

**Vanessa Moro Kukul**

***O quarto fechado, de Lya Luft:***  
uma ilha que emerge na noite...

**Assis**

**2005**

**Vanessa Moro Kukul**

***O quarto fechado, de Lya Luft:***  
uma ilha que emerge na noite...

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

Orientador: **Profa. Dra. Silvia Maria Azevedo**

**Assis**

**2005**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Kukul, Vanessa Moro  
K96q O quarto fechado, de Lya Luft: uma ilha que emerge na  
noite... / Vanessa Moro Kukul. Assis, 2005  
93 f.: il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Literatura brasileira. 2. Ensaios brasileiros. 3. Espaço e  
tempo na literatura. 4. Morte na literatura. I. Título.

CDD 869. 93  
869.945

Vanessa Moro Kukul

***O quarto fechado, de Lya Luft:***  
uma ilha que emerge na noite...

Data de Aprovação: 20/05/2005

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente e orientadora:** Dra. Silvia Maria Azevedo – UNESP/Assis

**Membros:** Dra. Maria do Carmo Savietto – UNESP/Assis

Dr. Renato Nésio Suttana – UNICENTRO/Guarapuava

Em memória de *Marina Dalla Rosa*, suave  
rosa que não vejo com os “olhos”...  
Para **minha mãe**, frágil andante do mundo.  
Para **Raphael** que, com seu amor, me retirou  
do labirinto da solidão.

## **Agradecimentos**

À Professora Silvia Maria Azevedo, pela orientação segura, pelas aulas estimulantes e pela amizade.

Ao Professor Renato N. Suttana, pela disposição com que, ao longo da minha graduação e depois dela, me orientou e me incentivou.

À Professora Carmen Chaves Tesser e ao Professor Ettore Finazzi-Agrò por terem me atendido de forma amável e prestativa, superando as distâncias.

Às Professoras Maria do Carmo Savietto e Maria Lídia L. Maretti e ao Professor José Carlos Zamboni, pelas contribuições.

Aos amigos, pela suavidade das suas presenças em momentos sufocantes.

À minha mãe e ao Raphael, pelo amor de todos os momentos.

À CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou a realização deste curso.

Depois foi só. O amor era mais nada  
Sentiu-se pobre e triste como Jó  
Um cão veio lambe-lhe a mão na estrada  
Espantado, parou. Depois foi só.

Depois veio a poesia ensimesmada  
Em espelhos. Sofreu de fazer dó  
Viu a face do Cristo ensangüentada  
Da sua, imagem – e orou. Depois foi só.

Depois veio o verão e veio o medo  
Desceu de seu castelo até o rochedo  
Sobre a noite e do mar lhe veio a voz

A anunciar os anjos sanguinários...  
Depois cerrou os olhos solitários  
E só então foi totalmente a sós.

(Vinicius de Moraes)

## Resumo

Este ensaio constitui-se numa leitura do romance *O quarto fechado*, da escritora Lya Luft, indagando a significação do quarto na condição da vida humana e demonstrando o apego do homem pelos espaços, do quarto como temática de experiência existencial e estética na literatura e como metáfora do que nos é insondável. As três partes que compõem esse estudo abordam, respectivamente, o porquê de se escrever um ensaio, bem como suas peculiaridades; os espaços vividos ou sonhados e seus contornos históricos ou literários, dentre os quais a obra luftiana se faz presente; e a obra continua, porém mais focalizada, a ser a temática da terceira parte. A intenção é, pois, escrever um estudo que contribua para ampliar a oferta de estudos sobre a escritora.

**Palavras-chave:** Romance brasileiro, Lya Luft, espaço, morte.



## **Abstract**

This essay constitutes a reading of the novel *O quarto fechado*, by the writer Lya Luft, inquiring into the meaning of the room in the conditions of human life and showing the attachment of man to spaces, of the room as a theme of existential experience and aesthetics in literature, and as a metaphor of what is unsoundable to us. The three parts that comprise this study approach, respectively, the reason to write an essay, as well as its peculiarities; the lived or dreamed spaces and its historical or literary outlines, among which the Luftian work is present; and the work continues, however more focused, to be the theme of the third part. The intention is therefore to write a study which help to broaden the number of studies about the writer.

**Key words:** Brazilian novel, Lya Luft, space, death.

# SUMÁRIO

Nota Introdutória .....	09
I. O Ensaio .....	12
II. Espaços: quartos vividos, quartos sonhados .....	18
III. <i>O quarto fechado</i> : uma ilha que emerge na noite.....	47
Epílogo .....	84
Referências bibliográficas .....	87

## **Nota Introdutória**

“Talvez fosse isso mesmo, a arte: compulsão de abismo, para manter a alma inteira”.

**Lya Luft**

“A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta”.

**Fernando Pessoa**

O debruçar-se sobre uma obra não é algo ao acaso, pressupõe uma escolha. O meu “debruçar” sobre *O quarto fechado*, de Lya Luft, é, sobretudo, uma opção por um romance que não escapa ao obscuro da condição humana. Com efeito, esta arte – que desconsoa, antes de nos consolar – parece nascer de uma crise do espírito, tal é o seu sufocamento.

Encarar um texto dessa natureza significa, principalmente, pôr-se em contato com os próprios medos e dramas; aquilo que pertence somente a nós e que, mesmo nos pertencendo, nos é insondável: os mistérios da vida e da morte, companheiros inseparáveis.

Desde nosso nascimento – acontecimento que nos lança ao mundo –, possuímos um lugar no mundo, pelo menos fisicamente, para nos realizarmos enquanto seres humanos. Negar esse mundo a que pertencemos é inútil. Descobrimos, então, que se tal negação é estéril, há outra solução possível: podemos fundar um mundo dentro de nós, encolhidos num canto somente nosso. Não raramente, esse canto do mundo fechado para o outro é o quarto.

Durante nossa vida como seres descontínuos que somos, metamorfoseamo-nos constantemente, “deixamos de ser” e nos “tornamos” algo diferente muito depressa e nossos espaços íntimos são marcados por esses movimentos.<sup>1</sup> Entre nós e os espaços habitados, porém, o limite é vacilante e impreciso.

Se concebermos a morte como algo inerente à nossa condição, podemos dizer que ela nos habita, assim como nossos espaços. É parte essencial do mistério que nos corrói e do obscuro que permeia nossos espaços de vida. Nossos quartos estão repletos de pensamentos de vida e de morte; pensamentos, dúvidas e horrores.

Dados os meus vinte e poucos anos e os inúmeros deslocamentos a que me submeti, tenho na memória inúmeros quartos que habitei e que sonhei habitar. Quando inclinei o olhar sobre esse romance, visitei imaginariamente os quartos mais caros para mim. E, num inevitável devaneio, sonhei, como personagem fechada num quarto, com espaços abertos.

---

<sup>1</sup> O ser humano não altera somente os espaços íntimos, mas esse estudo dá prioridade para os espaços mais exíguos e individuais.

Profundamente envolvida pelas sutilezas da obra e munida de minhas experiências pessoais, decidi escrever um ensaio acerca do apego e da significação dos espaços para as personagens de *O quarto fechado*. Tais apontamentos, bem como a justificativa acerca do modo de apresentação do texto, constituem a temática da primeira parte desse estudo, intitulada “O Ensaio”.

Na segunda parte – “Espaços: quartos vividos, quartos sonhados” –, reflito a respeito do quarto não só na literatura, mas na cultura ocidental dos últimos séculos. Lugar praticado, tal espaço é concebido como símbolo do desenvolvimento da intimidade, metáfora de uma condição existencial, além de estar ligado à solidão e ao confinamento. Essa parte remete às reflexões relativas ao romance luftiano.

Recolhidos em seus espaços mais íntimos, as personagens dessa obra deixam cair suas máscaras e revelam suas lutas constantes, manifestas por meio do eu quebradiço e ferido, para superar a morte. Enclausuradas em si mesmas, as personagens nem sempre aceitam o mundo que julgam imutável ou, ainda, não se aceitam como partes do mundo. A morte, que abre e fecha o livro, liga-se ao quarto fechado como algo que não pode ser penetrado e se penetrado não apresenta saída. O quarto alude também a uma condição física e existencial; o ser não consegue se dividir e não consegue se entender frente às suas multiplicidades e, em vão, talvez, busque pela unidade. Ou seja, em “*O quarto fechado: uma ilha que emerge na noite...*”, terceira parte deste ensaio, desemboco na interpretação do romance propriamente dito.

# I

## O Ensaio

“[...] o *ensaio* não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório”.

**Theodor W. Adorno**

Percorrendo livrarias, sebos e bibliotecas, notamos que nem todos os livros nos chamam a atenção. Alguns certamente passariam despercebidos se não tivéssemos ouvido ou lido um comentário a seu respeito. Outros nos chegam às mãos por serem obra de um autor já conhecido e amado. Enfim, elegemos os livros de diversas formas.

Uma das formas que mais provocam a nossa curiosidade, entretanto, é aquela na qual o título do livro nos agarra e nos retém como uma chave interpretativa. Num desses olhares deparei-me com a obra intitulada *O quarto fechado*, de Lya Luft.

Desconhecida a obra, comecei a pensar em todos os quartos fechados que habitei e que não habitei. Pensei nas experiências escondidas que só se realizam nesse cômodo, assim como perambulei no meu quarto refletindo sobre a sua arrumação, seu aconchego, sua luminosidade e sua significação na minha vida. Então, percebi-o como centro do meu universo particular, lugar subjetivo que ultrapassa concepções geométricas; espaço em que leio e divago.

Todos os quartos que habitei começaram a se sobrepor ao que ora habito. Um filósofo já havia dito que “o leitor que lê um quarto interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo”.<sup>1</sup> Os mais remotos ainda guardam a doçura do amor paterno, amor fugaz que se diluiu após os meus primeiros anos, deixando – ‘apenas’ – quartos povoados por histórias contadas e beijos de boa noite. Visitei-os, inúmeras vezes; aquietava-me saber que meu pai nem sempre fora ausência; uma ausência que se converteu em vazio espacial e existencial. Os cômodos esvaziados – coração e quarto –, no entanto, não permaneceram desabitados; aos poucos foram sendo povoados por uma nova presença, a das histórias lidas: Cervantes, Pessoa, Rosa, Rilke; e, dessa forma, nunca mais representaram ausência.

Quando fecho os olhos, visito também meu quarto na casa de minha mãe. Posso ouvi-la batendo à porta e dizendo “é tarde, você precisa dormir”, “está tudo bem?”. A mulher enfeitiçada por Florbela Espanca amou-me com as reservas de uma mulher silenciosa e, quando eu ficava triste, sempre deixava sob a cama, em papel de presente, um livro.

---

<sup>1</sup> BACHELARD, 2000, p. 32.

Respeitando minhas idiossincrasias e declarando seu amor, ela me permitia longas horas de leitura e de recolhimento.

Recolhimento suspenso pela idéia de um café tomado em família; o aroma me atraía e, fora do meu quarto/mundo, nos recônditos da casa materna, descobri que os signos viviam com vitalidade. Descoberta, a literatura me tomou, assim como meu fazer cotidiano.

Do quarto vizinho de outrora, ainda ressoam gargalhadas. Meus irmãos tinham crises de riso e podiam ficar horas naquele universo em que, para eles, tudo era possível. Naturalmente, todos crescemos e, mesmo que desejemos quebrar o silêncio com um gargalhar familiar, às vezes contamos apenas com o barulho dos carros e com a tagarelice da televisão.

Quer aberto para as memórias e para os amigos inventados que tive, quer fechado para as invasões, meu quarto sempre foi uma fenda no mundo que denotava o meu mundo. Nele, percebi minha corporeidade e, através de meus desnudamentos, descobri que meu corpo “sou eu mesma” me expressando.

Após recorrer às minhas experiências pessoais, aproximei-me da obra com certa sagacidade e comecei a indagar o que significava para mim um quarto fechado. Presumi que, no seu conjunto de articulações internas, o quarto poderia estar aprisionando algo ou alguém, poderia estar escondendo um drama ou um mistério particular, alguém poderia estar escrevendo uma carta, um romance, uma nota suicida. Ou ainda, um doente que encerrado num leito poderia estar chorando suas misérias, enquanto num outro quarto, dois amantes estariam negando o mundo em prol de uma intimidade.

Entrar num romance é “como fazer uma excursão à montanha: é preciso aprender a respirar, regular o passo, do contrário desiste-se logo”.<sup>2</sup> Dito isso, cabe-nos indagar diante dessa obra – *O quarto fechado*, de Lya Luft – a significação do quarto na condição da vida humana, demonstrando o apego do homem pelos espaços, do quarto como temática de experiência existencial e estética na literatura e como metáfora do que nos é insondável, tendo

---

<sup>2</sup> ECO, 1985, p. 36.



em mente que o texto literário nos oferece “a possibilidade de vivenciar o *êxtase* pela experimentação da *máscara obscura do outro*”.<sup>3</sup>

Leitora e questionadora de mim mesma, inquiri-me muito acerca do modo de apresentação do texto e me decidi pelo ensaio que, tanto quanto meus movimentos internos, aponta para um processo inacabado. Ao ler Montaigne, tomei consciência de que minha identidade está constantemente em movimento e seria impossível não imprimir ao texto esses movimentos e essas fragmentações.

Portanto, mesmo após seu ponto final, esse texto estará sempre em processo, marcado pelo inacabado e pelo fragmentário. Tal estrutura corresponderia, respectivamente, à estrutura do meu eu, cujo caráter é heterogêneo, dialógico e descontínuo.

Ter consciência dessa forma de texto, no entanto, não significa que disponho de verdades absolutas, antes que tenho consciência “de un movimiento interno que jamás se detiene, que jamás se determina, que jamás merece el nombre de ser. De ahí las palabras desalentadas de Montaigne cuando escribe: ‘No pinto el ser, pinto el tránsito.’”<sup>4</sup> Minhas buscas não estão ligadas a uma verdade eterna, mas a verdade do aqui e agora; o ensaio me é essencial nesse sentido, uma vez que ele:

não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso da intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia excluída na divisão do mundo entre o eterno e o perecível. Naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da idéia tradicional de verdade.<sup>5</sup>

E, de mais a mais, é essencial ao ensaio a possibilidade de se compor de tal maneira que possa se interromper a qualquer momento; seus movimentos são imprevistos: “Ele pensa em solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra sua unidade

---

<sup>3</sup> FERNANDES, 2004, grifo do autor.

<sup>4</sup> “[...] de um movimento interno que jamais se detém, que jamais se determina, que jamais merece o nome de ser. Daí as palavras desalentadas de Montaigne quando escreve: ‘Não pinto o ser, pinto o trânsito.’” (BIEZMA, CASTILLO, PICAZO, 1994, p. 33, tradução nossa.)

<sup>5</sup> ADORNO, 1986, p. 175.

através de rupturas e não à medida que as escamoteia. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso.”<sup>6</sup>

O ensaio se quer experiência espiritual aberta, evoca a liberdade de espírito, “[...] pensa globalmente o que se encontra englobado no objeto livremente escolhido.”<sup>7</sup> Desafia brandamente “o ideal da percepção clara e distinta e também o da certeza livre da dúvida.”<sup>8</sup> Por isso, afirma-se que escreve ensaisticamente:

aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem ataca os diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever.<sup>9</sup>

O ensaio, que ensaio (experimento), pretende-se livre, mesmo que emparedado por um quarto fechado; pretende-se leve: a leveza não como frivolidade, mas como leveza de pensamento, como precisão e como forma de “retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem.”<sup>10</sup>

Nesse particular sobre a leveza, recorro a Calvino, que a apresenta como um valor literário que merece ser preservado. Para ele, é preciso encontrar um meio de fugir do pesadume, da inércia e da opacidade do mundo, caso contrário essas qualidades se aderem logo a nós e, conseqüentemente, à escrita: “como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa,”<sup>11</sup> que transforma todos que a olham em pedra.

Recorro também, plagiando Calvino, a Perseu, herói capaz de me salvar da mordida de pedra e capaz de decepar a cabeça da Medusa. Recorro à leveza ligada às nuvens e ao vento, o herói voa com sandálias aladas. Mais tarde, segundo algumas versões do mito, o herói domina Pégaso – cavalo alado que nasce do sangue da Medusa decapitada. Perseu nunca

---

<sup>6</sup> Idem, *ibid.*, p. 180.

<sup>7</sup> Idem, *ibid.*, p. 175.

<sup>8</sup> Idem, *ibid.*, p. 177.

<sup>9</sup> BENSE, 1947, p. 418 apud ADORNO, 1986, p. 180.

<sup>10</sup> CALVINO, 1990, p. 15.

<sup>11</sup> Idem, *ibid.*, p. 16.

abandona à cabeça de Medusa, hábil a transformar em estátua os que a olham diretamente; guarda-a num saco e a usa contra os que merecem ser punidos. Calvino acredita que o mito quer dizer alguma coisa:

Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não recusa da realidade do mundo dos monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.<sup>12</sup>

O escritor recorre ainda às *Metamorfoses*, de Ovídio. Nelas, Perseu vence um monstro marinho e liberta Andrômeda. Após sua façanha, o herói vai lavar as mãos, mas antes precisa encontrar um lugar para deixar a cabeça e é esta representação que, segundo Calvino, expressa extraordinariamente

a delicadeza de alma necessária para ser um Perseu dominador de monstros: “Para que a areia áspera não melindre a angüícoma cabeça (*anguiferumque caput dura ne laedat harena*), ameniza a dureza do solo com um ninho de folhas, recobre-o com algas que cresciam sob as águas, e nele deposita a cabeça de medusa, de face voltada para baixo”. A leveza de que Perseu é o herói não poderia ser melhor representada, segundo penso, do que por esse gesto de refrescante cortesia para com um ser monstruoso e tremendo, mas mesmo assim de certa forma perecível e frágil. Mas inesperado, contudo, é o milagre que se segue: em contato com a Medusa, os râmulos aquáticos se transformam em coral, e as ninfas, para se enfeitarem com ele, acorrem com râmulos e vergôntes, que se aproximam da hórrida cabeça.<sup>13</sup>

Poderíamos dizer, então, que um meio de escaparmos ao peso do mundo é traçá-lo delicadamente e, no caso da escrita, usando de traços tênues. Aproprio-me das palavras de Calvino e afirmo que este ensaio pretende voar para outro espaço, diferente desse do reino humano cada vez mais condenado ao peso.

---

<sup>12</sup> Idem, *ibid.*, p. 18.

<sup>13</sup> Idem, *ibid.*, p. 18.

## II

### **Espaços: quartos vividos, quartos sonhados**

“Por intermédio do *espaço* e seu equipamento de coisas, o ser transparece no esforço do corpo”.

**Antonio Candido**

Vigilantes ou sonhadores, a maioria de nós compreende que existir significa habitar. Habitamos espaços reais e espaços imaginários. Estes, não raramente, designam nossa psiquê e aqueles nos situam espacialmente no universo e nos revelam (nossas preferências, manias, assombros etc). Os espaços são vividos em sua realidade e em sua virtualidade.

Os espaços imaginários nos concedem “o privilégio de ultrapassar uma existência vivida na banalidade e no imediatismo. [...] O homem liberta-se do domínio da concretude”.<sup>1</sup> É capaz de voltar no tempo e de visualizar um futuro, pode subtrair distâncias geométricas para, imaginariamente, encontrar-se com alguém ou encontrar algo.

A imaginação é um dos caminhos possíveis para que o homem se liberte da servidão da história e das referências da memória; é uma forma dele se transformar e de se ultrapassar, de vencer a solidão do instante, visto que ele é trágico: “Porque só pode renascer com a condição de morrer. O instante já é solidão. Solidão que nos isola de nós mesmos e dos outros, pois rompe com o nosso passado mais caro. E o tempo é a consciência dessa solidão”.<sup>2</sup>

Entre os espaços imaginários e os espaços reais, não há, porém, uma linha divisória. Na horizontalidade dos espaços vividos, o real – marcado por falhas e vazios – é auxiliado pela imaginação que aparece como um elemento perpendicular, preenchendo/criando espaços incompletos da nossa memória e da nossa percepção do mundo. Por conseguinte, memória e sonho são indissociáveis. Quer seja real, quer seja imaginário, o espaço “[...] surge portanto associado, ou até integrado, às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo”.<sup>3</sup>

Se evocássemos esses espaços que chamamos de reais, não tardaríamos em evocar objetos, cores, formas, que marcam a experiência vivida. Adicionados às lembranças, os sonhos fazem com que nunca sejamos verdadeiros historiadores, mas um pouco poetas. Nesse chamado nos reencontramos; a memória e a imaginação, indissociáveis, pousam sobre essas formas, essas cores e esses objetos e recuperamos cenas do passado (que pode ser um passado

---

<sup>1</sup> TRINCA, 1998, p. 12.

<sup>2</sup> JAPIASSÚ, 1976, p. 22.

<sup>3</sup> BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 131.

bem recente) que são revividas, por meio de nossa sensibilidade, como a *madeleine*<sup>4</sup>, de Marcel, que molhada no chá o fez lembrar de toda a gente de Combray e de seus arredores.

Para Proust não é a inteligência que recupera o passado – “Ce que l’intelligence nous rend sous le nom de passé n’est pas lui”<sup>5</sup> –, mas os objetos ou as sensações<sup>6</sup>, por meio de uma sabedoria inconsciente:

Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação.<sup>7</sup>

A obra proustiana se fundamenta no relato e na análise da atividade perceptiva do personagem contemplador.<sup>8</sup> O detalhamento percebido nessa obra – *Em busca do tempo perdido* – dá uma indicação descritiva do espaço na medida em que esses espaços da memória vão povoando os pensamentos do narrador. O espaço não é percebido, nem pelo narrador e nem pelo leitor, como uma composição de um cenário passivo, antes ele se torna mais visível por meio desse relato da percepção do narrador em relação às experiências vividas. Percepção essa que passa pelo que o indivíduo “é” e “poderia ser”.

As personagens ficcionais não fogem à descontinuidade humana. Isso quer dizer que os espaços – tanto os que nós, personagens reais, habitamos, quanto os ficcionais – são carregados de valores mutáveis. Esses espaços suscitam em nós, “a **sensação** de que sua função na ordem geral das coisas consiste em nos pôr em contato com o que há em cada qual

---

<sup>4</sup> Referência ao primeiro volume do longo romance *Em busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, intitulado *No caminho de Swann*.

<sup>5</sup> PROUST, 1954, p. 55. “Aquilo que a inteligência nos dá sob o nome do passado não é ele.” (PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve: notas de crítica e literatura*. Tradução Haroldo Ramanzini. Revisão da tradução Marilene Felinto. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 39.)

<sup>6</sup> Para Proust, “todo objeto em relação a nós é sensação”. (PROUST, 1988, p. 39.)

<sup>7</sup> PROUST, 2003, p. 51.

<sup>8</sup> “[...] la description proustienne est moins une description de l’objet contemplé qu’un récit et une analyse de l’activité perceptive du personnage contemplant.” (“A descrição proustiana é menos uma descrição do objeto contemplado do que um relato e uma análise da atividade perceptiva do personagem contemplador.”) GENETTE apud RAIMOND, 1989, p. 161, tradução nossa.

de mais profundamente íntimo, de mais quotidianamente turvo e mesmo de mais impenetravelmente oculto”.<sup>9</sup> Trazendo “à superfície inspidamente uniforme [...] alguns elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal, antes de deixar que retornem – acompanhando o ramo descende da curva – à obscuridade lodocenta donde haviam emergido”.<sup>10</sup>

Conforme notamos, modernamente, o espaço e o tempo são vistos sob uma nova perspectiva. Passaram de pano de fundo em que os eventos ocorriam, mas não eram afetados por eles (segundo modelo newtoniano) para, com a teoria da relatividade de Einstein, se transformarem em “[...] participantes ativos na dinâmica do universo”.<sup>11</sup>

Os espaços não são apenas descrições de lugares que nos situam e situam as personagens, há certamente algo como um pacto mágico entre nós e eles, ou como “[...] rapports mystérieux entre le spirituel et le spacial chez Proust”.<sup>12</sup>

Espaço e lugar aparecem concomitantemente neste estudo, mas seus significados são diferentes. Os lugares são como “tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigma”.<sup>13</sup> Já os espaços são lugares praticados. O espaço, assim, é “o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam”,<sup>14</sup> por exemplo, “a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito”.<sup>15</sup> Dando significado aos lugares, esses adquirem o valor de espaço.

Aproximando os espaços do homem clássico e do homem moderno, percebemos que suas relações com eles e, conseqüentemente, suas práticas em relação a eles são diferentes. Isso nos dá uma medida de quem são esses homens e qual a relação que têm com o meio. O

<sup>9</sup> LEIRIS, 2001, p. 11, grifo nosso.

<sup>10</sup> Idem, *ibid.*, p. 12.

<sup>11</sup> HAWKING, 2002, p. 21.

<sup>12</sup> “[...] relações misteriosas entre o espiritual e o espacial em Proust.” (RAIMOND, *op. cit.*, p. 163, tradução nossa.)

<sup>13</sup> CERTEAU, GIARD, MAYOL, 1994, p. 189.

<sup>14</sup> Idem, *ibid.*, p. 202.

<sup>15</sup> Idem, *ibid.*, p. 202.

homem representado na época clássica – epopéia grega – é atravessado pela idéia de unidade. O mundo é inteiro e perfeito; o homem vive em harmonia com a natureza; integrado aos princípios naturais. Uma vez aceita a hierarquia natural, o indivíduo não tem como se sentir reprimido.

O homem moderno,<sup>16</sup> apresentado no romance, cujo mundo é, essencialmente, o da cidade, não tem mais essa comunhão com a natureza ou a sociedade, não conhece o sentido da vida intuitivamente, vive numa condição de vida “caracterizada por uma cisão profunda e sofrida entre a essência e a substância, entre o eu e o mundo, entre a vida e o seu significante”.<sup>17</sup>

Volta-se, nesse ínterim, para as relações privadas e para seus espaços íntimos; para se proteger do caos, o território pessoal é mais valorizado por oferecer um abrigo contra os perigos do mundo, mais especificamente contra os perigos da cidade. O próprio “planejamento de cidades modernistas destruiu a possibilidade de simbolizar o domínio público social e criou uma polaridade entre o espaço *privado* cada vez mais isolado e um domínio público que desafia qualquer tipo de representação espacial”.<sup>18</sup>

Esse “perigo” é entendido como possibilidade de perder o que nos é singular; formamos no território público da cidade uma multidão polifônica, que se choca, mas que não se percebe no outro. Veloz, solitária, febril, a cidade não é um espaço de intercâmbio de experiências; não narramos, observamos e somos observados. Contrário ao espaço público, “o espaço privado [percebido ou sonhado] é aquela cidade ideal onde todos os passantes teriam

---

<sup>16</sup> Moderno como participante da modernidade. Lembremos do que Octavio Paz, em *Signos em Rotação*, diz acerca do fato de termos um adjetivo (moderno) como nome do nosso tempo, segundo Paz, chamar-se assim significa não ter nome próprio. “*Moderno* é termo dêitico, termo que designa alguma coisa, *mostrando-a* sem a conceituá-la; que aponta para ela mas não define; indica-a, sem simbolizá-la. ‘Moderno’ é, assim, um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir de uma realidade concreta *em situação* e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas.” (COELHO [s/d], p. 13).

<sup>17</sup> ANTUNES, 1998, p. 182.

<sup>18</sup> COLQUHOUN, 2004, p. 216.



rostos de amados, onde as ruas são familiares e seguras, onde a arquitetura interna pode ser modificada quase à vontade”.<sup>19</sup>

Os espaços privados, especialmente os aposentos, traduzem o espírito do ocupante. Neles nossas particularidades são reveladas através da disposição do mobiliário, da gama de formas e cores, num livro aberto, na presença e na ausência dos objetos. Tudo nesse espaço fala e qualquer visita indesejável é uma violação: “aqui o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode estirar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo”.<sup>20</sup>

Historiadores afirmam que, no século XIV, o quarto passou a ser, também para os burgueses, o repositório de bens colecionados, inclusive os livros (símbolo de riqueza), no entanto, ainda não era um lugar privativo. Do comportamento no quarto, Norbert Elias, afirma que para a sociedade medieval:

era inteiramente normal receber visitantes em quartos com camas, e as próprias camas tinham valor de prestígio relacionado com sua opulência. Era muito comum que muitas pessoas passassem a noite no mesmo quarto: na classe alta, o senhor com seus serviçais; a dona de casa com sua dama ou damas de companhia; em outras classes mesmo homens e mulheres no mesmo quarto e não raro hóspedes. Os que não dormiam vestidos despiam-se inteiramente. De modo geral, as pessoas dormiam nuas na sociedade leiga e, nas ordens monásticas, inteiramente vestidas ou vestidas de acordo com o rigor das regras.<sup>21</sup>

O dormir nu, entretanto, é um costume somente do século XI ao XV, sendo que um contrato de casamento do século XIII, estabelecia que uma esposa só deveria dormir de camisa se o marido consentisse. Depois desse período (mais propriamente a partir do século XVI), a despreocupação de despir-se frente aos outros desaparece lentamente.

Mas ainda, na Europa dos séculos XVI e XVII, o quarto de dormir era um corredor de passagem, assim como todas as dependências da casa. “Mesmo com a colocação de cortinas e

---

<sup>19</sup> CERTEAU, GIARD, MAYOL, op. cit., p. 207.

<sup>20</sup> Idem, ibid., p. 205.

<sup>21</sup> ELIAS, 1994, p. 164.

de bens pessoais junto à cama obviamente não bastava: uma cama requeria um quarto só para ela”.<sup>22</sup>

Orest Ranum, em seu estudo “Os refúgios da intimidade”,<sup>23</sup> acerca dos lugares do íntimo, afirma que no imaginário europeu, em fins da Idade Média, “determinados lugares ou certos espaços são considerados particularmente propícios à busca de si mesmo e ao encontro de dois seres”.<sup>24</sup> O quarto privatiza-se cada vez mais e, no século XVIII, “se torna um local repleto de minúsculas bibliotecas, mesinhas, aparadores e biombos”.<sup>25</sup>

Para o homem oitocentista, ficar na cama para ler é, principalmente em Paris, um costume comum; no entanto, as regras de civilidade cristã advertiam tal hábito como algo pecaminoso. São João Batista de La Salle, antes de ser canonizado, afirma em sua obra *As regras do decoro na civilidade cristã*, que “é de todo indecente e grosseiro tagarelar, mexericar ou divertir-se ociosamente na cama.” E aconselha: “não imites certas pessoas que se dedicam à leitura e outros assuntos; não fiques na cama se não for para dormir, e tua virtude em muito lucrará com isso”.<sup>26</sup>

Ou seja, mesmo que as famílias possuíssem recursos para terem camas e quartos individuais, as convenções sociais exigiam que cerimônias ‘coletivas’ acontecessem nesses espaços, como, por exemplo, receber (com todos bem vestidos) e acolher visitas. Mesmo o século XIX resistiu em reconhecer o quarto como lugar privado; o imaginário coletivo não concebia que se mudasse o quarto, adornando-o a seu bel prazer, ele precisava seguir algumas regras.

---

<sup>22</sup> MANGUEL, 1997, p. 185. O autor diz, ainda nessa lauda, que “os chineses abastados dos séculos XIV e XV tinham dois tipos de leito e cada um criava um espaço privado próprio: o móvel *k’ang*, que seria ao triplo propósito de plataforma de dormir, mesa e assento, sendo às vezes aquecido por tubos que passavam por baixo dele, e uma construção solta dividida em compartimentos, uma espécie de quarto dentro de outro quarto”.

<sup>23</sup> RANUM, 1991, p. 211.

<sup>24</sup> Idem, *ibid.*, p. 214.

<sup>25</sup> Idem, *ibid.*, p. 228.

<sup>26</sup> SALLE, 1703 apud MANGUEL, *op. cit.*, p. 185.

Na contemporaneidade,<sup>27</sup> o quarto de dormir tornou-se um símbolo do desenvolvimento da intimidade, um dos lugares mais privados e íntimos da vida humana; “suas paredes visíveis e invisíveis vedam os aspectos mais ‘privados’, ‘íntimos’, irrepreensivelmente ‘animais’ da existência humana, à vista de outras pessoas”.<sup>28</sup>

Em relação à esfera pública, à esfera privada e à intimidade, destacamos a proposição da filósofa Hannah Arendt. Para essa, a esfera pública tornou-se domínio da esfera privada, uma vez que “[...] a sociedade assumiu o disfarce de uma organização de proprietários que, ao invés de se arrogarem acesso à esfera pública em virtude de sua riqueza, exigiram dela proteção para o acúmulo de mais riqueza”.<sup>29</sup>

Com isso a esfera pública tornou-se função da esfera privada e essa última tornou-se “a única preocupação comum que sobreviveu”.<sup>30</sup> Se a esfera privada assume a esfera pública, o homem descobre a intimidade enquanto “fuga do mundo exterior como um todo para a subjetividade interior do indivíduo, subjetividade esta que fora abrigada e protegida pela esfera privada”.<sup>31</sup>

Dessa forma, notamos que o quarto pode ser lido/percebido como um dos símbolos desse processo que valoriza o recolhimento do eu. Movimento esse que, iniciado no Renascimento, foi levado à exaltação pelos românticos.

Com o pensador da Renascença, Michel de Montaigne, percebemos que essa atitude de se fechar para o mundo, fundando-o no interior do próprio homem, nasce com a Idade Moderna. Montaigne cria um modelo “em seu foro íntimo” baseado na crença da sinceridade

---

<sup>27</sup> Lembremos que a vida privada é uma realidade histórica, formada diferentemente de sociedade para sociedade e, nessas, de maneira diversa em cada camada social. Na Belle Époque parisiense, por exemplo, “se a vida privada constitui, assim, um domínio claramente delimitado para a burguesia (...), não ocorre necessariamente o mesmo nos outros meios sociais. As condições de vida dos camponeses, dos operários ou das camadas mais baixas das cidades não lhes permitiam abrigar de olhares estranhos uma parte de sua vida, que é justamente o que faz com que ela se torne ‘privada.’ Sigamos, por exemplo, Jean-Paul Sartre num passeio pelas ruas populares de Nápoles: ‘O andar térreo de cada casa é dividido numa infinidade de pequenos cômodos que dão diretamente para a rua, e cada um desses pequenos cômodos abriga uma família. [...] Os cômodos servem para tudo, e lá eles dormem, comem e trabalham em seus ofícios.’” (PROST, 1992, p. 16).

<sup>28</sup> ELIAS, op. cit., p. 164.

<sup>29</sup> ARENDT, 1991, p. 78.

<sup>30</sup> Idem, *ibid.*, p. 79.

<sup>31</sup> Idem, *ibid.*, p. 79.

e da veracidade. Crença essa que “se opõe” ao mundo que o decepcionou. Essa questão “é freqüentemente relacionada aos *Essais* de Michel de Montaigne (1533-1592), vistos por alguns como marco inicial da autobiografia moderna”.<sup>32</sup>

Montaigne escolheu um lugar que lhe permitiu um recuo, sítio (lugar separado será a biblioteca na torre: lugar dominante, mirante arrumado no último andar do castelo familiar) no qual se distancia do mundo e do tempo. No entanto, tal recanto não significava propriamente um exílio; o sítio era um lugar sempre acolhedor e não o obrigava a habitá-lo constantemente. Evocando a Antigüidade, ele insere nos seus *Ensaaios* a experiência do eu:

O momento representado por Montaigne seria portador de uma contradição, por partir da experiência de um *eu* em formação para um pensar filosófico sobre o mundo, já que nos seus *Ensaaios* o sujeito humano é o foco, sem ainda, no entanto, valer-se de um sistema consolidado de leis constituídas sob esta referência que, simultaneamente confirmam objetividade ao mundo e subjetividade ao homem.<sup>33</sup>

O ser pessoal só existia, até esse momento, na medida em que se aproximava de Deus; a separação da aproximação do eu com o divino esboça-se a partir da Renascença. Montaigne, indubitavelmente, foi o primeiro a reivindicar para si uma identidade autônoma. Essa reivindicação, no entanto, é rebatida pelo retorno ao classicismo, que triunfará apenas com o advento de uma psicologia como disciplina independente, a partir de fins do século XVIII.

Contribuição importante também foi dada por Descartes. Em termos muito gerais, com o “penso, logo existo” cartesiano, a dimensão social do homem ficou obscurecida.

Al reflexionar sobre el conocimiento que tenemos de la existencia de los otros, Descartes recurre a la experiencia de ver desde la ventana a alguien que camina por la Plaza. En el mejor de los casos podremos ver su cuerpo y a partir de la observación de sus gestos y del sonido de sus palabras concluir que se trata de otra substancia pensante.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> MUTRAN, 2002, p. 36.

<sup>33</sup> CARMELLO, 2004.

<sup>34</sup> “Ao refletir sobre o conhecimento que temos da existência dos outros, Descartes recorre à experiência de observar da janela alguém que caminha pela Praça. No melhor dos casos poderemos ver seu corpo e a partir da observação de seus gestos e do som de suas palavras concluir que se trata de outra substância pensante.” (LUETICH, 2002, p. 4, tradução nossa.)

Ou seja, segundo Descartes a verdade está no interior do homem e os sentidos enganam; somente a razão é uma fonte segura. O próprio pensador, consciente da necessidade de se aprofundar em si mesmo (esse é um dos fundamentos cartesianos) abandona todo um caminho cultural e ideológico – já percorrido – com o objetivo de alcançar no seu próprio interior o momento autêntico em que a verdade seja alcançada de maneira imediata, atingindo, assim, a interioridade absoluta do eu.

Descartes emprende, por conseguinte, un acto de privación, de renuncia intelectual, exterior si se quiere – en oposición al que más tarde realizará en su interior –, que cristaliza, en esencia, en un rechazo teórico, aunque terminante, de los principios aceptados ciegamente hasta ahora: «Tomé un día la decisión de estudiarme (también) en mí mismo, y de emplear todas las fuerzas de mi espíritu en elegir el camino que debía seguir.» Por otra parte, esta remoción intelectual se acompaña de otro abandono, esta vez físico, o, para ser más exactos, es precisamente el aislamiento físico el que provoca la catarsis intelectual.<sup>35</sup>

Ainda que Descartes tenha sido o instaurador de uma nova ordem de pensamento, não foi o único a corroborá-la. “Seguindo o enfoque de Costa Lima, a criação de uma Lei que sustente e fundamente o novo primado do indivíduo só estará efetivada com a reflexão kantiana [...]”.<sup>36</sup>

Herdeiros de todo esse pensamento no qual se proclama a “emancipação do eu”, os românticos, incitados a tornar pública a experiência interior do sujeito, a revelar lugares mais reservados da vida, por meio da literatura escrita (romance), “escreviam seus romances, pintavam seus quadros e compunham sua música de modo intensamente pessoal”.<sup>37</sup>

Em torno de palavras-chave como individualismo, subjetividade, introspecção, obsessão pela profundidade, valorização da faculdade imaginativa e culto do “eu”, os

<sup>35</sup> “Descartes emprende, por conseguinte, um ato de privação, de renúncia intelectual, exterior se quiser – em oposição ao que mais tarde realizará em seu interior –, que cristaliza, em essência, num rechaço teórico, ainda que terminante, dos princípios aceitos cegamente até agora: «Tomei um dia a decisão de estudar-me (também) em mim mesmo, e de empregar todas as forças de meu espírito para escolher o caminho que devia seguir.» Por outra parte, esta remoção intelectual se acompanha de outro abandono, esta vez físico, ou, para ser mais exatos, é precisamente o isolamento físico que provoca a catarse intelectual.” (BIEZMA, CASTILLO, PICAZO, op. cit., p. 122, tradução nossa. No fragmento apresentado, os autores citam o próprio Descartes a partir do *Discours de la méthode*. Edição de 1966, p. 39 [Paris: Garnier-Flammarion]).

<sup>36</sup> CARMELLO, op. cit.

<sup>37</sup> GAY, 1999, p. 49.

românticos “transformaram também em autobiografia as revoluções, as guerras, a censura, a miséria econômica e as leis sociais. [...] Escreviam sua autobiografia nas barricadas, nas casas legislativas, nos jornais ligados aos partidos”.<sup>38</sup>

Segundo Octavio Paz, “o Romantismo foi a grande mudança não só no domínio das letras e das artes como na imaginação, na sensibilidade, no gosto, nas idéias. Foi uma moral, uma erótica, uma política, uma maneira de se vestir e de amar, uma maneira de viver e de morrer”.<sup>39</sup>

Essa literatura tinha como função uma fonte de identificação ao sujeito desgarrado da complexa trama de significados do mundo contemporâneo, no qual as semelhanças foram rompidas. A identificação com a comunidade é, nesse momento histórico, inexistente e a Literatura passa a ter um novo papel:

o indivíduo iria buscar em si mesmo o referencial de sentido perdido e anteriormente concedido pela comunidade, pela rede relativamente estável de crenças e concepção de mundo, relativizados e pulverizados pelas múltiplas faces da vida moderna. Estaria nessa busca o papel fundamental da Literatura, num determinado momento histórico, ao fornecer um certo campo simbólico de identificações, ao eleger o interior, o particular, como valor de verdade universal, o que haveria de comum entre os homens, e paradoxalmente torná-lo público.<sup>40</sup>

Dentro dessa fisionomia da modernidade surge o romance como o entendemos<sup>41</sup> atualmente, gênero literário no qual a sociedade moderna (burguesa) pretende se reconhecer, substituindo a tradicional (coletiva) busca da verdade pela experiência individual.

A identificação do romance com a realidade, como se ele fosse um retrato da experiência humana o ligou ao realismo, entretanto,

<sup>38</sup> Idem, *ibid.*, p. 69-71.

<sup>39</sup> PAZ, 1993, p. 37.

<sup>40</sup> CARMELLO, *op. cit.*

<sup>41</sup> O grande livro do gênero (romance), segundo Benjamin (1993) foi o *Dom Quixote* de Cervantes. No entanto, na visão benjaminiana, os primórdios do romance remontam à Antiguidade; esse gênero evoluiu lentamente e encontrou na burguesia ascendente, componentes propícios a seu florescimento.

“Na tentativa de parodiar a novela de cavalaria, Miguel de Cervantes não só escreveu um dos grandes clássicos da literatura, como ajudou a firmar as pernas daquele que viria substituir a epopéia, gênero que agonizava e desapareceria no século XVIII, com o advento da era industrial. O romance é, portanto, a epopéia burguesa moderna, segundo Hegel.” (<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Romance>>).

esse emprego do termo “realismo” tem grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: *seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta.*<sup>42</sup>

Esse papel do literário foi atribuído, especificamente, ao romance, cuja difusão só foi possível com a invenção da imprensa. Desse modo, o romance se vê, diferentemente da narrativa que procede da tradição oral, essencialmente vinculado ao livro. Com o surgimento do romance, que culmina com a morte da narrativa,<sup>43</sup> o homem se vê privado “de uma experiência que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”.<sup>44</sup>

O romancista é marcado pela sua segregação, “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”.<sup>45</sup> Da mesma forma que o romancista se isola, só e dilacerado, o leitor de um romance é também um solitário:

Mais solitário que qualquer leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. (...) O que seduz o leitor de romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.<sup>46</sup>

No século XIX, o romance era, também, uma busca que consistia em fazer do mundo um lugar encantado: “o herói romântico era o aventureiro, o pirata, o poeta convertido em guerreiro da liberdade ou o solitário que passeia à margem de um lago deserto, perdido numa meditação sublime”.<sup>47</sup> O romance não é o mesmo, assim como os heróis:

<sup>42</sup> WATT, 1990, p. 13, grifo nosso.

<sup>43</sup> Afirmação baseada em Benjamin, 1993.

<sup>44</sup> BENJAMIN, 1993, p. 198.

<sup>45</sup> Idem, *ibid.*, p. 201.

<sup>46</sup> Idem, *ibid.*, p. 213-14.

<sup>47</sup> PAZ, 1993, p. 44.

o herói de Baudelaire [meados do século XIX] era o anjo caído na cidade; se vestia de negro e em seu traje elegante e puído havia manchas de vinho, óleo e lama. O personagem de Apollinaire é um vagabundo urbano, quase um *clochard*, ridículo e patético, perdido na multidão. É a figura que mais tarde encarnaria Charles Chaplin, o protagonista de “A nuvem de calças” de Maiakovski e o de “Tabacaria” de Pessoa.<sup>48</sup>

Já o herói destacado por Benjamin é um sobrevivente da guerra, um combatente que volta mudo dos campos de batalha. O autor discute o romance ligado à experiência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que singulariza o homem (romancista ou leitor). Seu herói, portanto, será diferente. Conforme Octavio Paz: “no século XX, o interlocutor mítico e suas vozes misteriosas se evaporam. [...] O herói da nova poesia é um solitário na multidão ou, melhor dizendo, uma multidão de solitários.”<sup>49</sup> Como disse Anatol Rosenfeld, cada fase histórica tem um espírito.<sup>50</sup>

Em torno dessa intimidade criada ao redor das experiências e das relações entre romancista, leitor e texto, desenvolve-se um tom na literatura que, até esse momento, não abandonou: o tom íntimo de uma literatura igualmente íntima.

O próprio prefixo<sup>51</sup> latino *in-*, no caso das palavras interior e íntimo, designa um movimento para dentro. Especificamente na palavra indivíduo, o mesmo prefixo indica negação da divisão, ou seja, a palavra indivíduo indica indivisível unidade, viva coerência interna. Outra palavra que merece destaque no que se refere à literatura de cunho íntimo é “introspecção”, também nela o prefixo latino *intro-* denota posição interior (para dentro). A chamada literatura de introspecção é, sobretudo, o exame que alguém faz dos próprios sentimentos e pensamentos (observação do íntimo).

---

<sup>48</sup> Idem, *ibid.*, p. 44.

<sup>49</sup> Idem, *ibid.*, p. 45.

<sup>50</sup> Rosenfeld também destaca as características do romance moderno. No século XX, nota-se “uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos.’ O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (ROSENFELD, 1985, p. 80) Da mesma forma que com a teoria da relatividade cênica, espaço e tempo fictícios começam a oscilar e se denunciam como formas relativas da nossa consciência (subjetivas).

<sup>51</sup> Cf. SACCONI, 1999.



As literaturas do “eu” compreendem memória, autobiografia, carta, diário, ensaio, confissão, poemas narrativos, auto-retrato. Para Philippe Lejeune, a literatura do eu é denominada literatura intimista; já para alguns críticos norte-americanos, a mesma é definida por *não ficção*, expressão que, segundo considera Mutran, é “pouco apropriada devido às óbvias ligações existentes entre a escrita do eu e a ficção”.<sup>52</sup>

De acordo com George Gusdorf:

A escrita em primeira pessoa constitui um domínio imenso e solidário no seio do qual devem coexistir todos os textos redigidos por um indivíduo exprimindo-se em seu próprio nome para evocar incidentes, sentimentos e acontecimentos que lhe dizem respeito pessoalmente. Tais documentos têm a característica de testemunho que levam o autor a considerar fatos de sua vida particular, e mesmo sua vida pública e social desde que relatados do ponto de vista do protagonista da aventura.<sup>53</sup>

O teórico aponta duas importantes características da escrita em primeira pessoa: “seu papel de testemunho ou de documento e sua abrangência, podendo conter em seu âmbito tanto a autobiografia, o diário, as memórias, como também cadernos, cartas, poemas narrativos e até mesmo uma página com um auto-retrato”.<sup>54</sup>

As literaturas do eu têm como marca (principalmente a autobiografia) a intenção de verdade daquele que escreve, na literatura intimista (o romance considerado como exemplo), o autor não tem nenhum comprometimento com a verdade, sua trama é ficcional e, nesse sentido, o ficcionista é um mentiroso. Poderíamos dizer ainda que a literatura intimista, por usar certas vezes a primeira pessoa e tratar do que é íntimo, é uma das facetas da literatura do eu (trama autobiográfica).

Assim teríamos, dentro do campo das literaturas do eu, gêneros vizinhos: de um lado a autobiografia, as memórias, as cartas, a confissão e, de outro, a literatura intimista.

Se, para certos críticos, tudo é autobiografia, prefiro [preferimos] considerar os textos escritos na categoria de literatura intimista, às vezes também chamados por

<sup>52</sup> MUTRAN, op.cit., p. 35.

<sup>53</sup> GUSDORF, 1991, p. 145 apud MUTRAN, op.cit., p. 35.

<sup>54</sup> MUTRAN, op. cit., p. 35.

Lejeune como ‘gêneros vizinhos’, como diferentes da autobiografia, que tem características próprias. Às vezes, porém, a demarcação de seu território não se apresenta tão nítida, pois o autor tem o direito de escrever sua história do eu como um poema narrativo ou um romance, e, nesse caso, instala-se um esgarçamento entre a trama autobiográfica e a ficcional.<sup>55</sup>

No que se refere às literaturas do eu, podemos afirmar que as diversas modalidades se correspondem e podem se imbricar na autobiografia. O gênero autobiográfico, definido por Lejeune como a narração retrospectiva em prosa que a pessoa real faz de sua vida individual e, em particular, da história de sua personalidade, comprometendo-se a narrar de forma sincera o vivido, com intenção de verdade, mesmo que, à luz do presente, o passado seja recriado, pode conter, por exemplo, traços memorialísticos. Memória e autobiografia, entretanto, mesmo possuindo limites não muito nítidos, possuem características próprias.

Na autobiografia, a identidade é o ponto de partida real, o autor é o narrador que conta suas aventuras através da voz produtora do discurso. [...] A diferença que existe entre a autobiografia e as outras formas de escrita do eu está, assim, no fato de que a autobiografia preenche os requisitos exigidos de semelhança e de identidade entre o autor e o narrador, enquanto as outras formas vizinhas da autobiografia, como o diário, o autorretrato e a biografia, deixam de preencher, no mínimo um deles. O que distingue a autobiografia das memórias parece ser, assim, o fato de que aquela trata principalmente da vida individual, enquanto as memórias podem se ocupar também da vida política, social e econômica de um grupo.<sup>56</sup>

Os romances perpassados pelo memorialístico, pelo introspectivo, pela confissão e pela conversa íntima, logicamente são marcados pela presença de um “eu” criado que dá ao leitor uma impressão de verdade. É como se o ficcionista, ao inventar uma consciência, causasse também no leitor um movimento para dentro.

Discorrendo acerca do romance brasileiro moderno, a partir da década de 1930, mais especificamente sobre a tendência do romance de tensão interiorizada, Alfredo Bosi afirma que nele:

o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplo, os romances psicológicos em suas várias

---

<sup>55</sup> Idem, *ibid.*, p. 44.

<sup>56</sup> GARCIA, 1997, p. 29-30.

modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...) de Otávio Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins...<sup>57</sup>

Nessa prosa ‘subjativizante’, sobem ao primeiro plano “os conteúdos da consciência nos seus vários momentos de memória, fantasia ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passa a *atmosfera*; e desloca-se o eixo da trama do tempo ‘objetivo’ ou cronológico para a *duração* psíquica do sujeito”.<sup>58</sup> Sugestionados por Proust, por Faulkner, por Julien Green, por Virginia Woolf, entre outros, os romancistas e contistas privilegiam, em seus trabalhos de teor psicológico, a técnica de narrar em primeira pessoa.

O uso da primeira pessoa desemboca na cumplicidade entre aquele que escreve e aquele que lê, criando uma intimidade com ar de confiança. Não se deve, no entanto, confundir essa literatura intimista com a autobiografia. Esta é o espaço, por excelência, de expressão do indivíduo e refere-se a uma realidade anterior e exterior ao texto (a vida do autor); a literatura intimista produz um outro mundo, imaginário. O ficcionista pode emprestar sua experiência pessoal aos “eus” que cria; no entanto, esses funcionam como “eus possíveis”, imaginados e, portanto, ficcionais (lembramos que ficção é o modo de ser daquilo que não é real).

Os romances que privilegiam uma sondagem interior, dessa forma, podem deter-se “na memória da infância ou fixar-se em estado de alma recorrentes ao indivíduo, sem que o processo implique necessariamente em transfiguração”.<sup>59</sup> Exemplos de romances que integram o conjunto da prosa intimista brasileira, podem ser encontrados nos autores Lúcio Cardoso, Autran Dourado, Raduan Nassar, Clarice Lispector, Lya Luft, entre outros.

Percebe-se que, para além da constatação de que a vida exterior não significa mais um enigma a ser decifrado, o importante, nesse momento, é a busca pela essência, o desencantamento do mundo reflete-se na transcendência estética. Basta que pensemos em

---

<sup>57</sup> BOSI, 1999, p. 392.

<sup>58</sup> Idem, *ibid.*, p. 393.

<sup>59</sup> Idem, *ibid.*, p. 417.

Dostoievski, com *Memórias do Subsolo* ou, conforme outras traduções, *Memórias do Subterrâneo*, e Fernando Pessoa com o *Livro do Desassossego*.

O tom de intimidade e de desconsolo – “o desalento de viver” – evidencia a tendência de mostrar o mundo pelos olhos de um indivíduo estranho e inábil diante da vida. Tal literatura corresponde(ria) à expressão de nosso pesar, de nossa doença – a doença da dor – “ela acompanha os infortúnios certamente desencadeados e acentuados pelo mundo moderno, mas que demonstram ser essenciais, trans-históricos”;<sup>60</sup> própria do século XX,

é uma literatura ascética e o amor nela aparece como o reiterado espectro da solidão e da morte. Nunca como hoje o amor carnal foi descrito com tanta crueza. E no entanto adquire um sentido metafísico, porque através dele, em seus intensos mas fugazes êxtases, o homem se enfrenta com o trágico problema da comunicação e do sentido da vida. [...] O problema é ser ou não ser. O problema é a transitoriedade de tudo o que é terreno: a frágil felicidade do amor, as ilusões da adolescência, os momentos de comunicação com o semelhante. Tudo marcha, inexorável e angustiosamente, rumo à morte. Sobre quase toda a grande literatura de hoje pesa o problema que se aguça quando o prazo é desconhecido.<sup>61</sup>

A morte, abrindo (“Ele dava os primeiros passos em sua morte, abraçado a ela, que o instruíra devagar”.<sup>62</sup>) e fechando (“Sobre as copas das árvores negras pulsou o novo dia, abrindo na bruma uma cunha de luz que pousou na sala, onde o morto se enlaçava em seu amor: e atracavam no cais”.<sup>63</sup>) a obra luftiana, *O quarto fechado*, conduz o leitor num universo opaco, movediço, angustiante e misterioso. Nele temas como o amor, a família, a arte, estão sempre significando aniquilamento, morte.

Lya Luft – escritora em pleno ofício – vem, ao longo de suas obras, apresentando ao leitor textos de diferentes gêneros (ensaio, poesia, narrativa), mas em quase todos há uma busca pela interioridade, um desejo de saber ‘o que é isso, a morte?’: “suas histórias desvendam um submundo emocional em que poucos se atreveram a penetrar”.<sup>64</sup> A angústia expressa em suas obras não se assemelha, por exemplo, àquela que podemos encontrar nas

<sup>60</sup> KRISTEVA, 1989, p. 230.

<sup>61</sup> SÁBATO, 1993, p. 113.

<sup>62</sup> LUFT, 1996, p. 13.

<sup>63</sup> LUFT, op. cit., p. 133.

<sup>64</sup> Caio Fernando Abreu, orelha do livro *Reunião de Família* de Lya Luft. 12. ed. Siciliano: 1991.

páginas de Clarice Lispector. Ao invés disso, percorre o caminho trilhado por William Faulkner, Marcel Proust e Virginia Woolf.<sup>65</sup> E mais:

seus parceiros aqui são aqueles raros escritores preocupados em percorrer as zonas caladas da vida mental, suas ‘deformações’, suas ‘monstruosidades’. Por isso talvez não seja de todo absurdo aproximar do universo imaginário de Lya Luft nomes como os de Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues, apesar de eles próprios tão distintos em sua solidão.<sup>66</sup>

Maurice Blanchot, no *espaço Literário*, reflete sobre uma nota do *Diário* de Kafka, na qual este afirma que no seu leito de morte, conquanto seu sofrimento não fosse insuportável, estaria muito contente. O que escreveu de melhor, Kafka afirma fundamentar-se nessa aptidão ‘para morrer contente’. E prossegue dizendo que em todas as ‘boas passagens’ de seus escritos em que morre alguém, a morte é injusta. Para o leitor, o escritor acredita que deva ser comovente; para ele, porém, trata-se de um jogo, uma trapaça; ele se coloca na pele do moribundo, calculando o impacto no leitor e conservando a clareza de espírito.

Mesmo não tendo certeza de que esse era o ponto de vista de Kafka, Blanchot considera a passagem reveladora e resume-a da seguinte forma:

não se pode escrever se não se permanece senhor perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém. Kafka sente aqui profundamente que a arte é relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, é senhora suprema.<sup>67</sup>

Assim como é preciso morrer no moribundo, é preciso também ser capaz de satisfazer-se com a morte, manter o equilíbrio. Kafka vincula ‘sua capacidade de bem escrever’ ao ‘poder de bem morrer’. Tal concepção está ligada à experiência: em seu leito de morte, num

---

<sup>65</sup> Cf. TESSER, 1994, p.163.

<sup>66</sup> SANTOS, 1987, p. 24.

<sup>67</sup> BLANCHOT, 1987, p. 87.

estado de tranqüilidade, o escritor pode lançar um olhar inabalável, “unir-se à morte deles [os personagens que matou] mediante uma intimidade clarividente”.<sup>68</sup>

Importa, para nós, perceber que Kafka não trata das cenas de morte como se fosse um pintor realista, mas que os personagens que morrem, morrem rapidamente e silenciosamente, em poucas palavras. O que confirma “o pensamento de que não somente quando eles morrem mas, aparentemente, quando vivem, é no espaço da morte que os heróis de Kafka cumprem suas atitudes, é ao tempo indefinido do ‘morrer’ que eles pertencem”.<sup>69</sup>

Pertencem também a esse tempo: Renata, Martim, Mamãe, Ella, Carolina, Camilo, Rafael, Clara. Personagens d*O quarto fechado*, que de tão vivos, tão humanos e tão desencantados, fazem do leitor uma vítima fácil: diante deles, é preciso ter uma soberania semelhante a do escritor frente à morte.

Para Kafka, escrever é o seu trabalho, um trabalho cuja exigência é a solidão. Afasta-se da vida para escrever e, como compensação, terá (pensa que terá) uma morte contente, perecerá sossegadamente. Essa morte é sua justificação para escrever. Mas o problema é que a privação de vida não garante ‘a posse feliz da morte’. Blanchot sugere que os vocábulos *contente* e *sossegadamente* sejam retirados; então o escritor é aquele que escreve para morrer e esse poder de escrever está ligado antecipadamente à morte. Por fim, o artista, que só existe no seio da obra, para não morrer, confia-se ‘à sobrevivência dessa’. Escrever na tentativa de dominar a morte; escrever para se abrigar dela; para triunfar sobre ela, para trapaceá-la. Ou ainda, escrever porque “talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle”.<sup>70</sup>

Lya Luft quando criança temia o mundo adulto, porque não lhe era explicado. Mas quando experimentou a morte, já adulta, ela a inquietou, como se constatasse que explicações

---

<sup>68</sup> BLANCHOT, op. cit., p. 88.

<sup>69</sup> Idem, *ibid.*, p. 88.

<sup>70</sup> Idem, *ibid.*, p. 89.

nesse campo são estéreis. A morte: o enigma? É nessa busca, pela compreensão da morte, que a escritora confronta seus personagens, principalmente Renata e Camilo.

Trapaceira, ávida por triunfar sobre a morte ou, simplesmente, criadora de uma arte travessa que brinca com a morte? De acordo com Luft, “o artista tem intimidade com qualquer coisa porque está aberto”.<sup>71</sup> No seu caso, diz que libera o lado maligno e misterioso que todo ser humano tem. Vasculha, na literatura, os subterrâneos da vida.

Um bom modo de conhecer esses subterrâneos é entregando-se a esse lugar marcado pela ausência de tempo que é a obra da escritora. E mais: é indispensável conhecer Renata, criatura luftiana dO *quarto fechado*, que representa essa figura ligada essencialmente à morte e à sua arte. Para tanto, aconselho o leitor a dar uma olhada na terceira parte deste ensaio.

Enredados por essas literaturas de caráter íntimo, muitas vezes nos fechamos num quarto (isolamento percebido tanto fisicamente quanto existencialmente). À roda de um quarto, “ama-se sempre sair um pouco de si, viajar, quando se lê”.<sup>72</sup>

Sendo um dos espaços de maior intimidade do território citadino, o espaço quarto tem se destacado. O encanto desse recinto, espaço amado, para nós leitores, é indescritível; certas vezes, nosso olhar abandona a página do livro e, com o devaneio, enchemos nossos quartos de lembranças e sonhos. Não é por acaso que Proust escreveu que não se sentiria viver e pensar “senão num quarto onde tudo é criação”.<sup>73</sup> E que *Em busca do tempo perdido* nasceu de um “*rêverie de chambres*”.<sup>74</sup>

A leitura, um dos prazeres do solitário ligado ao devaneio, vista como uma entrega ao sonho conduz o sonhador “à alegria de seu repouso, levando-o a poetizar-se, a relegar à sombra o papel da inteligência e a abrir-se à errância da função do irreal”.<sup>75</sup> O devaneio exige a solidão, essa não significa isolamento, mas a possibilidade do homem mergulhar na sua

---

<sup>71</sup> Revista Palavra, 1999, p. 14

<sup>72</sup> PROUST, 1989, p. 47.

<sup>73</sup> Idem, *ibid.*, p. 19.

<sup>74</sup> LAGET, 1992, p. 58.

<sup>75</sup> JAPIASSÚ, *op. cit.*, p. 169.

intimidade, sonhar a imensidão do mundo, expandir-se concentrando-se no silêncio dos espaços privados. Bachelard escreveu:

Um homem solitário, na glória de estar só, por vezes acredita poder dizer o que é a solidão. Mas a cada um sua solidão. [...] Quanto a mim, em completa comunhão com as imagens que me são ofertadas pelos poetas, em comunhão com a solidão dos outros, eu me faço sozinho com as solidões dos outros. [...] O sonhador está à mesa; está em sua mansarda; acende sua lâmpada. Acende uma candeia. Acende sua vela. Então eu me recordo, então eu me reencontro: sou o vigia que ele é. Sozinho, na noite, com um livro iluminado por uma candeia – livro e candeia, dupla ilha de luz, contra duplas trevas do espírito e da noite.<sup>76</sup>

Em certas ocasiões é somente nesse ambiente que encontramos a luz certa e o silêncio desejado. Marguerite Duras confessou que raramente lia em praias e jardins, por acreditar que não se pode ler com duas luzes ao mesmo tempo, a luz do dia e a luz do livro.

Nossa história de leitura poderia ser contada ao lembrarmos os quartos que habitamos. O quarto também pode ser uma sala de jantar que apenas, de vez em quando, recebe algum visitante. Pensado dessa forma, ele é uma metáfora criada pela nossa mente ou um espaço sonhado, para nos abstermos do que acontece à nossa volta, experiência individual na qual se busca, conforme Benjamin, um sentido para a vida.

O quarto do sonhador é um conjunto de paredes formadas pela imaginação para protegê-lo do barulho, da banalidade, do outro, enfim do que o desconcentra: “veremos a imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas”.<sup>77</sup>

Romancistas e poetas inventaram muitos espaços que figuram, num momento, proteção e, noutro, opressão: “[...] ils ont montré l’alternance de l’espace du repos et de

<sup>76</sup> BACHELARD, 1961, p. 53-55 apud JAPIASSÚ, op. cit., p. 158.

<sup>77</sup> BACHELARD, 2000, p. 25.



l'espace du mouvement. Ils ont inventé des figures de l'espace du bonheur: celui de la marche, de la promenade, celui du refuge, de l'abri".<sup>78</sup>

Manuel Bandeira, por exemplo, apresenta o espaço do quarto como um mundo dentro de outro mundo: o da cidade, o qual o protege e guarda toda sua experiência pessoal: "Vão demolir esta casa./Mas meu quarto vai ficar,/Não como forma imperfeita/Neste mundo de aparências:/Vai ficar na eternidade,/Com seus livros, com seus quadros,/Intacto, suspenso no ar!"<sup>79</sup> Assim como foi num quarto de hotel que o narrador de Poe observou e compôs o homem das multidões; e que, de quarto em quarto, Rainer Maria Rilke escreveu, leu e traduziu inúmeras obras.<sup>80</sup>

O apego de Bandeira pelo quarto é, também, porque é nesse espaço que doente – tuberculoso – o poeta se recolhe. O recinto que agasalha o poeta logo se torna um espaço imaginário "[...] como se fosse um casulo da consciência, em cuja intimidade se recolhem imagens do mundo, se coletam lembranças, o poeta se encontra consigo mesmo".<sup>81</sup>

Doente também – asmático, insone, apavorado com correntes de ar e neurastênico – Proust construiu para si um quarto-túmulo que o aprisionou durante mais ou menos vinte anos. A prisão paradoxalmente libertou sua mente, o ar lhe faltava, mas a imaginação o alimentava. Pietro Citati diz:

que estranha prisão. Nos cárceres, por via de regra, os escritores e artistas descrevem suas obsessões: trancados entre as angustiantes paredes da mente, nascem os *Contos*, de Poe; *As confissões de um comedor de ópio*, de De Quincey; *A sonata a Kreutzer*, de Tolstoi; *A construção*, de Kafka. Proust, entretanto, não escreveu nenhum livro de obsessões, embora elas o habitassem. [...] Surpreendemo-nos, isto sim, com Proust, que viveu recluso e representou como ninguém as aventuras do tempo meteorológico e as cores do mundo.<sup>82</sup>

<sup>78</sup> "[...] eles mostraram a alternância do espaço do repouso e do espaço do movimento. Inventaram figuras do espaço da felicidade: o do andar, do passeio, do refúgio, do abrigo." (RAIMOND, op. cit., p. 167, tradução nossa.)

<sup>79</sup> BANDEIRA, 1988, p. 58.

<sup>80</sup> "Quando a vela se apaga,/no quarto entregue ao espaço,/ somos rasgados pela lástima/ como fogo-fátuo a chama sem vaga." (RILKE, 1995, p. 151).

<sup>81</sup> ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 23.

<sup>82</sup> CITATI, 1999, p. 78-9.

Para o escritor, a asma era a morte instalada dentro dele. Nele habitava uma “cidade interior de nervos e de vasos”, sendo que, em função da sua sensibilidade aguçada, vivia recluso mas “eternamente em contato com a totalidade vibrante do cosmo”.<sup>83</sup>

Os doentes, certamente, têm uma relação muito próxima com o quarto. Nele se recolhem, sentem dor, imaginam, exalam odores; como se fossem amantes da dor, com ela permanecem, por muito tempo, deitados num leito. [“Um leito nos vê nascer e nos vê morrer; é o teatro variável onde o gênero humano representa alternadamente dramas interessantes, farsas risíveis e tragédias apavorantes. – É um berço guarnecido de flores – é o trono do amor – é um sepulcro”.<sup>84</sup>] Convivem também com algo que nos é muito conhecido: a solidão.

Todos nós, em algum momento, nos sentimos sozinhos. E, talvez, sejamos essencialmente sozinhos, uma vez que nossa natureza “aspira a se realizar no outro. O homem é nostalgia e busca de comunhão. Por isso, cada vez que se sente a si mesmo, sente-se como carência do outro, como solidão”.<sup>85</sup> Carência entendida como privação e ausência do outro; sendo que o outro às vezes sou eu mesmo. Desse modo, sentir-se sozinho possui um duplo significado:

por um lado, consiste em ter consciência de si; por outro, num desejo de sair de si. A solidão, que é a própria condição de nossa vida, surge para nós como uma prova e uma purgação, ao fim da qual a angústia e a instabilidade desaparecerão. A plenitude, a reunião, que é repouso e felicidade, e a concordância com o mundo, nos esperam no fim do labirinto da solidão.<sup>86</sup>

Nascer e morrer são experiências de solidão. Nesta, porém, parece mais nítida a dialética da solidão; morrer consiste numa pena, numa condenação, num castigo e, também, numa promessa de fim do nosso exílio. Vivemos a morte. “Nossas vidas são uma

---

<sup>83</sup> Idem, *ibid.*, p. 79.

<sup>84</sup> MAISTRE, 1989, p. 12.

<sup>85</sup> PAZ, 1992, p. 175.

<sup>86</sup> Idem, *ibid.*, p. 176.

aprendizagem diária da morte. Mais do que a viver, a vida nos ensina a morrer. E nos ensina mal”.<sup>87</sup>

Ao tomarmos consciência, percebemos que viver – sair do ventre materno – é um salto mortal e nesse campo da morte, as dialéticas não param: não sabemos se morrer não é nascer para outra vida, se morrer é deixar de ser e estar ou se é uma volta “para a vida de antes da vida”. A não ser pela angústia causada pelos contrários, pouco sabemos sobre a morte.

A solidão é também uma nostalgia de espaço. Não raramente observamos peregrinações a lugares sagrados, essas “são repetições rituais do que cada povo fez num passado mítico”,<sup>88</sup> ou seja, são buscas pelos espaços de origem.

O sentimento de solidão, nostalgia de um corpo do qual fomos arrancados, é nostalgia de espaço. Segundo uma concepção muito antiga e encontrada em quase todos os povos, este espaço não é senão o centro do mundo, o “umbigo” do universo. Às vezes, o paraíso se identifica com este lugar e ambos, com o local de origem, mítico ou real, do grupo.<sup>89</sup>

Tratando especificamente da solidão dos moribundos, percebemos que essa não se dá apenas porque são banidos da sociedade, empurrados para os bastidores; ela existe, sobretudo, porque esses doentes vivem numa época dominada pela individualização e, nela, se experimenta a morte como se experimenta a si mesmo. A inclinação a sentimentos de solidão e isolamento, portanto, pode fazer parte da própria personalidade dos moribundos.

Na nossa civilização, nosso “‘mundo interno’, aparentemente é separado das outras pessoas, como que por um muro invisível”<sup>90</sup> e nossas buscas por um sentido são as de uma pessoa em isolamento. No que se refere à categoria ‘sentido’, ela é marcada pela imagem do *homo clausus* – imagem de que o sujeito é uma mônada isolada, um ‘eu’ enclausurado: “De maneira expressa ou não, espera-se então que cada pessoa por si mesma, precisamente como

---

<sup>87</sup> Idem, *ibid.*, p. 176.

<sup>88</sup> Idem, *ibid.*, p. 188.

<sup>89</sup> Idem, *ibid.*, p. 187.

<sup>90</sup> ELIAS, 2001, p. 60.

mônada isolada, deva ter um sentido, e a falta de sentido da existência humana é lamentada quando ele não é descoberto”.<sup>91</sup>

Falta-nos a noção de que o ‘sentido’ é uma categoria social, conseqüentemente ele não pode ser compreendido por um ser isolado: “O que chamamos de ‘sentido’ é constituído por pessoas em grupos mutuamente dependentes de uma forma ou outra, e que podem comunicar-se entre si”.<sup>92</sup>

Se o sentido não é independente do outro podemos imaginar o que significa para um moribundo ser banido da sociedade. Esse comportamento dos ‘não-moribundos’ corrobora as dificuldades que esses têm em se identificar com os moribundos (da mesma forma que com os idosos): enfrentamos com dificuldade a transitoriedade da vida e dos eventos transitórios na vida.

Na ligação frágil dos convalescentes com a vida, os vivos se sentem ameaçados, na morte do outro enfrentam a finitude da própria vida: “a visão de uma pessoa moribunda abala as fantasias defensivas que as pessoas constroem como uma muralha contra a idéia de sua própria morte”.<sup>93</sup> Para Norbert Elias,

em épocas mais antigas, morrer era uma questão muito mais pública do que hoje. E não poderia ser diferente. Primeiro porque era muito menos comum que as pessoas estivessem sozinhas. Freiras e monges podem ter estado sós em suas celas, mas as pessoas comuns viviam constantemente juntas. As moradias deixavam pouca escolha. Nascimento e morte – como outros aspectos animais da vida humana – eram eventos mais públicos, e portanto mais sociáveis, que hoje; eram menos privatizados.<sup>94</sup>

Na história da humanidade, nunca antes “foram os moribundos afastados de maneira tão asséptica para os bastidores da vida social”.<sup>95</sup> Fora de rituais religiosos de morte, que cumprem a tarefa de fazer os crentes acreditarem que as pessoas estão pessoalmente

---

<sup>91</sup> Idem, *ibid.*, p. 63.

<sup>92</sup> Idem, *ibid.*, p. 63.

<sup>93</sup> Idem, *ibid.*, p. 16.

<sup>94</sup> Idem, *ibid.*, p. 25.

<sup>95</sup> Idem, *ibid.*, p. 30-1.

preocupadas com eles, “morrer é no presente uma situação amorfa, uma área vazia no mapa social”.<sup>96</sup>

Nos nossos tempos, o ser se vê como indivíduo isolado, ou seja, as fantasias coletivas – de vida eterna em outro lugar –, alimentadas em períodos anteriores, diminuiram:

Em tempos passados, fantasias coletivas institucionalizadas que garantiam a imortalidade individual tinham a primazia, e o peso que recebiam da institucionalização e das crenças coletivas tornava quase impossível reconhecer essas noções como fantasias. Hoje, o poder dessas idéias coletivas sobre as mentes das pessoas diminuiu, de tal forma que fantasias individuais de imortalidade, às vezes reconhecidas como tais, tendem a surgir em primeiro plano.<sup>97</sup>

Passamos de um estágio a outro, no qual essas fantasias são individuais e relativamente privadas. Ainda, sobre as sociedades ocidentais contemporâneas, pode-se verificar que, em função do progresso da ciência, a idéia de que morrer faz parte de um processo natural incorporou-se à experiência da morte. Pior para quem perde alguém por suicídio, o ato será sempre algo contra a natureza humana, quebra num sistema ordenado.

Concomitante a esse grau de individualização percebe-se uma contenção dos impulsos instintivos e emocionais. É difícil expressar aos doentes que eles não perderam significado para nós, mas é necessário, porque se eles sentirem que isso aconteceu estarão verdadeiramente sozinhos: “[...] a mudança que acompanha o estágio presente da civilização produz em muitas pessoas uma indisposição e muitas vezes uma incapacidade de exprimir emoções fortes, tanto na vida pública, como na vida privada”.<sup>98</sup>

Pensemos, neste momento, nas experiências marcadas pelo individualismo e pelo enclausuramento do ser nos romances e nos quartos que os acompanham, enfatizando a presença do espaço quarto.

Não aludimos a essas obras na tentativa de submetê-las aos parâmetros da realidade; antes concordamos com a premissa de que a ficção não é nem mentira, nem avesso da

---

<sup>96</sup> Idem, *ibid.*, p. 36.

<sup>97</sup> Idem, *ibid.*, p. 44.

<sup>98</sup> Idem, *ibid.*, p. 35.

realidade e nem realidade, mas “o plano da realidade penetra no jogo ficcional [...], porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar”.<sup>99</sup> A ficção é invenção da realidade, não pertence à esfera do real, mas opera num eixo (ambíguo) de oscilação entre a semelhança e a diferença. Tal representação irrealiza o mundo por meio do imaginário que “supõe a irrealização do que toca e a aniquilação das expectativas habituais”.<sup>100</sup>

Começamos pela visita da personagem G.H., de Clarice Lispector, ao quarto – recém-desocupado – da empregada. Essa visita resulta numa tumultuosa introspecção, que se dá após um incidente corriqueiro: a presença de uma barata doméstica com a qual a personagem se depara ao visitar esse lugar recolhido. É nesse espaço que a personagem dá início a um profundo mergulho no seu mundo interior; são momentos de epifania nos quais ela relata sua vida. A empregada – Janair – demitira-se e, então, a patroa resolvera arrumar aquele quarto, local que não visitava há seis meses; surpreendendo-se com a sua arrumação, sente-se mal com a ousadia da empregada ao arrumar o quarto ao seu modo.

Há também personagens que nunca se sentem em casa e desconhecem seus interiores. A banalidade os afasta dos sentidos. Estão alheios ao mundo e são por ele ignorados, mas algo os conduz: os acontecimentos. Esse é o caso da obra *O Estrangeiro*, de Albert Camus. Nela, a personagem, atingida pelo sol, crisma uma arma e comete um crime; nunca se dera muito bem com a claridade do sol e com o brilho do céu. O tribunal “faz dele um personagem de romance tradicional para poder condená-lo”.<sup>101</sup> A condenação se dá por um julgamento de Mersault (não do seu crime): havia internado a mãe num asilo e não sofrera tanto no enterro da mesma.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> COSTA LIMA, 1986, p. 195 apud ALBERTI, 1991, p. 74.

<sup>100</sup> Idem, *ibid.*, p. 74.

<sup>101</sup> ROSENFELD, *op. cit.*, p. 94.

<sup>102</sup> “Como se os caminhos familiares traçados nos céus de verão pudessem conduzir tanto às prisões quanto ao sono inocente.” (CAMUS, 2001, p. 101).

O quarto desse personagem era o único cômodo preenchido em seu pequeno apartamento, o resto era vazio, no entanto, o quarto não passa de um lugar preenchido por algumas cadeiras de palha, um armário, uma cômoda e uma cama de latão. Lugar que nada fala sobre a vida íntima de Mersault e que, nada falando, diz tudo: Mersault não a tem ou a desconhece.

Na prisão, a cela aos poucos foi se tornando como que a casa de Mersault; com o passar do tempo já não pensava como homem livre, mas como prisioneiro. Ao desejar algo, fechado em sua alcova, imaginava; e, com o amparo da sua imaginação, enchia a cela com rostos de mulheres que amara e com seus desejos. Privado de liberdade, o encarcerado aprendeu a recordar tal como os doentes e os sonhadores. À vontade para imaginar, o quarto-alcova que habitava criou dimensões maiores: as da memória; e então compreendeu que “um homem que houvesse vivido um único dia, poderia sem dificuldade passar cem anos numa prisão. Teria recordações suficientes para não se entediar”.<sup>103</sup>

Muitos personagens aparecem colados a um quarto que muitas vezes dá nome à obra. Consultamos *Le nouveau dictionnaire des oeuvres*<sup>104</sup> e encontramos inúmeros títulos, dentre eles destacamos *Une chambre à soi*, de Virginia Woolf, publicado em 1929; *La chambre claire*, de Roland Barthes, publicado em 1980; *La chambre de Jacob*, também de Virginia Woolf, publicado em 1922 (traduzido para o português por Lya Luft); entre outros.

Percorrendo essas e outras obras literárias, bem como todo um veio de reflexão que descobre, hoje em dia, a intimidade como espaço de significações – culturais e existenciais –, não é raro notarmos a presença de um quarto que, visitado ou percebido, indica particularidades da intimidade do seu habitante. Leitores, personagens, escritores, todos têm/temos passado muito tempo nos quartos, esses têm servido de alcova e de aposento.

---

<sup>103</sup> CAMUS, 2001, p. 83.

<sup>104</sup> LAFFONT, 1968, p. 962-65.

Pensar nesses seres (personagens) desalojados da sociedade e do convívio familiar; nesses seres doentes, instalados em quartos, que lhes servem de abrigo e de prisão; revela-se como possibilidade de compreensão da personagem Ella, de *O quarto fechado*, ser condenado a viver num quarto fechado.

Quer no âmbito do território privado, quer no existencial, o quarto é um dos espaços mais introspectivos que existem não só na literatura, mas na própria labuta diária. O quarto é “inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero”.<sup>105</sup>

Assim como, viver nesse cômodo pode ser uma experiência de isolamento e de privação – privar-se da humanidade e das relações humanas – e nesse sentido, as palavras gregas e latinas que designam o interior da casa, *megaron* e *atrium*, podem ser melhor entendidas, visto que possuem forte conotação de sombra e treva. Percebido, esse espaço – qualificado como imóvel e perplexo – nos conduz a pensar mais profundamente os perigos e mistérios que se ocultam para além dos véus de nossa privacidade.

---

<sup>105</sup> NASSAR, 1989, p. 9.



### III

#### ***O quarto fechado: uma ilha que emerge na noite...***

“Dovrò accettare il paradosso, e abitarlo. Dovrò, in qualche modo (e proprio per arrivare a intendere il paradosso), attraversare una sensazione dolorosa di impotenza e di lutto per raggiungere il lato oscuro di questa *scrittura*, per tentare di illuminarlo nella sua lugubre voluttà di un sapere interdetto”.<sup>1</sup>

**Ettore Finazzi-Agrò**

---

<sup>1</sup> “Deverei aceitar o paradosso, e habitá-lo. Deverei, de qualquer maneira (mesmo para entender o paradosso) atravessar uma sensação dolorosa de impotência e de luto para captar o lado obscuro deste escrito, para tentar iluminá-lo na sua lúgubre volúpia de um saber interdito”. (FINAZZI-AGRÒ, 1994, p. 97, tradução nossa.)

No romance *O quarto fechado*, de Lya Luft, todas as personagens estão aprisionadas num quarto. A morte de Camilo (provocada por ele mesmo) faz com que Renata e Martim, mãe e pai, sejam cúmplices de uma dor comum, o que os deixa numa situação desconfortável.

Nesse instante, fechados em seus mundos, à sombra do caixão, vêem-se vencidos pela morte e se lembram de um passado predominado pelo desencontro. Marcadas pelas suas individualidades, suas histórias, suas mazelas, suas inaptações e suas ambigüidades, essas personagens são emparedadas pelo caos interior.

Entre a vida e a morte, entre o terrível e o grotesco, entre os desejos do corpo e as solicitações do espírito, há um sentimento de claustrofobia em todas as personagens: “la claustrofobia di una condizione senza uscite sul mondo (e il romanzo di fatto, fin dal titolo, dichiara tale soffocante esclusione, questa insularità dei viventi)”.<sup>2</sup>

Renata, pianista de sucesso que descera dos palcos para se casar com Martim, “como uma borboleta abandona o casulo, pensara poder trocar sua identidade pela de mulher de Martim”.<sup>3</sup> Uma mulher-artista, *silenciada*, por isso não lhe bastavam amores e a maternidade, esses não a preenchiam. Ela precisava de seu momento de epifania, de exílio e de solidão. Precisava, sobretudo, da arte, uma arte que significava privilégio e dor, ato de paixão e desespero. Uma idiosincrasia de Renata era sua fascinação e seu apego por uma reprodução de *A Ilha dos Mortos*<sup>4</sup>, de Böcklin, expressão de arte que denota a atração da personagem pela morte.

A presença do quadro, sempre na direção do olhar, assemelha-se ao *memento mori* do declínio da Idade Média. Nessa época, conferiu-se muito valor ao pensamento da morte. Consciente da sua fragilidade, o homem sentia-se gradativamente atemorizado por ela. O

<sup>2</sup> “A claustrofobia de uma condição sem saída sobre o mundo (e o romance de fato, desde o título, declara tal sufocante exclusão, esta vida sem sentido que as pessoas vivem).” (FINAZZI-AGRÒ, 1994, p. 100, tradução nossa.)

<sup>3</sup> LUFT, 1986, p. 39.

<sup>4</sup> A vida de uma artista e a presença de uma obra de arte estruturando o romance é chamado, pelos estudiosos da literatura que a relacionam com outras artes plásticas, de *Künstlerroman*. Nessa perspectiva, *O quarto fechado* pode ser resumido “como uma leitura, feita pela protagonista Renata, do quadro fictício *A Ilha dos Mortos*.” (OLIVEIRA, 1993, p. 8.)

pensamento humano voltou-se para questões que o afligiam, como qual o destino humano após a morte, a perda da beleza no processo de putrefação dos corpos, a indistinção de classes sociais e idades no momento da morte. Enfim, manifestações do apego à matéria.

A importância do quadro, na obra, é inquestionável; tanto que Carmen McClendon, uma das tradutoras do livro de Luft para o inglês, afirma que o título do quadro era, primeiramente, o nome da obra, mas mudou para *O quarto fechado* a pedido do editor. Não por acaso, em sua versão em inglês, o título da obra voltou a sua versão primeira, *The Island of the Dead*.<sup>5</sup>



### **A Ilha dos Mortos**

Arnold Böcklin (Suíça, 1827-1901)

Óleo sobre madeira, 73.7 x 121.9 cm

Essa pintura, a primeira de cinco versões feitas entre 1880 e 1886, é o resultado de um pedido feito por Marie Berna, cujo marido tinha falecido recentemente. Ela pediu a Böcklin que pintasse uma imagem sobre o tema de sua privação. Em 1883 o negociante de arte de Berlim Fritz Gurlitt forneceu o título pelo qual todas as cinco versões são hoje conhecidas: *Toteninsel*, ou Ilha dos Mortos. Böcklin referiu-se ao seu trabalho como “Um Lugar Calmo”, “Uma Ilha Silenciosa”, e, mais tarde, “Ilha dos Túmulos.”

Camilo, como a amante do quadro, era inquietante e *inviolável* (como um quarto fechado); tinha alma de artista, sensível e delicada. O pai se intimidava, porque via nele a mãe, “mergulhado nos livros e conversando com a irmã; ouvindo discos, música clássica, a mesma que Renata escutava, apartada de tudo”;<sup>6</sup> temia que o filho “virasse um maricas” e o agredia.

<sup>5</sup> Segundo OLIVEIRA (1993, p. 79), essas informações foram dadas por Carmen McClendon, numa palestra sobre a tradução da obra *O quarto fechado*, proferida no Instituto de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal de Ouro Preto, campus de Mariana, em 1987.

<sup>6</sup> LUFT, op. cit., p. 87.

Já a estranheza de Carolina, irmã gêmea de Camilo, era mais fácil para o pai aceitar, afinal era mulher. Carolina, a “emparedada, sem janelas nem portas”,<sup>7</sup> a *sobrevivente* que sangrava quando o irmão se machucava, conheceu a morte sentindo o irmão morrer: “comecei a apodrecer, sentia. A alma dele vai me arrastar consigo”.<sup>8</sup> Juntos os gêmeos “habitavam uma caixa de vidro, inacessível aos demais. Precisavam ser parecidos, precisavam tornar-se um só, não tinham outra escolha”.<sup>9</sup>

Martim, o homem do mundo terra-a-terra, *forte e racional*, preocupado em manter sua virilidade, era controlado ora por Mamãe e ora pelo poderoso silêncio de Renata. Homem angustiado por não entender nem a mulher e nem os filhos.

Havia também Rafael, terceiro filho de Renata e Martim, o bebê-anjo que morreu subitamente de uma queda na escada. Louro, alegre e com um semblante angelical, o menino representava para a família, especialmente para os pais, a possibilidade de organizarem suas vidas (apesar do bebê ser ignorado pelos gêmeos); Rafael poder ser associado a *Eros* tradicionalmente fixado como um menino.

Ella, a única filha biológica de Mamãe. Corpulenta, é uma carcaça solitária que vegeta num quarto fechado no fim de um corredor, personagem que representa, sobretudo, a morte. Mamãe nunca amara a filha; na casa nada lembrava a vida de Ella, nem uma lembrança no porta-retrato, antes a mãe desejava que morresse para que pudesse se libertar da filha.

Mamãe é a mãe adotiva de Martim e Clara. Mulher de seios murchos que se inventou mãe, a mãe da ‘Coisa’ que habitava o quarto. Quanto a Clara, eis uma personagem suspensa no ar; distante e encerrada em seu mundo privado. A dona de uma experiência de amor e de libido reprimida.

Em torno da morte de Ella – morte instalada num quarto – e do espetáculo inaugural da morte de Camilo, o dramático se faz presente dentro de uma casa situada fora do tempo e

---

<sup>7</sup> Idem, *ibid.*, p. 127.

<sup>8</sup> Idem, *ibid.*, p. 124

<sup>9</sup> Idem, *ibid.*, p. 26.

sem localização espacial. A duração do romance é a mesma do velório; nesse ínterim o que conduz os pensamentos das personagens é o questionamento acerca da vida e da morte (questionamento provocado pela morte de Camilo):

As in Greek tragedy, time in this novel has been totally compressed to a twenty-four-hour period. The action takes place during the wake for an eighteen-year-old boy named Camilo who has taken his own life. The narrative consists almost entirely of the thoughts of the family members: the boy's mother, Renata, who has given up a career as a concert pianist for marriage and motherhood; his father, Martin; his maiden aunt Clara; his foster grandmother, whom everyone calls "Mother"; and his twin sister, Carolina. The point of view shifts from one mind to another, back and forth, as the characters through their separate memories together reconstruct the boy's past.<sup>10</sup>

Moradores de uma casa que não apresenta ligação com o mundo exterior: casa sem janelas que representa um fechamento para o ar e para a luz. Espaço que se encolhe na medida em que os conflitos são subjetivados e tomam a casa. Nela, as personagens se sentem fechadas em seus quartos. Visitados, é possível desvendar neles os interiores e o sufocamento das personagens.

Os espaços apequenam-se, porque as relações que ali se estabelecem, no que diz respeito ao afeto, são proporcionalmente exíguas. As personagens vivem uma carência plena que as coloca em um estado de mendicância existencial sem precedentes. De tal condição, nasce o investimento que a escritora faz nas formas arquitetônicas, de modo a refletir nos espaços o caráter ruinoso que se apresenta como traço marcante do elenco de personagens [...]. O investimento que Lya Luft faz nas formas arquitetônicas não se dá apenas no plano metafórico.<sup>11</sup>

Comparada às casas dostoiévskianas, a luftiana também se apresenta como que “desentendida” em relação ao mundo exterior: as características dessa morada são desconhecidas,

nunca sabemos se seus personagens, tão absortos em si mesmos, habitam em uma bela mansão ou em um lugar detestável, raramente nos dizem se há sol ou chuva, e quando o sabemos é apenas por uma frase ou duas, e isso porque essa chuva ou esse

<sup>10</sup> “Como em uma tragédia grega, o tempo neste romance está totalmente condensado em um período de vinte e quatro horas. A ação se passa durante o velório de um garoto de dezoito anos chamado Camilo que tirou sua própria vida. A narrativa consiste quase inteiramente dos pensamentos dos membros da família: a mãe do garoto, Renata, que abandonou uma carreira como pianista de concertos pelo casamento e pela maternidade; o pai dele, Martin; sua tia solteira Clara; sua avó adotiva, a quem todos chamavam de ‘Mamãe’; e a sua irmã gêmea, Carolina. O ponto de vista transfere-se de uma mente a outra, retrocedendo e avançando, como se as personagens, através de suas memórias separadas, juntas reconstruíssem o passado do garoto.” (TESSER, 1994, p. 167, tradução nossa.)

<sup>11</sup> GENS, p. 1

sol fazem parte – e como! – da angústia ou dos sentimentos que naquele romance embargam o personagem. Nesses romances, de fato, caberia dizer que a paisagem é um estado de alma.<sup>12</sup>

Cercada por um nevoeiro – símbolo do transitório e do que se antepõe a importantes revelações – a casa de Mamãe se isolava cada vez mais, assim como seus moradores. Sem limites e sem localização, a casa ora tomava ares de ilha, mais propriamente, a ilha dos mortos, ora era um tanque de água turva. No térreo da casa estavam Camilo e seu caixão e, no primeiro andar, estava Ella apartada de tudo e de todos como se estivesse numa ilha, numa caverna. E, como no quadro situado no patamar da escada, no qual um barqueiro juntamente com uma figura de branco e uma urna ocupavam o centro do retrato, Ella está no meio do seu quarto e Camilo no meio da sala (espaço mais público, aberto para o olhar).

*NO quarto fechado*, prosa que se faz poesia, revela-se uma “ânsia herética de representar o irrepresentável”, “uma procura, licenciosa e terrível, pela conjunção que une vida e morte”:

[...] l’opera di Lya Luft mostra soprattutto questo e in questo, oscenamente, si mostra: un’ansia eretica di rappresentare l’Irrepresentabile che se ne sta tuttavia, irraggiungibile, alla base di ogni rappresentazione; una ricerca, licenziosa e “terribile”, della congiunzione, della copula suprema che unisce vita e morte. È questo, di fatto, il nodo attorno al quale si aggroviglia la sua prosa – che si fa poesia nel suo avvolgersi, inesorabile, attorno al nulla che la costituisce; nel suo aggirarsi attorno a quel crocevia illocalizzabile tra l’esistere e il suo negativo che rimane, ostinatamente, il suo punto di partenza e di arrivo.<sup>13</sup>

O romance, portanto, explora principalmente o conflito entre as forças da vida (Eros) e as forças da morte (Thanatos). A busca de um sentido para a vida é inseparável da morte, sendo que algumas vezes – na obra – essa busca é pelo significado da morte.

Participante ativo da dinâmica do vaivém do romance, o texto se apresenta como fragmentário, enigmático, metafórico. Trata-se de uma escritura introspectiva, “uma escritura

<sup>12</sup> SÁBATO, 1993, p. 101.

<sup>13</sup> “[...] a obra de Lya Luft mostra sobretudo isto e nisto, obscenamente, se mostra: uma ânsia herética de representar o irrepresentável que está todavia, escondido, na base de cada representação; uma procura licenciosa e “terrível”, da conjunção, da cópula suprema que une vida e morte. É isto, de fato, o ponto ao redor do qual se desenvolve sua prosa – que se faz poesia no seu envolver-se, inexorável, acerca do nada que a constitui; no seu giro acerca do cruzamento não-localizável entre o existir e sua negação que permanece, obstinadamente, o seu ponto de partida e de chegada.” (FINAZZI-AGRÒ, op. cit., p. 97, tradução nossa.)

conflitiva, auto-dilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade”.<sup>14</sup> A obra é conduzida por um narrador (não-onisciente) que, intermediando as relações entre o leitor e as personagens, nos informa do que aconteceu e “nos possibilita escapar do confinamento claustrofóbico do pensamento e discurso das personagens”.<sup>15</sup>

Quando jovem – tinha vinte anos – Ella sofrera um acidente provocado pelo “destino”: caíra de uma cerca quebrando a coluna. Na ocasião, Ella e Martim estavam enamorados e, ameaçados de separação, marcaram um encontro secreto “no pomar atrás da casa”.<sup>16</sup> A proibição vinha de Mamãe que, apesar de saber que os dois eram apenas irmãos de criação, não aceitava a relação e a considerava incestuosa. A jovem esperava Martim sentada na cerca quando caiu e, desde então, foi se transformando num “ser imenso, gordíssimo, grande cabeça de ralos cabelos pretos, olhos fixos no teto”.<sup>17</sup>

Fruto de uma noite de bebedeira de Mamãe, Ella nunca fora amada quando tinha saúde e beleza e, agora, ela exigia amor. A personagem sempre experimentou a solidão, uma vez que “o conceito de solidão inclui também uma pessoa em meio a muitas outras para as quais não tem significado, para as quais não faz diferença sua existência, e que romperam qualquer laço de sentimento com ela”.<sup>18</sup>

Ficou, dessa forma, “condenada à horizontalidade, polarizada para baixo”.<sup>19</sup> A cerca dividira sua vida em antes e depois do acidente; a própria simbologia dessa indica separação e fronteira. Ella não quebrou apenas sua coluna, mas sua comunicação com o mundo:

<sup>14</sup> NUNES, 1989, p. 145 apud COSTA, 1996, p. 16.

<sup>15</sup> “In this novel no omniscient narrator mediates between the characters and the reader to inform us of what has really happened or to allow us to escape the claustrophobic confinement of the characters’ thought and speech”. (McCLENDON; CRAIGE, 1990, p. 10)

<sup>16</sup> LUFT, op. cit., p. 54.

<sup>17</sup> Idem, *ibid.*, p. 64.

<sup>18</sup> ELIAS, 2001, p. 75.

<sup>19</sup> COSTA, op. cit., p. 112.

“Perdendo a segurança do amor, resta a Ella o sufocamento da libido; o amor era a ‘coluna’, o ‘eixo’ do seu corpo”.<sup>20</sup>

Amar é, incontestavelmente, fome de comunhão; é desejar uma vida plena e alcançá-la apenas momentaneamente, no instante em que os contrários se fundem: vida e morte, o eu e o outro, tempo e eternidade. A proibição e, depois, a inacessibilidade do amor, roubou da personagem a possibilidade de vivenciar o amor, de se conhecer no outro. Conforme Paz, “o amor é um dos mais claros exemplos deste duplo instinto que nos leva a escavar e aprofundar em nós mesmos e, simultaneamente, a sair de nós e nos realizarmos no outro: morte e recriação, solidão e comunhão”.<sup>21</sup>

Com a metamorfose, Ella não vivencia nenhuma das experiências plenamente, nem de vida e nem de morte; nesse estado ela é o próprio barqueiro do quadro de Renata executando uma travessia (conduzindo o barco) rumo à Ilha dos Mortos: representa o ser em seu estado transitório entre a vida e a morte. Na obra, Renata descobre que o barqueiro “não era um barqueiro: *era uma mulher*”.<sup>22</sup>

Lembremos que, na mitologia, o barqueiro dos infernos – Caronte – transporta os mortos pelas águas frias dos infernos. Há, ainda, outra hipótese que nos assalta: “*não terá sido a morte o primeiro Navegador?* Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente? O ataúde, nesta hipótese mitológica, não seria a *última barca*. Seria a *primeira barca*”.<sup>23</sup> Desse ponto de vista, Ella e os outros mortos da obra, não estariam executando a última viagem e, sim, a primeira. A viagem marinha<sup>24</sup> também estaria ligada à engenhosidade humana.

Ella é, sobretudo, um paradoxo. Uma criatura ora repulsiva, ora fascinante para os membros da família. Personagem que está presente e ausente: presente como animal singular

---

<sup>20</sup> Idem, *ibid.*, p. 112.

<sup>21</sup> PAZ, 1992, p.182.

<sup>22</sup> LUFT, *op. cit.*, p. 130.

<sup>23</sup> BACHELARD, 1989, p. 75, grifo do autor.

<sup>24</sup> Ver mais abaixo, a lista de palavras que se ligam às águas e, mais especificamente, às águas marinhas.



(ou talvez, ser humano singular), cujo corpo não funciona adequadamente; ausente como membro da família: “she no longer speaks or even appears to be conscious”.<sup>25</sup>

O próprio nome é ambíguo: de meia-humanidade, meia-presença; nome que remete a um ser que só Camilo poderia saber: “*Thanatos*: a resposta que ele aprendia, o nome”.<sup>26</sup> Como Ella que toma o centro do seu quarto-ilha e Camilo que ocupa o centro da sala, a morte é a figura central do quadro que pende na parede e, também como Ella, a morte é presença e também ausência, fascina e repele, é humana e desumana. Como o barqueiro, a personagem parece carregar a morte, e ao suportar tal condição, torna-se – além de instrumento de sedução da morte – tão sombria e insondável quanto ela.

Para McClendon e Craige – tradutoras da obra nos Estados Unidos –, a ambigüidade do nome de Ella permite a identificação da personagem com a morte, personificada como uma mulher: Ella/Ela. [“Ella’s name is ambiguous in another sense, in that Luft’s identification of the character Ella with the personal pronoun *ela* allows the identification, central to the novel’s theme, of Ella/Ela with Death, personified as a woman”.<sup>27</sup>]

Conforme as tradutoras, em português, o gênero do substantivo morte é feminino; e Luft se refere à morte com o pronome ‘ela’ desde o início do romance; vejamos um exemplo: “Ele dava os primeiros passos em sua *Morte*, abraçado a *ela*, que o instruía devagar”.<sup>28</sup> A identificação de Ella com a morte também é sugerida nas passagens em que se diz que Ella sugava a mãe como um polvo com mil tentáculos (ver citação abaixo) e a morte, a única verdade, nas águas da verdade “com mil bocas chupando na lama”.<sup>29</sup>

A personagem tornara-se um molusco, animal de corpo mole, invertebrado, gordo. Assentava-lhe muito bem seu nome “Ella”, nome de uma “carcaça quase inanimada:

<sup>25</sup> “[...] ela há muito tempo não fala ou mesmo [não] parece estar consciente.” (McCLENDON; CRAIGE, op. cit., p. 11, tradução nossa.)

<sup>26</sup> LUFT, op. cit., p. 132.

<sup>27</sup> “O nome de Ella é ambíguo em outro sentido, porque a identificação [feita por Luft] da personagem Ella com o pronome pessoal *ela* permite a associação, central para o tema do romance, de Ella/Ela com a Morte, personificada como uma mulher.” (McCLENDON; CRAIGE, op. cit., p. 11, tradução nossa.)

<sup>28</sup> LUFT, op. cit., p. 13, grifo nosso.

<sup>29</sup> Idem, *ibid.*, p. 126.

Molusco”.<sup>30</sup> Primeiramente, Ella é chamada de polvo – classe de moluscos mais complexa, em cuja cabeça volumosa se destacam oito ou dez braços com ventosas –, “queria a mãe. Grudava-se nela como um polvo a sugar por mil tentáculos”.<sup>31</sup> Depois é identificada a uma lesma – também da classe dos moluscos, porém menos complexa –, “Ella arrastava-se como uma grande lesma que apenas consegue cumprir alguns centímetros do sofrido trajeto cada dia”.<sup>32</sup> No início de sua metamorfose Ella era como uma lesma – animais que têm cabeça, pé, massa visceral e manto, bem distintos – pois era menos monstruoso e menos complexo. Transformaria-se em polvo.

Ao chamá-la de polvo e de lesma, o narrador a define, a individualiza com um filo e uma classe animal. O mesmo filo – molusco, do latim: *mollis* (macio, mole) – a que Carolina fora enquadrada, “ostra”. A transformação de Ella e de Carolina (metáfora) se refere às transformações ligadas à mulher, uma vez que o molusco tem ligação com a representação do órgão genital feminino.

A associação feita do sexo de Clara com uma anêmona: “[...] subitamente encolhida e lúcida, o sexo fechando-se dolorido como uma anêmona a que se encostasse um dedo ácido, gelado e mau”,<sup>33</sup> é dotada de um paradoxo. Por um lado, está associada, como o polvo, a lesma e a ostra, ao ambiente aquático, animal celenterado que aberto se parece com as flores da anêmona. Por outro, associa-se com a anêmona enquanto flor; símbolo do que é efêmero. A flor solitária que “evoca um amor submetido às oscilações das paixões e aos caprichos dos ventos.” Sua beleza e a vivacidade de sua cor, atraem o olhar, “suas pétalas vermelhas evocam lábios que o sopro do vento entreabre”.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Idem, *ibid.*, p. 97.

<sup>31</sup> Idem, *ibid.*, p. 59-60.

<sup>32</sup> Idem, *ibid.*, p. 120.

<sup>33</sup> Idem, *ibid.*, p. 101.

<sup>34</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 122.

Outro uso da palavra anêmona, na obra, é quando a relaciona com a morte, como aquela que absorve a vida: “O exercício da vida era deslizar para a boca escancarada da Morte, Anêmona a sugar sem fim: a fenda, os lábios”.<sup>35</sup>

Polvo, lesma, ostra, anêmona, “algas, medusa, lama”,<sup>36</sup> mar, *iceberg* (“Uma vez confessara a amigos que se casara com um *iceberg*: cintilações na superfície, mas a verdade profunda mergulhava num mar verde-escuro e gelado”<sup>37</sup>), rio (“das lembranças”, “de treva”), ilha, margem, cais, tanque de água, águas (aparece várias vezes na obra e nomeia o segundo capítulo), lágrimas, pântano, navio, naufrágio; essas palavras ligadas, direta ou indiretamente, às águas (algumas mais precisamente ao ambiente marinho) não indicam somente a presença dessa, mas sua significação relacionada com a morte, com as águas do inferno nas quais o barqueiro transita levando as almas. Compreendidas dessa maneira, elas são maléficas e tenebrosas.

Marcada pela loucura e pela metamorfose, Ella criou sua própria linguagem: zumbia como um inseto gigante, emitia sinais, tocava a campainha, farejava a presença de pessoas estranhas. Enfim, ditava suas regras.

A transformação de Ella interfere em seu entorno; suas instalações, por exemplo, “permeavam a casa toda”.<sup>38</sup> Ela invadia todos os espaços domésticos com seu riso, com seu bafo, mesmo isolada e trancada a chaves num quarto, refletia-se nos membros da família (“A nossa metamorfose é a metamorfose do outro”). Ella pesava sobre todos, um peso diário, “fechada em sua enfermidade, e no silêncio com que todos tentavam proteger”.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> LUFT, op. cit., p. 127.

<sup>36</sup> Idem, *ibid.*, p. 81

<sup>37</sup> Idem, *ibid.*, p. 51

<sup>38</sup> Idem, *ibid.*, p. 52.

<sup>39</sup> Idem, *ibid.*, p. 56.

Há uma passagem n*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, cuja tradução<sup>40</sup> é da própria Lya Luft, na qual a morte é descrita da mesma forma que Ella. Trata-se da morte do avô paterno, Christoph Detlev, de Malte.

Há muitos, muitos dias a morte de Christoph Detlev habitava Ulsgaard, e falava com todos, e exigia coisas. Exigia que a carregassem, exigia o quarto azul, exigia o pequeno salão, exigia a sala. Exigia os cães, exigia que todos falassem, rissem, jogassem, silenciassem, tudo ao mesmo tempo. [...] Exigia e gritava. Depois, quando a noite baixava, e aqueles entre os criados exaustos que não precisavam vigiar tentavam dormir, a morte de Christoph Detlev berrava e gemia e urrava [...].<sup>41</sup>

Compare com o fragmento da obra de Luft: “(...) Ella cobrava-se, todos sabiam disso em casa: agora reclamava; dia e noite, pedia, exigia, impunha. Toda a sua grande presença excretava sinais inumanos, lamentos, ordens. Suspiros, gemidos: gritos. Me amem, me atendam, me olhem, me queiram bem!”<sup>42</sup>

As exigências da Morte de Detlev são as de Ella, assim como os gritos. As duas presenças são terríveis. Na obra rilkeana, os trabalhadores da aldeia de Ulsgaard pediam, quando iam à igreja, para que não houvesse no local um senhor, pois aquele era terrível. A morte de Detlev, porém, “morando agora em Ulsgaard, não se deixava pressionar. [...] Durante esse tempo foi mais senhora do que Christoph Detlev Brigge jamais fora senhor – como uma rainha que mais tarde será para sempre denominada ‘A Terrível’”.<sup>43</sup> *NO quarto fechado*, dizia-se da situação de Ella: “Terrível, se ela tivesse idéia da própria condição”.<sup>44</sup>

Os sons emitidos incomodam os cães e se pareciam com os deles. Segundo Malte, “[...] os cães, uivando junto no início, agora emudeciam, não ousando deitar-se, e tinham medo, sobre as longas pernas esguias e trêmulas. [...] Até o sino [da igreja] dizia a mesma coisa [que todos diziam, queria que Detlev morresse logo, para que se libertassem da sua

<sup>40</sup> Lya Luft tem um intenso trabalho de tradução, que incluem nomes como Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, Doris Lessing, Sigmund Freud, Virginia Woolf, Thomas Mann, entre outros. Dentre esses, afirma que gostaria de ter escrito, ou melhor, poderia ter escrito, os textos que traduziu de Rainer Maria Rilke e Virginia Woolf. Cf. *Revista Manchete*, 1983, p. 94.

<sup>41</sup> RILKE, 1979, p. 11.

<sup>42</sup> LUFT, op. cit., p. 61.

<sup>43</sup> RILKE, op. cit., p. 12.

<sup>44</sup> LUFT, op. cit., p. 61.

Morte, a rainha terrível], pois contava agora com uma poderosa rival, que ressoava a noite inteira”.<sup>45</sup> Ella, de acordo com o narrador: “como um pobre cão ensinado, Ella virava a cabeça e chamava... navio dentro da noite, emitindo aqueles sinais”.<sup>46</sup> Percebe-se ainda que nas duas obras, os centros são a morte.

A linguagem de Ella e sua interferência na casa nos remetem à atividade artística. Como não conseguiu dar-se para Martim, os desejos de Ella ficaram sufocados em seu enorme corpo e com o passar do tempo (trinta anos fechada naquele recinto), transforma a dor reprimida em linguagem. Por meio dessa, Ella expressa seus sentimentos mais íntimos e individuais e, nesse momento, ela ultrapassa os limites de sua caverna e interage com os membros da casa. Seus sinais são reconhecidos como sendo dela e passam a ter sentido: “todo ser humano se torna vinculado aos outros desde a mais tenra idade aprendendo a usar, como meio de emitir e receber mensagens, um código de símbolos específicos do grupo, ou, em outras palavras, uma língua”.<sup>47</sup>

Logo após o acidente, Ella fora recolhida ao seu quarto, à sua ilha. Situação que nos remete a outro personagem que também se transformou num animal monstruoso, trata-se de Gregor Samsa. Esse acorda numa certa manhã metamorfoseado em inseto repulsivo. Até sua morte é no quarto que se vê confinado; pois, no ambiente doméstico e “humano” da casa, só restou um lugar para o bicho se esconder. Com a transformação é afastado dos seres humanos e trancado num quarto, lugar proibido onde a família esconde e aprisiona o filho, condenando-o à reclusão:

Ninguém mais entraria para ver Gregor até a manhã do dia seguinte; tinha portanto um tempo longo para refletir sem ser perturbado sobre a maneira como deveria agora reorganizar a sua vida. Mas o quarto alvo e vazio, no qual era forçado a permanecer de bruços no chão, o angustiava, sem que pudesse descobrir a causa, pois afinal era o quarto habitado há cinco anos por ele – e com uma virada semi-inconsciente e não sem uma ligeira vergonha, precipitou-se para debaixo do canapé onde, embora as

---

<sup>45</sup> RILKE, op. cit., p. 12.

<sup>46</sup> LUFT, op. cit., p. 61.

<sup>47</sup> ELIAS, 2001, p. 64.

costas ficassem um pouco prensadas e não pudesse mais erguer a cabeça, ele logo se sentiu muito aconchegado.<sup>48</sup>

Gregor, transformado, percebe uma transformação também na família: “O pai do narrador<sup>49</sup> sai da completa apatia para a atividade, a irmã sai da solidão para o convívio, a família (pai, mãe e filha) antes presa ao escuro do lar sai para o sol, para a vida, para um futuro que promete felicidade”.<sup>50</sup>

Aludimos a essa novela kafkiana, por percebermos que assim como Gregor ao se transformar modifica seu entorno – passa de parasitado a parasita da família – Camilo, suicidando-se, também se sacrifica para libertar a irmã, para deixá-la inteira (como veremos mais à frente), assim como libertou Renata de uma de suas partes, a artística: “agora o coração estava esvaziado. Não tinha mais vontade de tocar”.<sup>51</sup>

Ella, porém, é a personagem que mais se assemelha a Gregor, também fora parasitada por Mamãe e depois se torna parasita da mesma. Como Gregor, que influencia nos hábitos da família e precisa que alguém o alimente, Ella também precisa. O diferencial é que no caso de Ella, a culpa da mãe a faz cumprir todas as determinações e necessidades da personagem. Já no caso de Gregor, a irmã ama o irmão e aceita-o quase como um animal de estimação, mas quando esse interfere na sua independência e nos seus desejos, essa não tarda em expressar sua vontade de livrar-se dele.

Nas duas obras, o quarto “isola”, mantendo Gregor e Ella privados da relação humana. Suas presenças são marcadas pelas suas ausências/presenças, pela curiosidade mórbida e pela repulsa que se sente em relação às criaturas que habitam o quarto. Sem a presença do outro (referimo-nos ao convívio humano), vão cada vez mais se recolhendo, desumanos; suas animalidades vão ficando marcadas.

---

<sup>48</sup> KAFKA, 1994, p. 35-6.

<sup>49</sup> Amaral considera Gregor Samsa como narrador, do que discordamos.

<sup>50</sup> AMARAL, 2004.

<sup>51</sup> LUFT, op. cit., p. 132.

Reclusos, os dois personagens deram ao espaço que os confinava sua marca, imprimiram sua solidão, pois “o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo”.<sup>52</sup> A caverna de Ella estará sempre ligada à personagem, além de situá-la, ou seja, dizer qual seu lugar no mundo. Lembrando que esse mundo se restringe à casa de Mamãe, na qual nada revelava a presença de Ella: “nem retratos de Ella pela casa, nenhuma lembrança de quando fora saudável, nada. Uma ausência viva, uma chaga”.<sup>53</sup>

Na *Metamorfose*, no entanto, sabemos o que acontece com Gregor, porque ele é o narrador, ele nos comunica seus sentimentos. Quanto a Ella, não sabemos o que pensa e se pensa: “is the only character in the novel whose point of view is not represented, and yet, Ella (or might it be ela—a morte?) becomes the reflected structural center”.<sup>54</sup> Averiguamos as pistas dadas pelo narrador para descobri-la, retê-la num dos seus sinais, assim como as personagens que também tentam descobrir os segredos de uma criatura que não fala. Vivendo à parte do mundo, sozinha, será que não lhe resta nada humano? Fora, de fato, o destino?

Tentados a pensar que Ella – nome que não identifica e não individualiza ninguém – é uma construção do outro, é sempre de quem se fala, esquecemos que na obra ela é colocada como coração doente da casa. Todos sabemos que o coração é o órgão central do corpo humano, sendo assim será que ao ser criada pelos ditames de Mamãe criou vida e a dominou? Seria a imobilidade de Ella – situada numa cama de hospital com manivelas no meio do quarto – uma aparente passividade? Afinal ela controlava a casa, ditava ordens à mãe, recebia Martim e seus dramas, atraía os gêmeos (que a picavam com a tesourinha e diziam nomes feios, segundo uma empregada de Mamãe).

O rosto desfigurado de Ella expressa a nova ordem do belo; o belo de Baudelaire. Segundo Michel Leiris, para o poeta, “beleza alguma seria possível sem a intervenção de algo

---

<sup>52</sup> BACHELARD, 2000, p. 25.

<sup>53</sup> LUFT, op. cit., p. 57.

<sup>54</sup> “[...] é a única personagem no romance cujo ponto de vista não é representado, e contudo, Ella (ou poderia ser ela – a morte?) torna-se o centro estrutural refletido.” (McCLENDON, 1988, p. 24, tradução nossa.)

acidental (o infortúnio ou a contingência da modernidade) que arranque o belo de sua estagnação glacial, como o Um sem vida faz-se Múltiplo concreto ao preço da degradação”.<sup>55</sup>

A personagem é de uma beleza voluptuosa, trágica e sinistra; marcada pelo elemento torto da beleza; o belo,

... existindo tão-somente em função do que se destrói e do que se regenera, mostrar-se-á ora como calmaria devorada pela tempestade em potencial, ora como frenesi que se ordena e tenta conter sob uma máscara impassível sua tormenta interior. Tudo se dará, sempre, entre esses dois pólos, agindo como forças vivas: de um lado, o elemento *reto* da beleza imortal, soberana, plástica; do outro, o elemento *torto*, sinistro, a parte do infortúnio, do acidente, do pecado.<sup>56</sup>

Ella é de uma beleza perturbadora, que nos comove na medida em que é humanamente sinistra, representando uma lacuna, um abismo que não conseguimos transpor. Também a morte de Camilo é um espetáculo trágico, assinalado por um desvio: há morte onde se presumia haver vida.

“Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos”,<sup>57</sup> diz o narrador de *Em busca do tempo perdido*. Um morto é também um homem que dorme. O caixão de Camilo detém o centro simbólico da narrativa, todas as atenções estão voltadas na direção de uma explicação para sua morte; as histórias de todas as personagens vêm à tona. Numa estrutura circular (que é a da obra) além desse centro, que fornece o centro físico para a cena, há também outro centro, o estabelecido por Ella e seu quarto fechado.<sup>58</sup>

Quando Camilo morreu tinha dezoito anos e alguns meses. Na ocasião de seu encerramento, fora para a fazenda dirigindo o carro dado por Mamãe para ele e sua irmã meses atrás pelo seu aniversário. Camilo desceu do carro, descobriu com os empregados qual cavalo era o mais tempestuoso e lançou-se a ele: “o animal empinara-se uma vez, dera um galope curto, um corcoveio, e derrubara Camilo no chão. Depois ainda pisoteara seu corpo

---

<sup>55</sup> LEIRIS, 2001, p. 25.

<sup>56</sup> Idem, *ibid.*, p. 28.

<sup>57</sup> PROUST, 2003, p. 11.

<sup>58</sup> Cf. McCLENDON, 1988, p. 24.



inerte: a cabeça partira-se nas pedras. [...] Os homens disseram a Martim que não parecia acidente: Camilo procurara a morte, jogara-se nela”.<sup>59</sup>

Clara – a irmã de Martim – ligara para Renata avisando-a que Camilo caíra de um cavalo na fazenda. Renata surpreendeu-se ao saber onde o filho estava, ele detestava o lugar e nem sabia montar. Certa vez, quando tinha seis anos, o pai quisera fazer uma surpresa para Camilo, deu-lhe um potrinho, mas ele ficou apavorado e tentou sair correndo. Na ocasião Martim se sentiu humilhado e obrigou o filho a subir no animal; com as rédeas na mão deu uma volta ao redor da casa à vista de todos. As bofetadas de Martim conseguiram manter Camilo na sela, mas não conseguiram conter o lamento agudo do filho e o choro da irmã que estava no colo da mãe.

Quando o morto chegou na casa de Mamãe, as roupas dele foram removidas por ela e por Renata. As vestes estavam imundas e o corpo magro cheirava a poço e a porão. Removidas, no entanto, as novas roupas não eram como a vida de Camilo, essa não lhe poderia ser mais devolvida.

O velório de Camilo se estendeu por uma longa noite, os espaços ficaram apertados. A presença do morto – anjo exterminador – impunha silêncio, implantava separação e cortava derradeiros elos. Vigilantes, as personagens sentiam o peso de existir num espaço habitado pela morte. Suspenso por ela, o corpo abandonado, pelo seu dono, ocupava um lugar de destaque na cena dos vivos: emanava odores, suscitava lembranças e ressaltava que, mesmo revisitado, o passado era irrecuperável.

O rapaz deixara de habitar os espaços de vida e temporariamente ocupava o centro da sala, cena de um espetáculo no qual era ator estreante. Ninguém o ouviria novamente, seu papel exigia que ostentasse uma “máscara solene: cera, gelo, uma nova sabedoria”.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> LUFT, op. cit., p. 96.

<sup>60</sup> Idem, ibid., p. 13.

Novo morador dos territórios da morte, Camilo também não ouviria ninguém. Como se uma porta cerrada ou um quarto fechado o protegesse contra os barulhos dos vivos “nada o incomodava: vozes, tosses discretas, portas abrindo-se e fechando; pessoas aproximando-se, curiosas, consternadas”.<sup>61</sup>

Durante sua vida, Camilo como a mãe, sempre fora inquietante e inviolável; mais do que tudo quisera se libertar da vida e, agora, beijado pela morte, libertava-se, sobretudo, dos conceitos dos vivos, não temia a morte porque não a concebia como perda de algo significativo.

Parecia ser uma parte fragmentada de Renata, a parte dos gêmeos que jamais se saciaria com a vida doméstica, “o *eu* verdadeiro de Renata, seus instintos de morte”.<sup>62</sup> A alma de artista de Camilo intimidava Martim. Seus gestos, suas preferências o assemelhavam à mãe. Rodeado por livros, discos e conversas com Carolina, o jovem estava sempre distante. O pai receava que Camilo se tornasse homossexual e o agredia. Não conseguiu, porém, evitar que Camilo se apaixonasse pela beleza delicada do amiguinho – pequeno pajem de contos de fada:

Não havia entre eles intimidade: adoração mútua em Camilo, o outro talvez nem saberia de nada. Mas Camilo aspirava com delícia o ar que o amigo respirava; roçava a mãozinha magra na sua roupa, e depois, sozinho, encostava os dedos no rosto pensando: tocaram nele.<sup>63</sup>

O amigo logo morreria. Camilo fora ao seu velório e o acontecimento o excitara; demonstrava fascínio pela morte. Falante, descrevia tudo o que vira e a mãe notara que “era para si que descrevia tudo, como quem conta a beleza de um quadro visto numa exposição”.<sup>64</sup> Tão fascinado com a cena quanto sua mãe com o seu quadro, entre eles, certamente, existiam muitas semelhanças.

---

<sup>61</sup> Idem, *ibid.*, p. 13.

<sup>62</sup> COSTA, *op. cit.*, p. 96.

<sup>63</sup> LUFT, *op. cit.*, p. 23.

<sup>64</sup> Idem, *ibid.*, p. 22.

A morte do amigo é como uma vitrine que mostrara algo que Camilo queria possuir, mas pelo qual teria que pagar um preço. O amiguinho fora sua primeira abertura para o mundo, primeiro significou abertura para um mundo além de sua relação com Carolina, mais tarde com a partida do menino, significou abertura e descoberta da morte. A morte era uma guardiã: “Camilo sabia: é meu para sempre agora”.<sup>65</sup> Logo, porém, esquecera sua paixão pelo amiguinho, pois ao lhe mostrar que nela estão as coisas mais belas (Camilo era apaixonado pela beleza), a morte o seduziu. Querer morrer foi, além de uma vontade do espírito, um desejo do corpo.

Acontecimento que o calaria para sempre, a morte voluntária de Camilo, demonstrou que ele julgava que viver não valia mais a pena, uma vez que “matar-se é de certo modo, como no melodrama, confessar. Confessar que se foi ultrapassado pela vida ou que não se tem como compreendê-la”.<sup>66</sup> Para Camus, o suicídio é o aniquilamento da consciência e não representa um desempenho satisfatório do homem diante do absurdo da condição humana. O homem absurdo vê a morte com um olhar apaixonado e acredita que o suicídio é a única saída; o fascínio pela morte o liberta. Tal atitude, entretanto, não é própria do homem livre. Para o escritor francês, é livre o homem que se conscientiza do caráter absurdo da vida, revolta-se, mas se recusa a fugir da vida, seja por meio do suicídio, seja por meio de crenças religiosas. O pai do morto, por exemplo, é livre na medida em que, mesmo inseguro diante da morte, “queria chorar, revoltar-se, agir”.<sup>67</sup>

O suicídio, preparado individualmente e silenciosamente, significava para Camilo uma experiência libertadora. Camilo é um homem absurdo. Acreditava que com o ato se libertaria, especialmente, da culpa de não ser o que o pai queria e dos seus desejos reprimidos (homossexualidade). A incompreensão, os vazios e as inaptações familiares provavelmente tenham participado ativamente de sua decisão. Acabando com a própria vida submeteu-se às

---

<sup>65</sup> Idem, *ibid.*, p. 24.

<sup>66</sup> CAMUS, 1989, p. 24.

<sup>67</sup> LUFT, *op. cit.*, p. 14.

regras, acreditando que nada mudaria, afirmou com onipotência sua terrível liberdade, foi o autor do seu ‘não-ser’; e recusando-se ao mundo, fora mais forte que o comando do pai: “Martim fechou os olhos com força, pigarreou, cerrou os punhos dentro dos bolsos: Camilo fora, afinal, o mais forte. Não cedera, até o fim, e conquistara um espaço no qual ninguém mais o poderia importunar. Estava livre”.<sup>68</sup>

Camilo, no entanto, não desfrutaria de tal libertação, morrer era deixar de desfrutar qualquer coisa; “matar-se não pode ser ‘projetado.’ Esse aparente projeto lança-se na direção de algo que jamais pode ser atingido, para um objetivo que não pode ser visado; e o fim é aquilo que não poderia escolher para fim”.<sup>69</sup> A libertação, talvez, tenha sido apenas desfrutada pela idéia da morte, sensação passageira e íntima frente à decisão de acabar-se.

Essa experiência, afinal, não nos é dada a partir de nós mesmos, ela somente pode ser experimentada se no outro: “o terror e o temor são despertados somente pela imagem da morte na consciência dos vivos. Para os mortos não há temor e nem alegria”.<sup>70</sup> E no outro, essa experiência tem sempre uma ligação com a separação.

Para quem permanece dentro da vida, a morte é um desses acontecimentos que faz repensar a existência e, nesse momento de rememoração e revisão do passado, o presente subsiste denso e entorpecido. O momento da morte é um dos que, entre tantos, nos revela a nós mesmos. Crucial e reveladora, a morte indica a interrupção de uma vida. Os vivos vivem um momento de intermitência, um momento religioso de dessacralização do viver eternamente – o findar-se espacialmente é revelado.

A debilidade do suicídio “está em que aquele que o comete ainda é demasiado forte, dá prova de uma força que só convém a um cidadão do mundo. Quem se mata podia, portanto, viver; quem se mata está ligado à esperança, a esperança de acabar”.<sup>71</sup> Os gestos e

---

<sup>68</sup> Idem, *ibid.*, p. 50.

<sup>69</sup> BLANCHOT, 1987, p. 101.

<sup>70</sup> ELIAS, 2001, p. 53.

<sup>71</sup> BLANCHOT, *op. cit.*, p. 100.

os atos daquele que se mata revelam um desejo: o de ser o senhor do seu fim, impondo forma e limite aos movimentos. Revelam, também, impaciência: é a recusa em esperar pela morte natural, a morte que virá. A morte antecipada trapaceia a morte natural, a primeira afirma sua insubordinação em relação à segunda; a morte voluntária quer-se soberana e maior do que a morte ao acaso, é presente, abole as idéias de morte-surpresa, julgando-a autoritária.

Libertação ou vingança, o suicídio evidencia, sobretudo, o abatimento da personagem e, por conseguinte, seu desmoronamento. Em se tratando de Camilo, não se pode falar em perda de sentido, afinal ele, como Carolina, é fruto de um ventre ‘perturbado’ e parece nunca ter encontrado sentido na vida. Carolina talvez encontrasse algum no irmão, mas ele recebera todos os sentimentos de Renata quando grávida:

Durante a penosa gravidez Renata alimentara um único anseio: **livrar-se de tudo aquilo**. [...] Depois da cesariana acordara deprimida: e agora, o que fazer? Como cuidar deles, fracos, prematuros? Como fingir felicidade, se tudo o que sentia era receio, aflição, e uma vaga ternura compadecida? [...] Descontrolava-se com frequência, discutia com Martim, ele também impaciente, entristecido. [...] – Você nem ao menos amamenta seus filhos! – acusara Martim certa vez, numa discussão”.<sup>72</sup>

Por sugestão de Camilo, quando crianças, ele e a irmã brincavam de um estranho jogo de morrer: “Deitavam-se nas duas camas, esticavam-se, cruzavam as mãos no peito, fechavam os olhos”.<sup>73</sup> Enquanto Carolina rompia o jogo, Camilo sempre se entregava a ele. De alguma forma, Camilo também queria **livrar-se de tudo aquilo**.

O abismo que separava Camilo e Carolina das outras pessoas traduzia-se, principalmente em Camilo, num abismo na própria personagem. Estranho ao mundo, Camilo é um melancólico e como tal, “com o seu interior pesaroso e secreto, é um exilado em potencial.”<sup>74</sup>

<sup>72</sup> LUFT, op. cit., p. 44-45, grifo nosso.

<sup>73</sup> Idem, ibid., p. 32.

<sup>74</sup> KRISTEVA, 1989, p. 64.

Na infância, os irmãos conseguiam que o fluxo de pensamento circulasse tranqüilamente entre eles, mas adolescentes já não eram capazes de fazê-lo. O pensamento não circulava, mas aparentemente, mesmo não tendo nascido iguais – sexualmente diferentes – eles eram iguais porque treinavam para sê-lo.

Exercitavam-se nisso com a tenacidade com que ela [Renata] outrora se preparara para o seu piano. E adquiririam, um do outro, a mesma postura, o modo de virar a cabeça, de virar um livro, de andar. Aquela maneira furtiva de ser. Isso os cercava de um halo, isolava-os dos demais.<sup>75</sup>

Representavam uma verdade interior, ignoravam a platéia, tentavam superar a geografia que os separava. Contudo, mesmo parecidos fisicamente, algo os separava e essa “pequena imperfeição incomodava”<sup>76</sup> os irmãos. Afora suas similaridades e seus exercícios para serem iguais, havia entre eles uma descontinuidade, um abismo. Esse abismo pode ter fascinado Camilo, porque de certo modo o abismo “é a morte, e a morte é vertiginosa e fascinante”.<sup>77</sup>

Na brincadeira do sério que os gêmeos faziam, por exemplo, Camilo procurava ansiosamente algo em Carolina: “sentava-se quieto ao lado da irmã, segurando-lhe a mão, fitava-a demoradamente. Como quando em crianças, jogavam o jogo do sério. Mas não era brincadeira agora: era uma procura”.<sup>78</sup> O rapaz, mergulhado nessa contemplação, não obtinha respostas, o olhar da irmã parecia um eco dele.

Na meninice usavam roupas parecidas e, também, o mesmo tipo de cabelo; aos treze anos, porém, Martim exigiu que Camilo usasse os cabelos quase raspados, enquanto Carolina continuasse de cabelos compridos. O pai queria o filho com ‘pelo menos aparência de homem.’ Ao ordenar à filha que cortasse os cabelos de Camilo, ele os ordenava para serem diferentes.

---

<sup>75</sup> LUFT, op. cit., p. 34.

<sup>76</sup> Idem, ibid., p. 34.

<sup>77</sup> BATAILLE, 1980, p. 14.

<sup>78</sup> LUFT, op. cit., p. 33.

A partida do irmão não era a de Carolina, entretanto, a morte dele ecoou nela, como se a deterioração do corpo do irmão fosse a sua própria putrefação. Perguntava-se como continuaria a viver sem Camilo; era ele que procurava nela um sentido para a sua vida, Carolina nunca se questionara sobre isso, o sentido da sua vida era Camilo. Morria porque o irmão estava ausente e “o sentimento do ‘nunca mais’, em referência a algo ou alguém, significa umas das sensações mais terríveis que o homem pode sofrer; é vivido como essencial para a identidade do Ego”.<sup>79</sup>

A sobrevivente precisava de ajuda. Então, tosou a “derradeira marca que a separava de Camilo, a última identificação”.<sup>80</sup> Cortou, sozinha, seu próprio cabelo como o de Camilo; com o corte, talvez, assumisse também a personalidade do irmão e, quem sabe, conhecesse os segredos que o cadáver conhecia sobre a vida e a morte. Ela precisava de ajuda para viver ou para morrer, sentia-se traída, quem esperava Camilo do outro lado? Ele a deixou? Enfeitado como para uma festa, com flores e velas, estava indo para o seu noivado. Estava? Ou se tornaram finalmente um?

Camilo a abandonara? Trocara-a pela revelação derradeira, que seria tudo ou nada? Ela, Carolina, teria de viver com aquela indagação: perdera-o ou assimilara-o?  
 – Você tem de estar aqui, meu querido – sussurrou. Essa idéia a embriagou como champanhe bebido em altos cálices dourados, como encostar-se ao corpo amado e, boca a boca, deixar borbulhas bêbadas passarem de uma para outra, sangue gelado e puro, um corpo só.  
 Era como o roçar voluptuoso de duas almas libertadas da angústia e violência da carne, uma delícia perfumada: depois do sofrimento da separação, talvez serem também uma alma só. Lábios, fenda, boca, *palavra*.<sup>81</sup>

A separação dos irmãos amantes, primeiramente, fora psíquica, depois fora física: Carolina sentiu o irmão se distanciar. Dolorosa, essa separação repete a do nascimento, os gêmeos viviam, antes de saltarem do ventre para o mundo, num mesmo lugar, eram três: os dois e a mãe.

---

<sup>79</sup> CARUSO, 1989, p. 50.

<sup>80</sup> LUFT, op. cit. p. 127.

<sup>81</sup> Idem, *ibid.*, p. 128.

O espetáculo brutal da morte de Camilo – embate erótico dele com o cavalo mais violento da fazenda paterna – pode ser comparado à entrega de Carolina ao Intruso. As duas experiências – morte e sexualidade – são marcadas pela violência.

Camilo se lançara como um amante da morte, enterrara seu rosto no lombo do cavalo. Ele reagiu. Derrubou Camilo e pisoteou seu corpo; a cabeça se partiu nas pedras. Chegou à casa de Mamãe, sujo de sangue e fezes. O animal estava incontrolável, derrubou Camilo e, sobre ele, extravasou sua ferocidade.

Com Carolina não fora tão diferente, o Intruso forçara “entrada no corpo dela, aquele corpo imaculado”,<sup>82</sup> o ato fora violento, ela mesma uma ‘égua’, abrindo-se nua para ele, uma diaba ardendo. Também se sujara, assim como os lençóis, que ficaram assinalados pelo sangue rosado.

A proximidade e o movimento de vaivém entre o cavalo e Camilo parecia um coito; o animal fora desafiado pelo rapaz e instintivamente ultrapassou os limites do humano. Não tinha da parte desse nada de erotismo, mas instinto. Já da parte de Camilo, a queda do cavalo era como uma vertigem erótica. O desejo de agressão e de morte indicava que, talvez, ele quisesse estar na pele de Carolina, sentir-se como ela, uma égua desvendando-se para seu macho. Queria transgredir e o fazia com a própria vida. A sexualidade do animal iluminou o jogo erótico de Camilo sem, porém, tê-lo visto.

Se considerarmos que o “erotismo é um mundo fechado tanto à sociedade quanto à natureza. O ato erótico nega o mundo – nada real nos rodeia, exceto nossos fantasmas”,<sup>83</sup> Camilo, no seu jogo erótico, matou-se negando o mundo, sua morte foi a ratificação da negação. Um jogo que se dá, sobretudo, internamente; o corpo ferido pelos golpes do animal cede para dar descanso a Camilo.

---

<sup>82</sup> Idem, *ibid.*, p. 125

<sup>83</sup> PAZ, 1999, p. 32.



A luta interna é, inclusive, um dos significados do cavaleiro. Sobre sua montaria é o senhor que lidera a guerra e que deseja espiritualizar o combate: “o sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente muito elevado e de certo modo sagrado”.<sup>84</sup> De um ponto elevado, ele luta contra uma realidade que o viola, que o agride, como se fosse um justiceiro. O animal, nessa relação, é portador de *Eros* e *Thanatos*. Inábil cavaleiro, Camilo se lança cego, mas determinado, numa aventura derradeira cujo guia é o animal; esse o transportou da vida para a morte, do prazer para a dor de ser possuído pela impetuosidade do animal. Ao mesmo tempo, a impetuosidade do cavalo é a do homem jovem.

Participantes de espetáculos distintos, os três pareciam sacrificados. Camilo no sacrifício da própria vida, Carolina no sacrifício da própria carne, sendo usada pelo Intruso que amou Camilo em Carolina, como quem desejava a própria morte e, ele, o Intruso no sacrifício do desconhecimento, quem estava com ele, Carolina ou Camilo?

O homem é um ser descontínuo e a morte representa, sobretudo, a quebra dessa condição, ou seja, ela é continuidade. O erotismo é a “substituição do isolamento do ser, da sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”.<sup>85</sup> Ser descontínuo é ser único, ou seja, está ligado à individualidade de cada um.

Quando os corpos se unem no ato sexual, há uma quebra do confinamento e da individualidade, refiro-me, especificamente, a uma quebra existencial e não biológica. Nesse momento, os amantes se dão, um continua no outro. Na convulsão da carne, Carolina e o Intruso – acompanhados pelo fantasma de Camilo (que como a irmã, também sentia o que nela doía) –, experimentaram a vida posta em causa: “todo movimento de amor, levado ao

---

<sup>84</sup> CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 202.

<sup>85</sup> BATAILLE, op. cit., p. 17.

extremo é um movimento de morte”.<sup>86</sup> Ou uma experiência, cuja essência, consiste em ser sempre *um mais além*.<sup>87</sup>

Sensações como a vertigem, a dilatação das artérias (cessando momentaneamente o equilíbrio sobre o qual se funda a vida), o esgotamento e a falta de fôlego dão, ao ser humano, a sensação de gozar de um desfalecimento, como se esse fosse uma aventura possível e retornável dos territórios da morte.

Carolina, quando da sua abertura erótica, sentiu ter tocado “num lado remoto de Camilo, um lado mórbido, e selvagem, e que ao mesmo tempo o perdia para sempre, no corpo úmido cheirando a musgo que se esfregava no seu”.<sup>88</sup> O irmão fascinara-se pelo movimento dos amantes que tinha algo de animal e de mortal: “aquilo que, na apreensão da morte, nos retira o fôlego é o mesmo que, de qualquer modo, no momento supremo, nos corta a respiração”.<sup>89</sup>

Ao tomar conhecimento do amor, o que aconteceu bem cedo (basta que lembremos do seu amiguinho que morrerá), experimentou também a morte e, conseqüentemente, a separação. Teria ele desejado a morte como desejou uma atividade erótica? Ou desejou a morte por sentir que entre ele e a irmã havia um abismo?

Para os pais, a morte do filho significava a impossibilidade de amá-lo e compreendê-lo (amor e compreensão tardios). A morte, como metáfora de um quarto fechado, como uma ilha que emerge na noite, impedia que qualquer um deles se aproximasse de Camilo, seria inútil como “bater num aposento trancado do qual ninguém tem a chave; nem mesmo o novo morador”.<sup>90</sup>

O morto habitava, dessa forma, espaços divergentes: o corpo jazia no meio da sala e a alma era velada em pensamentos de resignação, de culpa e de desespero: “um suicida está

---

<sup>86</sup> Idem, *ibid.*, p.38.

<sup>87</sup> Cf. PAZ, 1999, p. 34.

<sup>88</sup> LUFT, *op. cit.*, p. 124-25

<sup>89</sup> BATAILLE, *op. cit.*, p. 93.

<sup>90</sup> LUFT, *op. cit.*, p. 17.

sempre acusando alguém”.<sup>91</sup> Quando vivo, a impossibilidade de diálogo, o impossível amor, e agora não havia mais tempo.

Renata, frente ao encerramento do filho, perguntava-se se agora ele seria mais abordável. Parecia-lhe que sim. O gesto de Camilo o aproximou da mãe, ele “começava a ocupar o coração de Renata como quem se acomoda num quarto”.<sup>92</sup> A aproximação se deve, sobretudo, porque o filho fizera o que ela, muitas vezes, ansiou por fazer. Pensava em se matar sim, “como libertação de seus tormentos. Se morresse, todos ficariam mais felizes, sentia. Martim, os gêmeos, todos”.<sup>93</sup>

Antes de casar, era uma pianista de sucesso encerrada “no grande aposento claro de sua música”.<sup>94</sup> A arte exigia disciplina e solidão, Renata se isolava do mundo para se entregar inteiramente às exigências do seu ofício; entregar-se à solidão essencial (“a arte lhe parecia condenação”<sup>95</sup>). Recolhida em si, apartada do mundo, não sentia a solidão ao nível do mundo, afinal as dores e alegrias que interpretava ao piano, não eram dela, eram sentimentos alheios.

As exigências do corpo, todavia, começaram a devolvê-la ao mundo, ou melhor, empurrá-la em direção a ele. Se antes, tocando o seu piano, sentia a solidão essencial, depois do casamento com Martim, sentiu a solidão ao nível do mundo. Essa última solidão é a que o indivíduo experimenta ao voltar ao mundo e ter a consciência de que está separado de si mesmo e dos outros (“a arte: compulsão de abismo, para manter a alma inteira”<sup>96</sup>).

Renata era um ser repartido em dois como os seus filhos, nem a arte a preencheu totalmente e nem o casamento. Dos gêmeos, fruto partido em dois, também se dizia que tinham um dom: “‘Eles são assim’, diziam, como antigamente se dissera de Renata: ‘Ela tem

---

<sup>91</sup> Idem, *ibid.*, p. 85.

<sup>92</sup> Idem, *ibid.*, p. 109.

<sup>93</sup> Idem, *ibid.*, p. 38.

<sup>94</sup> Idem, *ibid.*, p. 19.

<sup>95</sup> Idem, *ibid.*, p. 21.

<sup>96</sup> Idem, *ibid.*, p. 20.

um dom”<sup>97</sup>. A mãe sabia que não ser comum significava estar à margem e “ela sabia o quanto isso significava de solidão”<sup>98</sup>.

Os filhos eram o espelho da mãe. Por isso, sempre viveram no limbo, procurando a unidade entre o masculino e o feminino, entre o eu e o outro, entre a vida e a morte, entre a arte e a vida doméstica, mas “por mais que fossem parecidos fisicamente, em alguma coisa, em algum lugar, um muro”<sup>99</sup> os separava. Só a morte poderia uni-los. Para Renata, a morte de uma de suas partes (nesse caso, Camilo) significava o único modo de eliminar a sua divisão interior. Depois do sofrimento da separação dos gêmeos “uma alma só”. A partida de Camilo, ao amanhecer, levou consigo o impulso que fazia Renata “gemer e correr como uma alma penada”<sup>100</sup>. Poderia, talvez, descansar no vazio. Renata, a renascida, tendo que renascer mais uma vez.

Em relação ao cotidiano (principalmente o de mulher casada), a artista sempre foi uma hóspede que não se adaptava, como os filhos que eram “hóspedes na vida”<sup>101</sup>. Renata, pianista que se atirou nos braços de Martim para fugir da solidão, sente-se, enquanto mulher casada, imobilizada. Para Martim o casamento também tinha significado solidão.

Ele foi seduzido pela arte de Renata, apaixonou-se pela musa, pelo ídolo, pelo desconhecido; não demorou, porém, em querer transformá-la em coisa sua, sonho seu de ter uma mulher para amar, cuidar, procriar, ir para a cozinha. Entre marido e esposa, interpõe-se um fantasma: o da imagem, da imagem que se faz dela ou dele e da qual ele ou ela se reveste. A feminilidade de Renata torna-se, no andar do romance, algo inexistente para Martim. Ele não deixa de estar encurralado e segregado, formara uma família na qual não se reconhecia.

A separação fora lenta e dolorosa, morte psíquica na vida dos amantes. E, naquele momento diante do filho morto, reviviam tudo. Presas da memória, espectadores de um

---

<sup>97</sup> Idem, *ibid.*, p. 27.

<sup>98</sup> Idem, *ibid.*, p. 28.

<sup>99</sup> Idem, *ibid.*, p. 34.

<sup>100</sup> Idem, *ibid.*, p. 132.

<sup>101</sup> Idem, *ibid.*, p. 28.

espetáculo trágico, sentiam-se expostos e despidos, “era a Morte que remexia tudo, sorridente, levantava as cinzas, o dedo descarnado intrometendo-se, aqui e ali brotava fogo, e sangue, vermelho-vivo. A Morte não pedia licença”.<sup>102</sup>

Renata não conseguia se dividir, “a arte a fizera egoísta”,<sup>103</sup> não estava pronta para o casamento, “ritual em que ambos os intervenientes fazem sacrifícios distintos afim de entrarem num novo estágio de existência”.<sup>104</sup> O amor do marido soava-lhe como cobrança, sentia não ter espaço nem para ser infeliz. Deprimia-se, culpava-se por não amar Martim como achava que ele merecia. Culpava-se por não conseguir ser mãe.

A maternidade desencadeara, em Renata, dúvidas, questionamentos e dores: “– Acho que nasci sem os instintos naturais de outras mulheres (...)”;<sup>105</sup> “Ou sofria de alguma deficiência biológica?”.<sup>106</sup> Mas não somente ela fizera com que Renata se sentisse diferente e triste, também no sexo se sentira assim: “– É preciso ser como bicho nessa hora! – reclamava Martim. – Mas eu não sou um bicho! – respondia, tentando sorrir, humilhada”.<sup>107</sup>

Renata acreditava que em certas ocasiões tinha agido de forma errada, o casamento, por exemplo, fora um erro, mas estava certa de que agira segundo as decisões do coração: corria atrás da vida precipitadamente, procurava um sentido para ela, porque a morte também se precipitava em direção ao fim. Assim, a vida adquirira o seguinte sentido: “as pessoas arrastando-se no túnel, sujando as mãos, arranhando a cara, enchendo a boca de terra e sufocando a alma. Momentos de êxtase, desespero”.<sup>108</sup>

Renata sentia que o abandono da arte estagnava-a “como a doente no quarto fechado, em casa de Mamã”.<sup>109</sup> Em algum ponto todas as personagens se ligam a Ella. Carolina –

---

<sup>102</sup> Idem, *ibid.*, p. 41.

<sup>103</sup> Idem, *ibid.*, p. 38.

<sup>104</sup> GUYER, 1982, p. 69.

<sup>105</sup> LUFT, *op. cit.*, p. 43.

<sup>106</sup> Idem, *ibid.*, p. 44.

<sup>107</sup> Idem, *ibid.*, p. 44.

<sup>108</sup> Idem, *ibid.*, p. 132.

<sup>109</sup> Idem, *ibid.*, p. 45.

“fechada sobre si mesma como uma navalha”<sup>110</sup> –, por exemplo, ao ser separada de seu irmão sente-se apodrecer e teme ficar como Ella: “comecei a apodrecer, sentia. Não posso carregar esta parte por muito tempo, isso contagia, os vermes dele vão comer meus olhos, entupir minhas veias. A alma dele vai me arrastar consigo. E vou ser igual a Ella”.<sup>111</sup>

Clara, irmã de Martim, apaixonara-se por um padre: amor proibido. Por isso, passou a vida se trancando num quarto para se preparar para uma visita que nunca iria chegar/não chegou. “Para Camilo e Carolina havia alguma conexão entre a criatura presa no quarto em tão prolongada agonia e Clara preparando-se para um amor sempre adiado”.<sup>112</sup> Como Ella, Clara não vivenciou o amor, ambas sentiram a morte quando Eros foi reprimido e a perda converteu-se em vazio existencial.

A perda do objeto erótico (infidelidade ou abandono por parte do amante ou do marido, divórcio etc.) é ressentida por uma mulher como um ataque contra a sua genitalidade e, deste ponto de vista, equivale a uma castração. (...) Assim a castração feminina não é des-erotizada, mas sim recoberta pela angústia narcísica que domina e abriga o erotismo como um segredo vergonhoso.<sup>113</sup>

O Padre aproximou-se da família a convite de Mamãe. Tocava piano também e, na casa, havia um velho instrumento em desuso; dessa forma, passou a freqüentar a residência. Clara, por sugestão de Mamãe, ouvia-o para se distrair. Aos poucos, porém, as mãos sensíveis do clérigo foram seduzindo Clara, ela sentia que ele tocava para ela, tocava-a. Sempre a arte, sempre um piano, fascinando: fora assim com o irmão de Clara também.

Clara e o Padre passaram a se olhar e, conseqüentemente, a se tocar: toques ardentes, olhares intensos. Até o dia em que, sozinha em casa, ligou para seu amante e, em seguida, o recebeu deitada no sofá da sala de música. Ela o ajudou a despir-se; ele “trancado na sua

---

<sup>110</sup> Idem, *ibid.*, p. 31.

<sup>111</sup> Idem, *ibid.*, p. 124.

<sup>112</sup> Idem, *ibid.*, p. 98.

<sup>113</sup> KRISTEVA, *op. cit.*, p. 81.

batina preta”,<sup>114</sup> beijou-a, mordeu-a e a lambeu. De súbito, parou. Fitou-a e revelou que só queria ver o sexo de Clara:

não era a ela que o Padre amava nem desejava: era uma obsessão, uma doença que lhe turvava a alma. Ele precisava ver, só isso, *ver*. Não queria fazer mal a ela, quase uma menina, que nem sabia de nada, o que você sabe dos tormentos da paixão? Mas por isso mesmo, dissera ainda, por ela ser tão doce, pensara: Ela me ama e é inocente, não cometerei um pecado tão grande. *Vendo*, ele conseguiria se libertar, tinha esperança. Conseguiria aplacar a feroz inquietação que o roía por dentro.<sup>115</sup>

Para o Padre, ver Clara nua, mostrando seu sexo, representava uma visão mística. Ou seja, algo a ser somente contemplado, porque elevado/divino. *Ver* significava que provisoriamente dominava seus desejos, não sucumbira, pelo menos totalmente, à tentação. “Ele precisaria espiar, para esconjurar algum demônio que lhe chupava a alma?”<sup>116</sup>

Fechado em seu traje negro, como se vivesse em pleno luto, o seu próprio luto – o homem crente “para viver a vida divina precisa morrer”<sup>117</sup> –, ele tentava livrar-se da sua obsessão: “febre mística: ver o sexo de uma mulher.”<sup>118</sup> A batina também representa sua entrega a um amor único, o amor a Deus e, como na entrega do amor entre duas pessoas, o sacerdócio implica doação.

Enfrentar ou encarar seus medos garantia ao religioso sua vida divina, possível no encontro da morte para si.

Se regresso ao erotismo do homem é porque este tem para o religioso, na tentação, o sentido que teria para o zângão a morte para a qual ele voa, se, como o faz o religioso, o zângão pudesse decidir-se livremente na plena consciência da morte que o espera. O religioso não pode morrer fisicamente, pode é perder a vida dividida para a qual todo o seu desejo tende.<sup>119</sup>

---

<sup>114</sup> LUFT, op. cit., p. 101.

<sup>115</sup> Idem, *ibid.*, p. 101.

<sup>116</sup> Idem, *ibid.*, p. 102.

<sup>117</sup> BATAILLE, op. cit., p. 206.

<sup>118</sup> LUFT, op. cit., p. 102.

<sup>119</sup> BATAILLE, op. cit., p. 208.

O Padre, porém, transformou a genital de Clara em objeto místico. Pensava que se fosse ela, uma menina sem pecados, “seria como mirar-se na fonte da vida e isso não podia ser mau”.<sup>120</sup>

Clara entendera que ele, febril e delirante, procurara pela salvação, enquanto ela arquitetara um amor e inventara um homem. Passada a excitação e controlada (em termos) a vergonha, um sentimento maternal a tomou e, nesse instante, amara-o de outra forma; e cederá: “Num gesto rápido e gracioso, tirara a calcinha. Apertando os dentes, tanta vergonha, entreabriu as pernas e, pegando nas mãos o rosto atormentado dele, guiara-o, como a um cego, para seu sexo inocente e triste”.<sup>121</sup>

Clara desejava o padre, desejava desfalecer nos braços do amante, desejava a vertigem, o gozo que, para alguns, é uma morte breve na qual os sentidos adormecem. A nudez de Clara opunha-se ao estado fechado do ser amado. Algumas experiências vivenciadas pelo Padre, porém, poderiam ser comparadas à da sensualidade:

Estes transe, estes êxtases e estes estados teopáticos que são descritos por místicos de todas as crenças (hindus, budistas, muçulmanos ou cristãos – sem falar dos outros, mais raros, que não pertencem a nenhuma religião) têm o mesmo sentido. O que é verdade é que se trata dum desapego em relação à manutenção da vida, da indiferença a tudo aquilo que tende a assegurá-la, da angústia experimentada nessas condições até ao momento em que as forças vitais sossobram, finalmente da abertura para esse movimento imediato da vida que normalmente está comprimido e se liberta subitamente no transbordar de uma alegria de ser infinita. A diferença entre esta experiência e a da sensualidade diz apenas respeito à redução de todos estes movimentos ao domínio interior a consciência, sem intervenção da acção real e voluntária dos corpos [...].<sup>122</sup>

O Padre pode ser comparado a Renata: ambos ligados à morte, no sentido de não-ser. Como a artista que se entregou à sua arte, na juventude, e se neutralizou em nome dela, também o Padre o fez em prol de uma vida religiosa.

Anestesiada e dolorida, sem ter confessado sua perda, sem ter falado da experiência, depois do episódio (nunca mais vira o religioso), Clara desejava ser amada, mas não tolerava

---

<sup>120</sup> LUFT, op. cit., p.102

<sup>121</sup> Idem, ibid., p. 102.

<sup>122</sup> BATAILLE, op. cit., p. 219.



que a amassem: “Se lhe dissessem: eu te amo, fechava-se, tornava-se agressiva, feria, com o rosto inexpressivo, os olhos parados, feria como temia que a ferissem”.<sup>123</sup> Com a separação, Clara morrera um pouco, agira com agressividade com os outros, nunca com o amante ausente.

Nomeada a partir de seu papel de progenitora, Mamãe além de ser uma mulher sem rosto, sem identidade, acompanha o exílio de Ella, condenada a viver naquele marasmo até que Ella partisse. Sozinha, decadente, às vezes quando cuidava de Ella se questionava: “Ella está se vingando porque não a amei direito?”<sup>124</sup> Mamãe compartilha do enclausuramento da criatura trancada no quarto.

A força de Eros, que cria condições de vida, é permanentemente acompanhada de Thanatos, que assedia o ser humano: “toda atitude humana é vida e morte, num mesmo movimento. Nossa vida é um ser para a morte; trata-se de uma luta constante no espaço e no tempo, contra a morte – e continuará sendo assim no luto, na separação, na agonia e no suicídio, inclusive”.<sup>125</sup>

No romance, o amor e a morte são escondidos, “falava-se quase tão pouco no Anjo Rafael quanto em Ella na casa de Mamãe”.<sup>126</sup> O quarto serve aos dois, esconde tanto o amor quanto a morte. Parceiros, a morte chega impulsionada pelo amor, “os grandes sentimentos trazem junto com eles seu universo, esplêndido ou miserável”.<sup>127</sup>

Trata-se de um universo dominado pela morte: “death is at the center the narrative and it provides its limits”.<sup>128</sup> Os personagens comungam da idéia de que a morte é uma força que puxa e hipnotiza: Clara tem pesadelos com quedas; Carolina sente a morte rasgando seu útero, no momento do orgasmo sexual; Mamãe acredita que alguma coisa embaixo dos pés das

---

<sup>123</sup> LUFT, op. cit., p. 103.

<sup>124</sup> Idem, ibid., p. 121.

<sup>125</sup> CARUSO, op. cit., p. 284.

<sup>126</sup> LUFT, op. cit., p. 76.

<sup>127</sup> CAMUS, 1989, p. 30.

<sup>128</sup> “[...] a morte está no centro da narrativa e fornece seus limites.” (McCLENDON, 1988, p. 24, tradução nossa.)

peessoas as suga para baixo, querendo engoli-las/devorá-las; Camilo amaldiçoado pela sensação de incompletude (“o que o puxara? Quem estaria encostado no portão da fazenda, braços abertos, insinuante?”<sup>129</sup>) e sugado para dentro do quarto fechado de Ella.<sup>130</sup>

A morte dos personagens não se dá no plano metafísico, mas sim no corpóreo. Eles se decompõem, apodrecem. No caso de Ella, toda a sua metamorfose até sua morte constitui-se em algo escatológico: “O coração doente da casa explodia. Como um animal que reuniu em sua cova excrementos, folhas podres, vermes, a dor acumulada, a consciência repugnada de si mesma e a repulsa dos outros começavam a rebentar”.<sup>131</sup> Carolina, quando da morte do irmão se sente apodrecer: “Comecei a apodrecer, sentia. Não posso carregar esta parte por muito tempo, isso contagia, os vermes dele vão comer meus olhos, entupir minhas veias”.<sup>132</sup> E Camilo: “O cheiro de decomposição já se exalava do corpo de Camilo. Por que a morte não era mais limpa, sem cheiros nem agonias, discretamente perfumada como ele sempre fora?”<sup>133</sup>

Tal maneira de se defrontar com a morte pode ser aproximada das concepções da morte visualizadas, por exemplo, na arte e na literatura de fins da Idade Média. O “macabro” torna-se predominante revestindo-se de uma forma espectral e fantástica de representação da morte horrenda e ameaçadora: “um novo e vivo arrepio veio juntar-se ao primitivo horror da morte. A visão macabra surgiu das profundidades da estratificação psicológica do medo”.<sup>134</sup>

Para enfrentar a morte, como escreveu Ligía Averbuk, para quem *O quarto fechado* é dedicado, é preciso coragem, “nada mais humano do que ela, centro da angústia de viver”. Dama, Adversária, Amante, Esfinge, Sinistra,<sup>135</sup> a morte é dotada de muitos significados. Desespera-nos, consola-nos, mas nunca diz quem ou o que é, nunca mata nossa curiosidade.

<sup>129</sup> LUFT, op. cit., 94.

<sup>130</sup> Cf. McCLENDON, 1988, primeiro parágrafo da p. 24.

<sup>131</sup> LUFT, op. cit., 132-33.

<sup>132</sup> Idem, ibid., p. 124.

<sup>133</sup> Idem, ibid., p. 47

<sup>134</sup> HUIZINGA, 1978, p. 134.

<sup>135</sup> Esses são alguns termos que se referem à morte na obra luftiana.

Obstinados a descobrir algo sobre ela, não cansamos de questionar: *Ubi Sunt quo ante nos in mundo fuere?*<sup>136</sup> Onde estão aqueles que antes de nós viviam neste mundo? Essa pergunta pode sofrer variações como as que os personagens luftianos propõem: “– O que é isso, a morte?”; “Castelo, prisão?”; “Todos os mortos iriam para um lugar como aquele?”; “[...] onde era esse lugar?” “[...] – Onde você está?”; “[...] e o morto, como estava o morto?”; “O clamor: é a Morte, onde está, aonde levou seu novo escolhido? Onde, como?”; “Onde estava Camilo? A sua vida para onde fora?” Não importam, entretanto, as variações do *Ubi sunt*, no final das contas a pergunta é sem resposta.

As quedas “providenciais” ou “providenciadas” que aparecem nesse romance, por exemplo, vão sempre suscitar questionamentos que nunca serão respondidos, a não ser que acreditemos numa explicação pessoal e, nesse sentido, “os mortos, resolvidos, são sempre apenas o que desejamos que sejam”.<sup>137</sup> E estão onde acreditamos que sejam os seus lugares. Rafael rolou da escada, “ninguém soube explicar como”, se bem que se sabe que Camilo e Carolina no patamar da escada se deram as mãos como que para se ajudar. Mais do que a atitude de Carolina, a de Camilo está inteiramente ligada à de um depressivo, esse “não suporta Eros, ele se prefere com a Coisa até o limite do narcisismo negativo que o conduz a Tanatos. Defendido pelo seu pesar contra Eros, mas sem defesa contra Tanatos, porque é partidário incondicional da Coisa”.<sup>138</sup> Camilo despencara de um cavalo e Ella caíra da cerca.

Os três acidentes antecedem as três mortes do romance que, coincidentemente ou não, também é dividido em três partes, sendo que cada uma é subdividida também em três. A primeira parte narra a morte de Camilo e suas ressonâncias, ou seja, o exílio de cada personagem e intitula-se “A Ilha”. Estarrecidas diante de uma morte não esperada, a de Camilo, as personagens são forçadas a acompanhar um espetáculo que não pode ser interrompido. A epígrafe dessa primeira parte revela-nos, sobretudo, o caráter escorregadio da

<sup>136</sup> Cf. CARPEAUX, s/d, p. 9.

<sup>137</sup> LUFT, op. cit., p. 129.

<sup>138</sup> KRISTEVA, op. cit., p. 26.

vida em se tratando da morte: “Quando pensamos estar dentro da vida, a Morte põe-se a chorar dentro de nós”.<sup>139</sup>

A segunda parte, denominada “As Águas” – substância de vida e substância de morte – significa travessia, limbo e purificação. Trata, especificamente, do velório de Camilo. Simbolicamente é o tempo de espera, invadido pelo nevoeiro. Narra-se, nessa parte, a espera das personagens pelo amanhecer, a espera de Clara pelo Padre, a espera de Camilo para saber qual o cavalo mais bravio da fazenda e para se jogar nele, da espera pelo que aconteceria com Carolina depois da morte do irmão; enfim, é um tempo infinito porque reabre feridas e consterna a todos. Menos a morte que espera sorridente pelos seus novos moradores, vejamos a segunda epígrafe (de Lygia Fagundes Telles): “A Morte se veste de roxo. Com uma rosa de lamê dourado na peruca, ah... a Morte com sua rosa dourada, sorrindo de braços cruzados.”<sup>140</sup>

E a última, “Thanatos”, representa o renascimento de Renata, o final do espetáculo inaugural e a explosão do coração doente da casa, ou seja, a ‘partida dos mortos’. A viagem dos mortos é vista como libertação e como um acontecimento definitivo diante do qual é preciso renascer. Em relação às outras partes, essa é a que restabelece uma certa calma: “Não haveria mais medos, nem suspeitas, na memória de Camilo. Sabia-o preso na moldura daquela Ilha, onde tudo era definitivo”.<sup>141</sup> Rainer Maria Rilke, autor da primeira e terceira epígrafes, sugere-nos, nessa última, que a vida pode ser um sonho e morrer pode significar “estar acordado”.<sup>142</sup>

Se morrer é acordar, Clara literalmente vive o sonho de um sonho. Amava um homem, que não lhe pertencia, mas a Deus. Fora a terceira ponta de um impossível triângulo, o

---

<sup>139</sup> LUFT, op. cit., p. 11.

<sup>140</sup> Idem, *ibid.*, p. 69.

<sup>141</sup> Idem, *ibid.*, p. 109.

<sup>142</sup> Eis a terceira epígrafe: “Viver é o sonho de um sonho. Estar acordado é noutra parte” (Rilke). LUFT, op. cit., 107. Cabe aqui mencionar que na edição mais recente do romance *O quarto fechado*, as epígrafes que na edição utilizada para esse estudo introduzem respectivamente a segunda e a terceira partes estão invertidas. Desconhecemos o motivo de tal inversão, se acidental ou proposital.

amoroso: “Às vezes pensava que tudo era vingança de Deus: o Padre pecara, ela o ajudara a pecar, e agora Deus os castigava mantendo-o longe”.<sup>143</sup>

Nunca realizados plenamente, os triângulos amorosos na obra formam-se muito mais pelo desencontro do que propriamente pelo amor. Por amar Martim, Ella enfrentou a mãe, mas não conseguiu enfrentar lucidamente o acidente que a paralisou. Renata surge na vida de Martim, mas Ella nunca desaparece da vida dele; forma-se, assim, mais um “triângulo” amoroso. De outra perspectiva, é Martim que surge na vida de Renata que, na juventude amou Miguel, outro triângulo.

Antes de morrer, o pai de Martim tinha na sua memória a esposa morta e no seu leito Mamãe, que ocupara o lugar da mãe verdadeira de Martim. Juntos os três também formavam mais um ‘estranho triângulo’. Não tão estranho quanto o breve triângulo formado por Camilo, Carolina e o Intruso. Os gêmeos além de formarem esse triângulo, compunham – com Rafael – outro, o dos três filhos de Martim. Esse último, também era um dos três filhos de Mamãe; ao assumir Clara e Martim como filhos, sendo Ella sua filha biológica, Mamãe conta com três filhos.

Três acidentes, três mortes, três filhos, relações amorosas a três, obra escrita em três capítulos divididos, por sua vez, em três partes, contendo três epígrafes, e três são os elementos que rumam em direção à ilha. Como três são os tempos: presente, passado e futuro. Triplo é o mundo: terra, atmosfera, céu. Três são os senhores do universo: Zeus, Posêidon e Hades. E três são as fases da existência: nascimento, crescimento, morte. Com efeito, o número três, para além de seus inúmeros significados, indica a unidade do ser e a sua multiplicidade interna, assim como é o número da conclusão. Ou seja, os dois significados apontam para um movimento dialético: o homem é único e múltiplo ao mesmo tempo, a conclusão pode ser o final dos males ou o início deles, como a morte que pode tanto ser o fim quanto o início. Três são também as partes desse ensaio. Coincidência?

---

<sup>143</sup> Idem, *ibid.*, p. 99.

## **Epílogo**

“Dá a cada um a sua própria morte, Senhor.  
O morrer que lhe vem daquela vida onde teve  
Seu sentido e onde conheceu amor e dor”.

**Rilke**

*O quarto fechado* é, indubitavelmente, um mundo fechado e escorregadio. Nele, os amantes não dançam, rodopiam – sufocados – sobre si mesmos. Embalado pela morte, o romance sugere que, também, a vida seja embalada por Thanatos. Nem sempre, entretanto, a morte significa passamento; às vezes é evocada por uma renúncia que representa o aniquilamento do ser, por uma proibição, por uma fragmentação, enfim por uma condição existencial. Sugere, também, que Eros não vence Thanatos; o que, provavelmente, não é estranho à sabedoria popular.

A imagem de Camilo, nascido e morto prematuramente, assim como as imagens de Ella e do quadro, evocam uma representação da morte em suas diversas feições: sombria, grotesca, erótica, violenta. E, com efeito, tal procura por representar algo que não é representável, revela-se razão fundamental do romance. Atraídos pelo inominável e insondável da conjunção vida e morte, as personagens coladas, indissociavelmente, à narrativa, procuram precisar limites que não estão ao alcance humano.

Enquanto leitora, fui me recolhendo à solidão da obra, aprendendo a encarar a morte: inevitável rodopiar. Partilhei da humanidade dos suicidas, dos culpados, dos enfermos, dos loucos, dos apaixonados, enfim, do ser humano. E, inúmeras vezes, atravessei a noite, ouvindo os arrebatamentos dos mortos e dos moribundos.

Como na obra, em que um quadro sempre estava presente, na minha convivência com esse romance outro quadro apareceu, mas era o meu, com uma rara moldura. Uma miniatura da minha vida, algo grande contido no pequeno. Aprendi, então, o valor das miniaturas; minha vida toda estava lá. Era-me, entretanto, um tanto ilegível. Ilegível, porém, não significava não-vivível. Mesmo “misteriosa” e “inquietante”, precisava aprender a conviver com a única vida que tinha, com a minha própria história, aprender a morar em mim mesma.

Nesse momento, quando me diziam cuidado ou me falavam de dor, parecia que sempre falavam de morte ou de vida. Nada mais parecia doer, para todo o resto existiam

ataduras. Tornava-se familiar toda e qualquer experiência de morte – não que a tivesse desvendado. No meio de tantas sombras, a morte me deu uma certeza: a da sua chegada. Uma chegada enigmática, fantasmagórica e poética.

Esconder as fissuras do meu ser, após deparar-me com o romance, revelou-se impossível. Mesmo juntando os pedaços, minhas certezas estavam retalhadas; como um mosaico, feito de retalhos ou cacos, meus limites me pareceram irremediavelmente visíveis e imprecisos. Meus momentos de vertigem e incerteza decorriam dessa fragmentação. Trêmulas, minhas mãos, largaram a posição do leitor especializado, cumprindo uma exigência, e se precipitaram rumo ao questionável e ao inacabado; fazendo uso dessas fragmentações tornaram-se, assim, mãos de ensaísta.

Mãos que tatearam, tal como as de Renata ao piano, espaços guardados na minha memória e na memória do mundo; aproximando-se, assim, de alguns significados que todo espaço abarca: os íntimos, abrigo ou prisão dos solitários, dos leitores, dos doentes, do particular; os públicos, locais de convívio em sociedade, de observação, de andanças, de anonimato, do plural.

Mesmo procurando compreender questões não solucionáveis como as do romance, essa incursão indicou caminhos à mão antes trêmula; caminhos que possibilitam, senão o entendimento, ao menos, uma maior intimidade com os fragmentos quer sejam pessoais, quer sejam ficcionais.



## **Referências Bibliográficas**

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: COHN, G. (Org.). *Theodor W. Adorno* (Sociologia). São Paulo: Ática, 1986. p. 167-87

ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *ESTUDOS HISTÓRICOS*, vol.4, nº 7. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991. p. 66-81.

AMARAL, A. C. L. A metamorfose do outro. Rubedo. Rio de Janeiro. Seção Artigos. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/metaoutr.html>>. Acesso em: 10 jul. 2004.

ANTUNES, L. L. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: \_\_\_\_\_(org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Curso de pós-graduação em Letras-UNESP, 1998, p. 179-220.

ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Enigma e comentário: ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUGÉ, M. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 4.ed. Campinas: Papirus, 2004.

BACHELARD, G. *A Poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BANDEIRA, M. Última Canção do Beco. In: *Manuel Bandeira: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Salete de Almeida Cara*. 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 58.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Tradução de João Bernard da Costa. 2.ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Tradução de Jeanne-Marie Gagnebin. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221.

BIEZMA, J. P.; CASTILLO, J. B.; PICAZO, M. D. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O Universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, A. *O Estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 20.ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução e apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CANDIDO, A. Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'assomoir). *Revista de Letras*. Vol. 14, Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1972. p. 7-36.

CARMELLO, P. Um sujeito “fora das molduras”: a noção de indivíduo e a questão da subjetividade moderna. *Revista Garrafa*, n. 2. Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/ensaios/carmello\\_camillo.doc](http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/ensaios/carmello_camillo.doc)>. Acesso em: 10 jul. 2004.

CARPEAUX, O. M. *Respostas e perguntas*. Ministério da Educação e Saúde. Os Cadernos de Cultura, s/d.

CARUSO, I. *A separação dos amantes: uma fenomenologia da morte*. Tradução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Diadorim/Cortez, 1989.

CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia E. Orth. Petrópolis: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: morar, cozinhar*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia E. Orth. Petrópolis: Vozes, 1997.

CHARTIER, R. (org.) *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Vol. 3.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A.. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CITATI, P. *Proust*. Tradução de Rosa Freire D’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COELHO, N. N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COELHO, T. *Moderno e Pós-moderno*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, s/d.

COLQUHOUN, A. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87*. Tradução de Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, M. O. M. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. Porto Alegre: ANNABLUME, 1996.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

ELIAS, N. *A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. vol. 2.

FERNANDES, I. A ficção literária como imagem e máscara. Rubedo. Rio de Janeiro. Seção Artigos. Disponível em: < <http://www.rubedo.psc.br/Artigos/mascara.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2004.

FINAZZI-AGRÒ, E. Dentro una stanza chiusa. Lya Luft e la riflessione mortale. *MASCHERE: LE SCRITTURE DELLE DONNE NELLE CULTURE IBERICHE*. Roma: Bulzoni Editore, 1994. p. 97-102.

GARCIA, C. F. *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: UFC Edições, 1997.

GAY, P. *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GENS, A. A arquitetura do espaço: ruínas e vestígios. Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://www.geocities.com/ail\\_br/aarquiteruradoespaço.htm](http://www.geocities.com/ail_br/aarquiteruradoespaço.htm)>. Acesso em: 10 jul. 2004.

GUYER, L. R. *Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa*. Tradução de Ana Hatherly. São Paulo: Imprensa Nacional/Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.

HAWKING, S. *O universo numa casca de noz*. Tradução de Ivo Korytowski. 2.ed. São Paulo: Mandarim, 2002.

HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*. Tradução de Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo/Edusp, 1978.

JAPIASSÚ, H. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KAFKA, F. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. 16.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAFFONT, B. *Le nouveau dictionnaire de oeuvres*. Paris: Laffont, 1968.

- LAGES, S. K. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- LAGET, T. *Du côté de chez Swann (de Marcel Proust)*. Paris: Gallimard, 1992.
- LEIRIS, M. *Espelho da tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique (bis)*. In: Poétique 56/nov. 1983.
- LUETICH, A. A. Efecto de las afirmaciones de la Antropología y la Epistemología sobre la evolución de la Ética. En torno al pensamiento de Descartes, Hume, Kant, Dilthey, Heidegger, Popper, Gadamer y Kuhn. Rosario, abril. 2002. Disponível em: <ftp.luventicus.org/trabajos/02AAL005.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2004.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1987.
- LUFT, L. *O quarto fechado*. 3.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Reunião de Família*. 12.ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Island of the Dead*. Tradução de Carmem Chaves McClendon e Betty Jean Craige. 5. ed. Athens, Georgia: The University Press of Georgia, 1990.
- MAISTRE, X. *Viagem à roda do meu quarto; e, Expedição noturna à roda do meu quarto*. Tradução de Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.
- McCLENDON, C. C. Reflexos de Reflexos e a Narrativa Feminina de Lya Luft. Anais do Primeiro Simpósio de Literatura Comparada. Vol. 1, Belo Horizonte, 1987. p. 48-53.
- \_\_\_\_\_. Theoretical Dialogue in O Quarto Fechado. Chasqui. Revista Latinoamericana. Vol. 17, n. 2, novembro de 1988. p. 23-26.
- MUTRAN, M. H. *Álbum de Retratos. George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2002.
- NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. 3.ed. São Paulo: Companhia de Letras, 1989.
- OLIVEIRA, S. R. *Literatura e artes plásticas: O Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- PAZ, O. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Um mais além erótico: Sade*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

PROST, A. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, A.; VINCENT, G. (orgs.) *História da vida privada: da Primeira guerra a nossos dias* (vol. 5). Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954.

\_\_\_\_\_. *Contre Sainte-Beuve: notas de crítica e literatura*. Tradução Haroldo Ramanzini. Revisão da tradução Marilene Felinto. São Paulo: Iluminuras, 1988.

\_\_\_\_\_. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. 22.ed. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 1989.

RAIMOND, M. L'expression de l'espace. In: \_\_\_\_\_. *Le roman*. Paris: Masson, 1989. p. 158-172.

RANUM, O. Os refúgios da intimidade. In: CHARTIER, R. (org.) *História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes* (vol. 3). Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Revista Palavra. Ano 1. Número 2. Maio de 1999, p. 8-17.

Revista Manchete. 12 de novembro de 1983, p. 94.

RILKE, R. M. *Jardins*. Tradução de Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

*Romance* [verbete]. Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Romance>>. Acesso em: 06 jul. 2004.

\_\_\_\_\_. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SÁBATO, E. *Homens e engrenagens: reflexões sobre o dinheiro, a razão e a derrocada de nosso tempo*. Tradução de Janer Cristaldo. Campinas-SP: Papyrus, 1993.

SACCONI, L. A. *Nossa Gramática: teoria e prática*. São Paulo: Atual, 1999.

SANTOS, R. C. O romance de Lya Luft. Matraga. Vol. 2, n. 1, Rio de Janeiro, 1987. p. 24-6.

TESSER, C. C. (TESSER assinava anteriormente como McCLENDON) "Lya Luft." *Dictionary of Literary Biography: Modern Latin American Fiction Writers*. Edited by William Luis and Ann González. Washington, D.C.: Gale Research, 1994. p.163-69.

TRINCA, W. *A arte interior do Psicanalista*. São Paulo: EPU, 1998.

WATT, I. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.