

As formas humanas grotescas em Marido, de Lídia Jorge e, Um casaco de raposa vermelha, de Teolinda Gersão.

Tércia Costa Valverde¹

Resumo: Tanto em *Marido* (1998) quanto em *Um casaco de raposa vermelha* (2007), percebemos a destreza poética de Lídia Jorge e Teolinda Gersão em se deslindar um dos aspectos mais complexos das fronteiras entre o humano, o animalesco e o inorgânico: o grotesco. Ambas as escritoras portuguesas contemporâneas tematizam a difícil tarefa de se manter o equilíbrio emocional diante das relações interpessoais e conjugais, como no caso do conto *Marido*, em que a protagonista é alvo de violência doméstica e, queimada pelo marido, se transforma em uma tocha incandescente, simbolizando a queima do amor, bem como no conto de Gersão, *Um casaco de raposa vermelha*, em que a personagem principal retorna à natureza primordial do humano, se entregando aos instintos e percepções oriundas do nosso lado fera, ou talvez, besta-fera. Tais críticas de relacionamento do grotesco no humano, presentes nas duas obras das referidas escritoras portuguesas, nos levam a entender que a narrativa contemporânea pode contribuir no processo de nossa autopercepção enquanto seres humanos que, em meio às atribulações da vida moderna, nos perdemos de nós mesmos. Em *Marido*, Lúcia, a porteira, clama pela atenção de seu marido, suplica aos céus que o mesmo a trate como “gente”. Em *Um casaco de raposa vermelha*, a empregada bancária precisou “se transformar” em uma raposa para também conseguir ser “gente”. Com estas duas belíssimas obras, faremos um diálogo crítico de entendimento do grotesco como instrumento de análise e autoconhecimento do humano, em meio aos conflitos do *ser* e *estar* na modernidade. Utilizaremos como suporte teórico as ideias de Kayser (1986), Sodré e Paiva (2014), Victor Hugo (2019), dentre outros.

Palavras-chave: Grotesco; *Marido*; *Um casaco de raposa vermelha*; animalização; reificação.

Em *Marido*, o leitor é convidado a participar da oração *Salve Rainha* independentemente de seu credo ou religião. De forma poética, Lídia Jorge transforma esse texto litúrgico em arte para nos apresentar a protagonista do conto: Lúcia, uma porteira simples, honesta e silenciosa, que sofre, cotidianamente, os abusos e a violência doméstica. Imersa na própria situação conjugal abusiva, ela prefere reiterar o sistema machista enraizado na cultura portuguesa, que propaga a ideia da mulher recatada e subserviente ao marido. Este, aparece na trama anônimo, porém, cheio de adjetivos: rude, grosseiro, indelicado e indiferente à dedicação da esposa. Trabalha em uma oficina mecânica e aparece sempre bem depois do fim do expediente vespertino. E, quando aparece, tarde da noite, está alcoolizado. Lúcia o

¹ Professora Titular de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras e Artes (DLA) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL) da UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana. Email: tecaverde05@outlook.com

espera diariamente, desde às 17h, em silêncio, em oração, suplicando aos céus, à Rainha Mãe, a volta do marido.

Há uma plena comunhão entre o divino e a porteira Lúcia. Todos que estão à sua volta, os vizinhos do prédio se compadecem com a situação da protagonista, a começar pelo narrador da história: “Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem [...] protege-a bem. Protege-a a ela e ao marido dela” (JORGE, 2014, p. 17). Nesse momento do conto, a oração vai sendo iniciada juntamente com a apresentação do dilema de Lúcia. A porteira teme pela vida do marido, não faz ideia de onde ele vai, entre às 17h e 19h. Pensa também que ser mecânico é uma profissão de alto risco, vai que aconteça algo? “Claro que ele precisa de proteção [...] imenso perigo porque tem de se deitar sob carros inteiros e peças resvaladiças, o corpo completo no chão, a cabeça sob os motores, os olhos sob as alavancas mais perigosas” (p. 18). Ela medita enquanto reza, confessa que em casa, ele estaria salvo mas, e ela? Estaria salva? Cinco minutos antes das 17h, Lúcia acende uma vela e clama pela presença do marido. A chama a acompanha em suas orações. Ela e a vela parecem fundir-se em um só elemento, fornecendo indícios do que mais tarde irá acontecer. Em Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 933), no *Dicionário de símbolos*, “o simbolismo da vela está ligado ao da chama”, que ativam todas as forças da natureza e reintegram o ser humano às suas origens e ancestralidade. Também a vela e a chama convidam o indivíduo a mergulhar para dentro de si. De acordo com Bachelard (1961, p. 36), em *A chama de uma vela*, “é na lembrança da acolhedora vela simples que devemos reencontrar nossos devaneios de solitário [...] a chama é só, naturalmente só, e deseja permanecer solitária”. A chama, além disso, representa a pureza espiritual, a leveza de se subir aos céus. Todos esses argumentos reforçam as metáforas utilizadas pelo narrador, ao nos apresentar Lúcia. Ela prefere a solidão, o recolhimento, o silêncio e a oração. Recusa a ajuda humana e espera, pacientemente, a providência divina. *Rex e Regina*, Rei e Rainha, irão salvá-la.

Mas e o auxílio humano? Quando o marido chega de madrugada, bêbado, trôpego, gritando por Lúcia, acaba por acordar todo o prédio. O seu coração pulsa, “Com o coração a bater, Rex, Rex” (p.19), ela vai recebê-lo, que se encontra aos frangalhos. E vai com imensa doçura, como na oração “Vida, doçura, e esperança nossa”. “É com voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina [...] ela canta baixo, às vezes só move os lábios à janela para não atrair a ira dos inquilinos” (p. 19-20). Porém, os vizinhos começam a aparecer e a oferecer-lhe ajuda: “Primeiro foi o advogado. O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação. Esclareceu, com o recibo na mão, como era só uma questão de papéis” (p. 20). O segundo vizinho indignado com a situação da porteira foi o médico do segundo andar, que “encontrou-a como por acaso e disse-lhe, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal, reforçando a ideia de que de facto tudo era uma questão de papéis” (p.21). Depois veio a assistente social do terceiro andar, “ Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres” (p. 21). Lúcia, nesse dia, passou a ter uma reação distinta, perdeu a doçura e se indignou com os vizinhos que queriam meter-se em sua vida conjugal:

Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura [...] pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto com o seu fato-macaco por tratar. Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria proteção quando cantasse à janela por Salve Regina [...] A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo [...] Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo. Diante da vela. E quem atarraxava as lâmpadas do teto? Quem tinha força para empurrar os móveis? (p. 21-22).

Em relação à ideia da falta de completude da mulher, nos lembramos do pensamento bíblico e da própria oração Salve Rainha, em que somos filhos de Eva. Em Gênesis (2:22), Deus cria a mulher da costela do homem, reforçando o seu caráter progenitor: “E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem” (BÍBLIA SAGRADA, 2000, p. 50). No versículo 23, a escritura reitera o pensamento de que sem o homem, a mulher não poderia existir: “Eis agora aqui, disse o homem, o osso de meus ossos e a carne de minha carne; ela se chamará mulher, porque foi tomada do homem” (*idem, ibidem*). Sabemos também que, por exemplo, na antiga Grécia, a mulher era vista como um ser inferior, sem faculdade mental e filosófica, somente atrelada à procriação. Aristóteles afirmava que o feminino é marcado pela ausência do falo, do órgão genital masculino. Sendo assim, a natureza masculina era plena e a feminina incompleta (ASRISTÓTELES *apud* PINTO, 2010, p. 26).

Lúcia estava imersa em uma teia criada tanto pela coletividade quanto por ela mesma. Confirmava as crenças e pensamentos sexistas enraizados no Ocidente e especificamente em Portugal, e não acompanhava os avanços culturais e as leis sociais de proteção à mulher. Grotescamente delineada pela narrativa de Lídia Jorge, que traz à tona uma das facetas da teoria grotesca: a reificação do homem. Um processo “antinatural”, nas palavras de Wolfgang Kayser (2013, p. 92), em *O grotesco*, que funde o orgânico ao inorgânico, como uma forma de representação crítica da existência, do homem e de seus feitos. Lídia Jorge parece se utilizar desta ferramenta estética de desconstrução social para trazer à tona uma temática tão cara ao Ocidente: a violência doméstica que assola a vida de tantas mulheres em seus “doces lares”. Os gestos exagerados e entorpecidos do marido de Lúcia também podem ser associados ao grotesco, pois estariam fora dos padrões e condutas sociais. Interessante notar a aproximação do conto Marido, de Lídia Jorge, com a obra *Aventuras de uma noite de São Silvestre*, de E. T. A. Hoffmann, em que o escritor romântico alemão nos traz uma narrativa ora burlesca ora grotesca, um marido cambaleante, que declara à amada um amor eterno:

Neste instante entrou cambaleando uma personagem torpe, com pernas de aranha e os olhos saltados de uma rã; exclamou com uns guinchos sumamente repugnantes e riso idiota: ‘Com mil diabos! Onde ficou minha mulher?’ (*apud* KAYSER, 2013, p. 95).

Em Hoffmann, o marido é animalizado, porém, em Lídia Jorge, o marido aparece reificado, como uma coisa cambaleante, que cai na porta de casa e é carregada pela sua mulher: “Ele entrava em casa e, com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das

pernas e dormia”, após “aqueles gritos que ele dá, alvoroçando o prédio” (JORGE, 2014, p. 23-24).

Lúcia não dá ouvidos aos seus vizinhos. Então certo dia, à espera mais uma vez da chegada noturna do marido ao lar, que chega de olhos bem abertos: “Depressa ela lhe tira os sapatos, esfrega-lhe as mãos, massaja-lhe as pernas, o marido parece estará viver a maior surpresa alcóolica da sua vida [...] Ela até gosta do bafo a óleo e a álcool” (p. 24-25). Ambos, em silêncio, vão dando fim à oração e à jornada de expectativas da porteira. Por que Lúcia não enxerga a situação de forma plena? Por estar imersa? Por amar demais? Por não saber sair do problema? Sabemos o quão complexo é resolvermos as vivências domésticas e os relacionamentos interpessoais / conjugais. Sabemos também que Lúcia representa uma classe mais baixa da sociedade portuguesa, desassistida, por vezes, pelo Estado, e que não conhece as leis e os seus direitos. Não percebe que sofre abuso e violência moral. Os vizinhos detentores dos mais variados conhecimentos tentam alertá-la da ignorância, mas a falta de conhecimento parece ter uma voz maior, que reina e afirma as crenças da porteira. A sua religiosidade também contribui na manutenção de um casamento falido, pois, dentro do dogma, o sacramento do matrimônio não pode ser desfeito, uma vez que “O que Deus uniu o homem não separa”. Esses pontos nevralgicos são tocados poeticamente por Lúcia Jorge, em sua narrativa. Nos põe a pensar uma série de questões ainda não resolvidas no Ocidente. Uma delas é a questão de gênero. Uma ferida aberta, que sangra, mesmo nos dias atuais.

E o que ocorre no final da narrativa? Um desfecho trágico, ardente como a chama da vela que queima dentro e fora da porteira. Nas linhas finais, ocorrem os seguintes fatos: certo dia quando aparece bêbado em casa, o marido da porteira:

acende o isqueiro, como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama [...] sem ruído. Nem ela produzirá uma única palavra. Será muda durante a noite, ela, e as paredes dela também serão mudas [...] Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo, mas apenas acender a vela [...] também ele se sente atraído pelo brilho da vela [...] Ele toma a vela, traz a vela, traz a vela do Rex e da Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia. Ateou? Ateou a camisa? (JORGE, 2014, p. 25).

O fio narrativo nos conduz, infelizmente, ao absurdo. Uma mulher, mais uma dentre as degredadas filhas de Eva, expulsas do antigo paraíso e viventes, em uma terra inóspita, rude e trágica. Sodré e Paiva (2002, p. 17), em *O império do grotesco*, afirmam que o grotesco, na arte, simboliza a decadência humana, o rebaixamento corporal, a transformação do homem em objeto, mercadoria (Lúcia transformada em uma tocha incandescente, em brasa) e, suscita um “padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa”. No conto de Lúcia Jorge, percebemos a ausência do primeiro elemento, o riso, porém, o horror, o espanto e a repulsa aos fatos narrados sobre a problemática de Lúcia estão presentes tanto nos demais personagens quanto nos leitores. Por fim,

Ela vira-se, sai da cama, esfrega-se na parede, o fogo primeiro não alastra, depois de repente alastra, cola, passa ao cabelo, ela remove-se no chão, na carpete da sala, junto da porta [...] a porta está aberta para toda a chama. A chama da porteira sai

pela escada de serviço abaixo [...] Só no quinto a chama da porteira para. Crepita. É a porta do advogado do quinto [...] Regina acocorada sobre ela, no quinto, de asas abertas sobre o quinto, e o marido no décimo. Ainda terá a vela? Abre as asas, advogada, levanta voo, leva a porteira [...] Separa-a dos dez andares que o prédio tem, separa agora, et nunc, et sempre, et séculos [...] Levem-na Regina e Rex, com vossas quatro mãos, vossos quatro pés, deste lacrimarum valle [...] Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc exilium, ostende (p. 26).

E assim acaba a caminhada terrena de Lúcia, delineada pela belíssima poética de Lúcia Jorge (tomando emprestado as palavras de Maria Alzira Seixo, em um artigo crítico ao *O cais das merendas*, de Lúcia Jorge, *Revista Colóquio Letras*, número 75, set.1983, p. 98-100), “concreta e imaginária, cotidiana e onírica, rotineira e insólita”) que, de modo metafórico e mítico, aborda criticamente uma temática atual e cara à sociedade ocidental, que é a questão feminina e o seu processo de afirmação identitária. Não é fácil desconstruir e reconstruir valores e crenças socialmente enraizadas, entretanto, a arte cumpre muito bem o seu papel de nos despertar para a nossa própria condição, de sermos e estarmos navegando, nesta grande nau turbulenta chamada existência.

Já no conto *Um casaco de raposa vermelha*, de Teolinda Gersão, o leitor se depara não com a reificação grotesca do humano, mas sim, com o seu processo de animalização. Diferentemente de Lúcia do conto *Marido*, que vivencia as consequências das suas crenças e valores sociais, a protagonista de Teolinda Gersão experimenta o retorno à ancestralidade, uma vez que está mergulhada em seus instintos. Ao mesmo tempo em que a narrativa é atual e contemporânea, sendo abordada a temática do consumo exagerado na sociedade moderna capitalista, a narrativa é costurada pelas exímias linhas metafóricas de Gersão, que simbolizam os primórdios do humano, quando este era, naturalmente, mais um animal dentre os demais, na natureza:

É antiquíssima, no entanto, a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, fazendo-se presente nas fábulas e em sistemas morais. Muitas vezes, a identificação passa pela referência ao excremento como metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos ou para uma radical ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação regrada, máscaras identitárias), isto é, o grau zero da condição humana. Da ausência de qualidades ou de ‘situação’ social, portanto, da animalidade básica, surgiria o ‘homem verdadeiro’ (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 21-22).

Diante destas afirmações teóricas sobre a íntima relação entre o homem e a natureza, nos motivaremos a passear pelos bosques encantados, rubros (e saberemos posteriormente por que) e grotescos, da ficção de Teolinda Gersão, em *Um casaco de raposa vermelha*.

Neste conto, a personagem principal é uma empregada bancária. Presa fisicamente e mentalmente às amarras sociais, ao cotidiano urbano que tanto a entediava, certo dia, ao voltar para casa, depara-se com uma loja de casaco de pele. Imediatamente fica hipnotizada por um casaco de raposa vermelha. Esse é o mote que vai tecer toda a trama de Gersão, transformando-se na metonímia da libertação sexual feminina. O ser humano tanto de industrializou, se mecanizou, se tornou cidadão e, perdeu-se de si mesmo. Nessa obra

literária, a metamorfose sofrida pela protagonista foi fundamental para o seu desfecho. Veremos o que ocorre:

Pára diante da vitrine, com um calafrio de prazer e de desejo. Porque aquele é o casaco que sempre desejou ter na vida [...] Aquele é uma peça rara, única, jamais vira um tom assim, fulvo, mesclado, com reflexos de cobre e brilhante como se estivesse a arder. A loja estava fechada àquela hora [...] Amanhã viria, então, o mais cedo possível, no intervalo do almoço [...] Dormiu pouco, essa noite, acordou inquieta, levemente febril [...] Tão cedo quanto pôde encontrou uma razão para sair e correu à loja de peles, tremendo com a ideia de que o casaco pudesse estar vendido. Não estava, informaram-na, e ela sentiu de repente o ar voltar-lhe, o coração bater com menos força, o sangue descer da face e retomar compassadamente o seu fluxo (GERSÃO, 2020, p. 119).

Percebemos o quanto esse objeto ressignificou a vida dessa mulher. A ponto de causar uma efervescência em seu corpo e mente. Estava grotescamente em ebulição. Finalmente consegue o casaco, porém, pelo alto custo (cinco vezes mais do que imaginava e disporia), pagou em prestações e, só pôde levar para casa depois de três parcelas. Enquanto isso, houve um interessante processo de preparação / adaptação para a nova vida silvestre que teria. Sacrificou as férias, desviou dinheiro do empréstimo do carro, aqueceu menos o seu quarto, fazia refeições ligeiras e visitava o casaco ainda em loja:

Passou a vir à noite, quando a loja estava fechada e ninguém a via [...] deixara de sentir-se cansada, deu conta de que se movia agora muito mais depressa do que habitualmente [...] as pernas ágeis, os pés ligeiros. Toda ela mais leve, rápida, com movimentos fáceis do dorso, dos ombros, dos membros [...] Havia meses já que conseguia correr duas horas por semana no campo de treino. Mas gostava sobretudo de correr na orla da floresta, à saída da cidade, sentindo a areia estalar debaixo dos pés, aprendendo a colocar os pés no chão de outra maneira. O contato perfeito, íntimo, direto com a terra (p. 120-121).

Notamos o processo de metamorfose da personagem, que não tem nome, simbolizando a perda da sua identidade, futuramente retomada no final da narrativa, quando a protagonista se transforma em raposa. No *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 769), a raposa, para muitas culturas representa a independência, o heroísmo, a perspicácia, a ação astuciosa. No Japão, representa a fertilidade e a proteção ao comércio. “Sua associação com as divindades da fertilidade provém, sem dúvida, de seu vigor e da força de seus apetites, que também fazem delas, em quase todas as partes do mundo, machos dom-juans” ou, “fêmeas provocadoras” (*idem, ibidem*). A raposa também está associada à força vital, à longevidade e à terra, por viverem em tocas e buracos. No Extremo Oriente, ela possui o elixir da vida. Neste momento, não podemos deixar de destacar a maestria de Teolinda Gersão em trazer à tona a discussão das contradições e conflitos humanos. A vida na cidade traz uma dinâmica que exige de seus habitantes tomar tais atitudes atribuídas à raposa. É a chamada sobrevivência que está em jogo.

A pequena empregada bancária, que nos é apresentada na narrativa, adota ações movidas pelo instinto, após a aparição do casaco, em sua vida. Deixa crenças e valores sociais

que aprisionam principalmente as mulheres, em um Ocidente machista, preocupações que só minavam a sua força, e experimenta o retorno ao primordial:

Sentir profundamente o corpo – estava mais viva, agora, mais alerta. A sua capacidade de percepção crescia, notou, mesmo à distância ouvia ruídos diminutos, que antes lhe passariam despercebidos [...] pressentia também, muito antes de elas terem lugar, as mudanças atmosféricas, o virar do vento, o subir da humidade [...] E os cheiros, um mundo de cheiros, sentiu, como uma dimensão ignorada das coisas a que agora se tornava sensível, poderia descobrir caminhos, trilhos, pelo olfato, era estranho como nunca tinha dado conta de como todas as coisas cheiravam, a terra, a casca das árvores, as ervas, as folhas, e também cada animal se distinguia pelo seu odor peculiar [...] Interessava-se de repente por animais (p. 121).

Além disso, “tinha mais fome agora”, porém passou a mudar os hábitos alimentares,

porque o próprio cheiro do café era repugnante e a enjoava, tinha fome de outras coisas [...] comprou uma enorme quantidade de uvas e maçãs e comeu-as todas no mesmo dia, mas continuou a sentir fome, uma fome oculta [...] Um inesperado convite para uma festa alegrou-a [...] vestiu-se com prazer e pintou a boca e as unhas de escarlate – tão compridas, as unhas, reparou, e as próprias mãos pareciam mais sensíveis, alongadas, quem ela acariciasse na festa ficaria eternamente em seu poder, pensou, e sorriu no espelho – um sorriso felino [...] A meio da festa reparou numa peça de carne a ser partida, meio em sangue [...] estendeu a mão e engoliu uma fatia – o gosto da carne, quase crua, o gesto de cravar os dentes, de fazer saltar o sangue, o sabor do sangue na língua, na boca, a inocência de devorar a peça inteira, pensou tirando outra fatia e sentindo que estender a mão era já um desvio inútil, deveria estender diretamente a boca. Um casaco de raposa vermelha. Desatou a rir e começou a dançar, com as mãos oscilando no ar, manchadas de sangue, sentindo subir o seu próprio sangue, como se uma tempestuosa força interior se desencadeasse (p. 122-123).

Observamos a sutileza da escritora ao trazer o cardápio das raposas: quando não ingerem carne crua, apreciam também as frutas elencadas na narrativa: uvas e maçãs. O instinto animal é reiteradamente mencionado, os seus gestos corporais. E então, a personagem passou toda a noite se preparando para o grande dia. Na manhã seguinte, pronta e transformada, foi buscar o objeto que moldaria a sua nova essência. Deixaria de ser uma mulher apagada ao cotidiano, pelos conceitos e preconceitos culturais e passaria agora a ser uma mulher livre, autoconfiante e potente:

Fazia parte dela [...] a pele macia, espessa, ardendo sobre a sua, ajustada perfeitamente, a ponto de não se distinguir dela – Feito para si, disse de novo a vendedeira [...] viu no espelho [...] o rosto desfeito, de repente emagrecido [...] os olhos em fenda, ardendo sem sono. -Então bom-dia e obrigada, disse saindo à pressa [...] porque de repente era demasiado forte o impulso de pôr as mãos no chão e correr à desfilada, reencarnando o seu corpo, reencontrando o seu corpo animal e fugindo, deixando a cidade para trás e fugindo (p. 123).

Nesse desfecho da narrativa, o leitor percebe os verbos utilizados pelo narrador, “reencarnar” e “reencontrar”. Essa mulher estava retornando às origens da natureza humana, recolocando uma nova antiga carne, para tocar a nova vida velha, a de seus ancestrais. Ao final do conto, grotescamente, “foi com esforço quase sobre-humano que conseguiu entrar no carro e rodar até a orla da floresta, segurando o seu corpo, segurando ainda um minuto mais o seu corpo trêmulo – antes do bater da porta e do verdadeiro salto sobre as patas livres”, sacudindo “o dorso e a cauda, farejando o ar, o chão, o vento, uivando de prazer e de alegria e desaparecendo, embrenhando-se rapidamente na profundidade da floresta” (p. 123). Somente assim, saindo da cidade, do emprego e do seu ciclo social, ela poderia gritar, urrar e ser verdadeiramente livre. Seu corpo agora era animal: patas, dorso, cauda, garras. Na antiga vida que levava, dificilmente seria aceita se adotasse hábitos mais vorazes. Em *A sociologia do corpo*, David Le Breton afirma que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Modelado conforme os hábitos culturais” (2006, p. 39). Em uma sociedade que oprime o corpo principalmente da mulher, o torna refém e o manipula. Antes, a pequena empregada bancária vivia apagada, discreta, descolorida e apática. Em sua metamorfose, passou a estimular ativamente o seu corpo, se interessou por tons de roupa, esmalte e batom mais escarlates, rubros e encarnados. Se sentiu poderosa e fatal. Como uma raposa pronta para devorar a presa. Nesse momento do conto, o grotesco vai tomando o seu espaço de representação reconfigurada da vida. E então, o grotesco justamente funciona como processo estético utilizado pelos artistas e escritores para o despertar crítico da coletividade social. Não adianta poucas pessoas mudarem se o todo, o orgânico de uma sociedade não aceita a mudança de paradigma. A arte vai auxiliar na transformação das mentalidades e na busca de alternativas para uma vida melhor, múltipla e diversa. Victor Hugo, em *Do grotesco e do sublime*, afirma que o disforme, o diferente podem ser sublimes e, inclusive ofertar mais beleza aos padrões antigos e tradicionais do belo: “Quando a arte é consequente com ela mesma, leva de maneira bem mais segura cada coisa para o seu fim” (2012, p. 34). O grotesco representa o papel da besta humana, da fera que habita cada um de nós, que o diga Zola, em seu projeto naturalista, em *A besta humana*. A arte grotesca mostra o drama da vida humana, a nossa trágica condição existencial, a nossa finitude e pequenez. Se algo vai mal na sociedade, os artistas lançam o alerta e provocam questionamentos e discussões. É o que vimos tanto em Lídia Jorge quanto em Teolinda Gersão. Ainda sobre o conto de Teolinda Gersão *Um casaco de raposa vermelha*, Annabela Rita e Miguel Real, em *O essencial sobre Teolinda Gersão* reforçam a nossa leitura do conto, ao destacarem o mote da libertação do corpo e da mente femininos das travas culturais, através da animalização da personagem:

Trata-se da exploração literária da dicotomia civilizacional que prende a mulher a um estatuto histórico de submissão social, tanto da sua mente quanto do seu corpo. A solução original, ficcional, revelada pelo conto reside na libertação da mulher através de um regresso ao estado de natureza – a pequena empregada bancária liberta-se quando assume a naturalidade animal do corpo permitida pela visão (antes de o usar) de um casaco de pele de raposa vermelha (2021, p. 85).

Assim, tanto Lúcia, de *Marido*, quanto a protagonista de *Um casaco de raposa vermelha* passam por um processo de mudança e de transformação grotescas para atingirem a liberdade e a renovação das suas vidas. A primeira precisou ser reificada, transformada em tocha incandescente para romper as correntes que a prendiam em um casamento abusivo. Já a

segunda, também presa a um cotidiano urbano que a entediava e a oprimia enquanto mulher, certo dia, ao ser hipnotizada pelo chamado da própria essência animalesca do homem, se transforma, paulatinamente, em uma raposa rápida, leve e radiante, que corre rumo ao futuro, livre, liberta e solta, sem conceitos e preconceitos já enraizados, por séculos, na sociedade ocidental. Uma renasceu através da morte, e a outra, pela libertação sexual. Lídia Jorge e Teolinda Gersão conseguem, em suas respectivas obras literárias, convidar os seus leitores para uma grande tomada de consciência em relação à posição feminina na sociedade tanto portuguesa quanto ocidental. Sabemos que a questão de gênero ainda não está resolvida. Constitui-se em uma ferida social que ainda sangra, que arde e que liga o alerta vermelho para que se tomem medidas mais contundentes, que visem o fim da violência contra as mulheres, dentro e fora dos lares. Essa temática tão cara para todos é abordada de modo grotesco, poético, hiperbólico, preciso e único tanto em *Marido* quanto em *Um casaco de raposa vermelha*, corroborando a riqueza literária da escrita de cada uma das escritoras aqui destacadas. Desse modo, convido a todas as pessoas a lerem não só estas duas obras, mas outros escritos de Lídia Jorge e Teolinda Gersão. Nesta experiência de leitura, os receptores ingressarão em um universo cheio de beleza, grandeza e magia que, se não sanam os males da humanidade, podem ao menos nos salvar da letargia, bem como da completa ignorância.

REFERÊNCIAS

- GERSÃO, Teolinda. *Alice e outras mulheres*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JORGE, Lídia. *Antologia de contos*. São Paulo: Leya, 2014.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução Sônia Fuhrmann. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- RITA, Annabela e REAL, Miguel. *O essencial sobre Teolinda Gersão*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2021.
- SEIXO, Maria Alzira. Recensão crítica ao *O cais das merendas*, de Lídia Jorge, *Revista Colóquio Letras*, número 75, set.1983, p. 98-100.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.