva (1980, p.10; 57-58): o nojo alimentar e o voyeurismo. É notável, entre outros elementos, a presença da dupla sangue e leite no discurso da personagem, estabelecendo o vínculo inextricável entre vida e morte, entre alegria e violência, entre

carne e espírito: “O leite da vaca, nós o bebemos. E se a vaca não deixa, usamos de violência. (Na vida e na morte tudo é lícito, viver é sempre questão de vida-e-morte.) Com Deus a gente também pode abrir caminho pela violência. Ele mesmo, quando precisa mais especialmente de um de nós, Ele nos escolhe e nos violenta.” (LISPECTOR, 1998a, p.151).

Márcio Seligmann-Silva lembra que a arte moderna caracteriza-se pela configuração de uma “proto-cisão”, em que “a construção do ‘eu’” passa pela “experiência da dor – e de sua negação” (2003, p.35). Sob esse aspecto, a produção artística do segundo pós-guerra do século XX marca-se por uma “arte do corpo”, que “(...) tenta reinscrever o simbólico: apagar/retraçar os limites entre o homem e a natureza. Devemos atentar também para o fato de que, na medida em que o homem avança no domínio dos códigos da natureza, paradoxalmente esta parece se diferenciar cada vez menos enquanto uma instância destacável da ‘cultura’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.36). Entre os elementos que ultrapassam esses limites, “arte do *abjeto*, como Kristeva a denominou, das excreções, daquilo que desestrutura a ordem, a identidade e os significados controlados/controladores” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.36), a boca acaba por encarnar a fronteira corporal preferida pela ficção de Lispector.

As experiências gustativas na obra, além de se confirmarem como traço importante na ficção de Lispector, levarão G.H. ao contato máximo com o abjeto, rompendo os liames da razão:

Procurei raciocinar com o meu nojo. Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? e ao beber a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor? Mas o raciocínio não me levava a parte alguma, senão a continuar com os dentes crispados como se fossem de carne que se arrepiava. (LISPECTOR, 1998a, p.164)

Neste momento, o romance, ao descrever a experiência do vômito, entra em contato com outros momentos da obra clariciana, em particular com *Perto do Coração*

Selvagem, como apontam Regina Pontieri (2001) e Yudith Rosenbaum (1999): “(...) vomitei o leite e o pão que havia comido de manhã ao café.”, “(...) eu havia vomitado a exaltação. E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma menina” (LISPECTOR, 1998a, p.165).

Consciente da cena de horror que está protagonizando, G.H. cospe furoosamente a massa branca da barata (LISPECTOR, 1998a, p.166-167), lembra-se do apocalipse de São João, “porque não és frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca” (LISPECTOR, 1998a, p.167). Lispector subverte a lição da filosofia, da estética e da psicanálise – sua narradora lança o abjeto/grotesco *para o alto*: “Ser vivo é um estágio muito alto (...) um tal alto equilíbrio instável (...)” (LISPECTOR, 1998a, p.171); recusa a dicotomia espírito-corpo: “o pensar que é sempre grotesco” (LISPECTOR, 1998a, p.172); chega, por fim, à *despersonalização* e à *deseroização*:

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres.

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. (LISPECTOR, 1998a, p.174)

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se antes eu tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. (LISPECTOR, 1998a, p.175)

A tarefa de G.H., da qual o leitor não obtém a certeza da conclusão, atravessa a despersonalização e a deseroização, perturbando simultaneamente as categorias literárias da personagem e do narrador, bem como a ambição da ficção de dar voz a

uma subjetividade unívoca, essencial, mas que é desconstruída em fragmentos de pensamentos e sensações.

O grotesco, em *A paixão segundo G.H.*, ao fundir-se com o abjeto, acaba por configurar sua modalidade crítica, como a entendem Muniz Sodré e Raquel Paiva, não se manifestando

(...) como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem, ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana.

A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p.720.

O texto de Lispector agrega, ainda que exibindo as fraturas e vãos entre os discursos, em sua complexidade, elementos variados que compõem uma rica teia semântica, mas também formal, na qual convivem os fragmentos da subjetividade moderna em crise, mimetizados por uma escrita habilmente conduzida, no intuito de combinar e conter as forças da dissolução da consciência. A polifonia de uma obra voltada para o embate entre os diversos âmbitos da identidade e da alteridade. O rompimento com os padrões estabelecidos e canonizados de boa literatura, de grande arte, dos papéis do autor e da obra literária e de como o sujeito se (des)constrói na relação entre ambos.

Por fim, mostram-se as figurações de um grotesco perturbador, que se une a estes outros fatores na produção de uma literatura original e inovadora, sem medo de revisitar tradições, subvertendo-lhes os lugares-comuns, as cristalizações da linguagem, num processo em que o corpo aparece não como lugar último, esconderijo da subjetividade, mas como superfície sempre aberta a transformações, ao contágio com o mundo e às inscrições do artístico e do literário.

CONCLUSÃO

Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar.
(G.H.)

Evitamos o transbordamento? No trabalho aqui realizado procuramos perceber diversas figurações do grotesco na literatura de dois autores que se dedicaram ao que a crítica acadêmica canônica chama de intimismo. No entanto, a obra de Lúcio Cardoso mantém-se mais próxima desse conceito, apesar de absorver as formas barrocas da formação cultural que atuam sobre o texto de seu romance maior, *Crônica da casa assassinada*, caracterizado pela figuração alegórica de seus elementos cênicos e discursivos, em que se marca uma presença inequívoca da melancolia – entendida tanto na leitura psicanalítica de Julia Kristeva, quanto na filosofia de Walter Benjamin.

Clarice Lispector, por sua vez, pelo menos nas obras aqui tratadas, produz uma obra literária composta por textos heterogêneos, que, embora se interpenetrem, dialoguem e confluam entre si, apontam para motivos e intenções ficcionais variadas, como há muito vem demonstrando a fortuna crítica da escritora. Essa variedade de propostas de literatura que caracteriza a escrita clariciana demanda uma atenção especial por parte do pesquisador a cada texto em particular, e sua relação com o conjunto maior da produção de Lispector. Uma obra que desestabiliza clichês e padrões tanto da própria literatura, quanto da crítica literária, acaba por operar sobre os componentes da narrativa

com os mecanismos desarticuladores da encenação da escrita, ao mesmo tempo mimetizada e revelada como fenômeno de escritura. Neste conjunto de produção autoral, a obra de Lispector rasura, fragmenta os discursos do/sobre o sujeito, engendrando personagens e narradores que vivem a crise estabelecida entre a linguagem e a ilusão da identidade, que, de qualquer forma, por uma necessidade vital, precisa ser buscada, mesmo que se reconhecendo seus espaços de deslize, seu vácuos, vazios, silêncios e sombras.

Se em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso erige uma poderosa alegoria do sujeito coletivo, ainda que declinado num complexo molde de intimismo romanesco e polifonia narrativa, cujas imagens maiores residem nos corpos soberbos e agônicos da casa, de Nina e de Timóteo; Clarice Lispector, nas obras aqui contempladas, espalha-se em fragmentos narrativos dotados de um grotesco inovador que, assim como aponta Lucia Helena em relação ao que se dá com o Realismo-Naturalismo revisitado pela autora, ao mesmo tempo em que recupera os elementos constitutivos do grotesco rabelaisiano decifrados por Mikhail Bakhtin, pondo-se, portanto, dentro de uma certa tradição do realismo grotesco; por outro lado, mais uma vez inova ao desestruturar as concepções holísticas do Renascimento bem como do sujeito confidente, e sua crise, da modernidade.

Nesse sentido, de tentar ampliar um pouco o ângulo de visão sobre as narrativas analisadas, procuramos fazer conviver – ainda que com certa brevidade – o romance de Cardoso e a narrativa de William Faulkner, *Enquanto agonizo*, marcados pela coincidência temática da presença da morte de uma mulher que deflagra a dissolução de uma família rural, e pela similitude do processo polifônico que se estabelece nas duas obras, enquanto fenômeno típico do romance moderno. Entre o tema e a técnica

narrativa – semelhantes, mas não idênticos, o grotesco se mostra como instrumento de manifestação da morte em sua função (des)estruturadora da narrativa e da história.

Já quando cotejamos o conto de Lispector, “Ele me bebeu”, com o texto dramático de Plínio Marcos, “Navalha na carne”, a intenção foi não apenas resgatar as imagens históricas que se ofereciam no período de produção da coletânea de contos da autora, mas retomar a presença de uma figuração que se desdobra no livro de Lispector e no romance de Cardoso: o par mulher-travesti (“bicha”), presença vinculada aos efeitos da construção artificial de uma suposta “identidade”, ou “subjetividade” feminina. Aqui, na análise dos contos de *A via crucis do corpo*, vimos que a articulação do tempo histórico com a discussão de gênero é realizada pelo texto da escritora que desarticula os clichês e as construções consolidadas pelo discurso patriarcal hegemônico sobre o lugar da mulher e as manifestações da sexualidade, transformados, na sociedade contemporânea, em itens de espetáculo e consumo.

Em sua utilização renovadora das formas grotescas, a autora alcança uma densidade semântica que investe o texto de ricas possibilidades de interpretação e leitura, deslocando temas, imagens e significados que extrapolam um caminho unívoco de decifração, e recobrem processos de significação diversos, numa polissemia fecunda e auto-regeneradora. Queremos dizer, com isto, que o texto de Lispector jamais se curva diante de um elemento aglutinador único, seja ele temático, figurativo, narrativo ou discursivo, e sempre estão abertas outras portas de entendimento, de leitura.

Outro aspecto que liga os dois autores, para além da amizade em vida, e do distúrbio que suas obras causam no projeto de “intimismo” literário, encontra-se na relação entre vida e literatura que cada um estabelece em sua obra. Cardoso, que, em sua obsessão pelos assuntos da própria família, prefere mimetizá-los através de personagens, nomes e situações que mal disfarçam o que tenta esconder, aproxima-se das lições de

Gide e Proust em relação à escrita autobiográfica, deixando traçar, no entanto, um flagrante e nunca solucionado ressentimento com sua origem pessoal e cultural. Não se trata aqui, obviamente, da retomada de uma crítica meramente biográfica da obra do autor, mas de termos entendido como as situações biográficas constituem um dos elementos do solo ficcional sobre o qual se erige sua literatura, na qual uma das figuras-chave encontra-se na presença do *unheimlich* (O Estranho) freudiano.

Lispector caminha em outra direção. Também acuada por uma instabilidade biográfica desde muito cedo, a escritora encarnou uma figura de viajante, de sujeito em trânsito identitário (judia e brasileira – jornalista e dona de casa), utilizando-se dos acontecimentos vividos também em textos que, muitas vezes, simulam uma transparência entre o vivido e o ficcional, ainda que também manifestando a face de um *unheimlich*. No caso específico de *A via crucis do corpo*, a autora opta por uma complexa encenação de seu processo de escritura, mas também, de sua máscara de escritora consagrada.

No que tange à questão do riso, vimos que sua representação na *Crônica da casa assassinada* encontra-se subsumida à presença maior das alegorias melancólicas e barrocas que constituem o romance, ambiente literário no qual o riso aparece sufocado, escondido entre as diversas figurações da morte na obra; mas que, apesar disso, compõe com força corrosiva o quadro definitivo da decadência dos Meneses.

Já em *A via crucis do corpo*, de Lispector, a opção pelo tratamento tanto do mecanismo de encenação de obra escrita a contragosto perpetrado pela escritora na “Explicação” e nos textos autobiográficos, quanto na análise de três textos mais próximos de uma figuração grotesca bakhtiniana, mas que tentamos problematizar, permitiu-nos reconhecer o peculiar humor irônico de Clarice Lispector, e visualizar a utilização que ela realiza do grotesco cômico, atravessado pela melancolia, no entanto,

para dissimular a incômoda tarefa que lhe fora imposta, quanto para poder satirizar as idealizações da revolução sexual, então em seu momento mais audível, e os obscuros processos que constituíam a vida política e literária do período, marcado pela ditadura militar. Nesta chave de leitura, o texto clariciano demonstra estratégias de representação que se vinculam ao estatuto da alegoria, revendo a história fragmentariamente, encarnada nos corpos das personagens circenses, grotescas.

Quanto ao abjeto, que tentamos entender como um estágio avançado do grotesco – ao pensarmos os pares de proximidade que lhes fazem oposição, o sublime e o belo, respectivamente (e em que pese a diferença estabelecida entre estes conceitos, em suas definições clássica e moderna) – sua manifestação compõe dois momentos importantes na obra de Lispector: o conto “A quinta história”, e o romance *A paixão segundo G.H.* Nestes textos, a aparição e o contato com o nojento, o asqueroso, deflagram a crise da linguagem e da identidade, individuais, para além do fenômeno do *unheimliche* freudiano, ampliando-se como decomposição da história, da narrativa, que avançam sobre o corpo mesmo das duas ficções, habilmente calculadas em sua construção narrativa.

O grotesco ganhou nas obras de Cardoso e Lispector um terreno fértil para a produção e disseminação de imagens corporais escatológicas e teratológicas, em que o mundo e a consciência deste pelas personagens são experimentados através de um contato físico que perturba, desestrutura as fronteiras do “eu”, fazendo a consciência dos narradores, que carrega consigo as formas da narrativa, mergulhar num processo de fragmentação alegórica, melancólica, e abjeta.

De onde vêm as formas, então? Os escritores parecem nos responder com um complexo mosaico, formado com as tintas da memória, da tradição, da subjetividade em

crise e do corpo humano confrontado com o corpo do mundo, contato este, enfim, que constitui, por excelência, a gargalhada aterrorizante e tragicômica do grotesco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Lúcio Cardoso

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Crônica da casa assassinada. Edición crítica, Mario Carelli, coordinador, 2ª.ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

A luz no subsolo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Maleita. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Dias perdidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

Diário completo. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.

Inácio, O enfeitado, Baltazar: novelas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Obras de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica. Coordenador: Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du Xxe. Siécle; Brasília: CNPq, 1988.

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres. 17ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

A descoberta do mundo. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

Laços de família. 24ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

A legião estrangeira. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A paixão segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

A via crucis do corpo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

Felicidade clandestina. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

Água viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Cadernos de Literatura Brasileira, nos. 17 e 18. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004.

Sobre Lúcio Cardoso

ALBERGARIA, Consuelo. “Espaço e transgressão”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edición crítica, Mario Carelli, coordinador. 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996 (Colección Archivos)

BARCELLOS, José Carlos Barcellos. “Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959)”. In: - *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 18, 23 jul/dez. 1998, 7-42.

BARROS, José Américo de Miranda. “A constituição do narrador na ficção de Lúcio Cardoso”. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da UFMG, 1987.

BASSANI, Geraldo. “A sina da *Casa* crônica: a verdade assassinada”. Vitória, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2000.

BESANÇON, Guy. “Notas clínicas e psicopatológicas”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edición crítica, Mario Carelli, coordinador. 2ª ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p.689-96. (Colección Archivos: 2ª ed.; 18)

BESSA, Daniela Borja. “À procura do pai”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998; p.68-86.

BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

A vida escrita. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

Mulher ao Pé da Letra: A personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

OLIVEIRA, Hércules Alberto de. *A epifania da verdade: morte, (homo)erotismo e espiritualidade em Crônica da casa assassinada e Grande sertão: veredas*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005. Tese de Doutorado.

PESSOA, José Eduardo Marco. “O pai ausente: leitura de *Por onde andou meu coração*, de Maria Helena Cardoso, e do romance *Dias perdidos*, de Lúcio Cardoso”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998; p.46-67.

PIRES, Antônia Cristina de Alencar. “A Voragem da escrita: considerações sobre o Diário de Lúcio Cardoso”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p.94-105.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. “Incesto e adultério, travestimento e homossexualismo: a moral a partir de *Crônica da casa assassinada* e *Grande sertão: veredas*”. In: VII Congresso ABRALIC – (Universidade Federal da Bahia): “Terras e Gentes”. Salvador: Julho de 2000. (texto xerocopiado).

SEFFRIN, André. “Uma gigantesca espiral colorida”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.7-12.

SOUZA JR., José Luiz Foureaux de. “Lúcio Cardoso & Sá-Carneiro: um encontro (inusitado?)”. In: SANTOS, Rick & GARCIA, Wilton (org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo/Nova Iorque: Xamã/NCC/SUNY, 2002, p.185-202.

VIANNA, Lúcia Helena. “Lúcio Cardoso, o sujeito ex-cêntrico”. In: *Gragoatá – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*. no.17. Niterói: UFF, 2º. Semestre de 2004. p.151-169.

VILELA, Andréa. “A liturgia das cores de uma obra profana”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998; p.87-93.

Sobre Clarice Lispector

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

GOTLIB, Nadia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2ª.ed revista e ampliada. Niterói: EDUFF, 2006.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-127: O mundo imaginário de Clarice Lispector.

- *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª.ed. São Paulo: Ática, 1995.

PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas: Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma Poética do Olhar*. 2ª.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes; 2000.

VIANNA, Lucia Helena de Oliveira. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira: o jogo dramático das relações homem/mulher na literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* 2ª ed. rev e ampl. São Paulo: Escuta, 1992.

“Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano”. In: LISPECTOR, C. *Cadernos de Literatura Brasileira*, nos. 17 e 18. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2004; p.241-260.

Bibliografia Geral

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra.* 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

Problemas da poética de Dostoievski. 3ª. ed. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 5ª. ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BARCELLOS, José Carlos. “Literatura e Homoerotismo Masculino: Perspectivas Teórico- Metodológicas e Práticas Críticas”. In: *Caderno Seminal*, ano 7, no. 8. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2000; p.7-42.

BARTHES, Roland. *Aula.* São Paulo: Cultrix, 1992.

O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 1988.

S/Z. Lisboa: edições 70, s.d.

BATAILLE, Georges. *O erotismo.* 2ª. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho. Trad.: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

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

- *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CÂNDIDO, Antônio *et alii*. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da “sinceridade”*: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad.: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

A Ideologia da Estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. 2ª.ed. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

“Poder-corpo”. In: - *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

História da sexualidade. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Vigiar e punir: história da violência nas prisões. 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREUD, Sigmund. “O Estranho”. In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad.: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XVII, p.271-314.

Totem e tabu. Obras Completas, vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

O mal-estar na civilização. Trad.: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 2ª ed. Trad.: Martha Conceição Gambini. São Paulo: EdUNESP/Paz e Terra, 1998.

HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói:UFF,1985.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Roswitha Kempf/ Editores, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: Tradução do Prefácio de Cromwell*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JACOBINA, Eloá & KÜHNER, Maria Helena (orgs.). *Feminino/Masculino no imaginário de diferentes épocas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad.: Valério Rohden & António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva. 1986.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Éditions du seuil, 1980.

Sol Negro: depressão e melancolia. 2 ed. Trad.:Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. *Vocabulário da Psicanálise*. 10ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LAURETIS, Teresa de. "The Technology of Gender". In: - *Technologies of Gender*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p.1-30.

"The Violence of Rhetoric: considerations on Representation and Gender". In: - *Technologies of Gender*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1987, p.31-50.

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: uma introdução*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1982.

LINS, Ronaldo Lima. *O felino predador: Ensaio sobre o livro maldito da verdade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

Violência e literatura. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOPES, Denílson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MARCOS, Plínio. *Teatro Maldito: Navalha na Carne, Dois perdidos numa noite suja, O abajur lilás*. São Paulo, Maltese, 1992.

MENDES, Leonardo. *O Retrato do Imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

O Banquete. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

QUEIROZ, Vera. “Sujeito, Subjetividade, Gênero”. In: *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997, p.103-166.

ROSENFELD, Anatol. “A Visão Grotesca”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Confissões*. Rio de Janeiro: Ed. De Ouro, s.d.

Os devaneios do caminhante solitário. 2ª ed. Brasília: HUCITEC, 1996.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Trad.: Talita M. Rorigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. “Sartoris”, W. Faulkner.”; “A propósito de ‘O som e a Fúria’: a temporalidade em Faulkner”. In: *Situações I* Trad.: Rui Mário Gonçalves. s/lc.Publicações Europa-América, s/d., p.7-13; 62-71.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

“Arte, dor e *kathársis* ou Variações sobre a arte de pintar o grito”. In: *Alea: estudos neolatinos 5/1*. Rio de Janeiro: ContraCapa/UFRJ, Janeiro/Julho de 2003. pp.29-45.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University, 1985.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

SILVA, Robério Oliveira. “Nelson Rodrigues e os torneios do homoerotismo masculino”. In: SANTOS, Rick & GARCIA, Wilton (org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo/ Nova Iorque: Xamã/ NCC/SUNY, 2002, p.135-152.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a Transparência e o Obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire. Paris: Éditions Julliard, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2ª ed São Paulo: Perspectiva, 1970.

“As categorias da narrativa literária”. In: (vários) *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VILLELA, Wilza Vieira & BARBOSA, Regina Maria. “Repensando as relações entre gênero e sexualidade”. In: - PARKER, Richard & BARBOSA, Regina Maria (orgs.). *Sexualidades brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p.189-199.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad.: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)