

De Poe a Breccia e a Clarice: o percurso transtextual de um coração delator

Prof. Dr. João Manuel dos Santos Cunha¹ (UFPel)

Resumo:

Ler um texto literário pelo espelhamento de sua tradução interlingüística pode ser prática reveladora de aspectos antes invisíveis em ambos os textos. Por outro lado, ler textos literários e imagéticos no entrecruzamento de suas especificidades estéticas é prática que tem se evidenciado como bastante rentável no domínio dos estudos comparados em literatura. Com apoio nas teorias da intertextualidade, principalmente a partir de Genette (1982), é factível ler Edgar Allan Poe (“The tell-tale heart”, “O coração delator”, 1843) em Clarice Lispector (“O coração denunciador”, 1974; “O corpo”, 1974), possibilitando, por meio dessa intersecção, que os textos se iluminem mutuamente. Se a esses três textos aproximarmos o intertexto desenhado por Alberto Breccia (“El corazón delator”, 1974), aderindo ao jogo intertextual proposto por eles, teremos malha de textualidades pela qual se pode ler um texto no outro, e os quatro como um único conjunto de sentidos entrelaçados.

Palavras-chave: Literatura Comparada, Edgar Allan Poe, Clarice Lispector, Alberto Breccia

1 “The tell-tale heart” (“O coração delator”) de Edgar Allan Poe

Começemos a desfiar essa rede transtextual¹ pela análise do conto de Edgar Allan Poe – “The tell-tale heart” –, cronologicamente, a meada inicial dos fios narrativos com que foi tecido o “tape-te de signos”² que agora passo a destecer.

O texto foi publicado pela primeira vez em 1843 e é considerado como o conto que inaugurou o chamado terror psicológico em literatura. Clássico da narrativa curta, matrizou o conto moderno, por sua espantosa economia de meios, pela exata proporção entre os elementos da ação e o ritmo narrativo. Julio Cortázar, tradutor de Poe para o espanhol, afirma que o conto – intitulado por ele como “El corazón delator” – nasceu de um estado de transe em que o escritor se encontrava, uma espécie de *état second*, o que lhe proporcionou a realização de uma de suas melhores narrativas (CORTÁZAR, [1969] 1993. p.232). No contexto do que se convencionou chamar de literatura de horror e mistério, a partir daí, a obra do escritor norte-americano se mantém como marco da literatura de amplo consumo, não só para aficionados do gênero como para leitores comprometidos com a arquitextualidade literária.

A escritura de Poe transformou-se, nesses mais de cento e cinquenta anos, em paradigma de uma literatura para escritores, sejam eles autores de ficção curta, de romances ou de poesia em versos. Na França, Baudelaire foi o primeiro a creditar à literatura de Poe qualidade de texto inovador, em pleno domínio do Romantismo. No Brasil, traduzido já por Machado de Assis, sua obra vem merecendo a interpretação de várias gerações de tradutores. Só do conto de que ora me ocupo, contam-se às dezenas as traduções, ora nominadas como “O coração delator”, ora como “O coração revelador”, e, tal como Clarice Lispector preferiu, “O coração denunciador”. A rigor, praticamente não há diferença entre as três palavras que adjetivam coração e todas corresponderiam ao sentido do original inglês “tell-tale”. O termo “denunciador” apontaria, no entanto, para um sentido construído para além da sinonímia, se considerarmos a acepção da palavra na área da aplicação clínica: “contar

¹ Uso, como suporte teórico para as reflexões desenvolvidas neste texto, as categorias da Teoria da transtextualidade proposta por Gérard Genette (1982).

² Termo cunhado por Roland Barthes, em teoria desenvolvida para ler a novela *Sarrasine*, de Balzac, a partir da idéia de que todo texto é resultado de uma infinidade de outros textos, verbais ou imagéticos. Ver, para maiores detalhes, S/Z, [1970], 1992.

algo que a prudência deveria não permitir que fosse dito”; ou: “dar-se a conhecer levado por situação-limite”; ou, ainda; “coração que revela sob circunstância especial”. Considerando-se essa possibilidade, será fácil concluir porque Clarice preferiu a tradução “O coração denunciador”, como veremos na continuidade desta reflexão.

Como sabemos, a trama e o argumento desse conto podem ser resumidos em poucas palavras, tal o nível de síntese logrado por Poe nas sete páginas originais do texto em inglês. Um empregado fica obcecado com o olho cego do velho com o qual convive. Tal visão termina por se tornar insuportável e ele acaba por matar o ancião, escondendo o corpo esquartejado sob o assoalho. A polícia, alertada por um vizinho que ouvira o grito do velho, chega para investigar um possível crime. Após ter convencido os policiais de que nada de anormal acontecera, o assassino sofre forte alucinação que o leva a confessar o crime. É que, nesse momento, um som intermitente, como se de um coração pulsando, em cadenciada aceleração, ocasiona o descontrole do jovem, que, autodenunciando-se, indica o lugar onde escondera o corpo.

Narrando em primeira pessoa, Poe coloca em cena um personagem que, ao se apropriar do relato, num monólogo que se quer diálogo, construído como permanente apelo ao leitor-ouvinte, busca convencê-lo de sua sanidade mental. Por esse artifício, consegue enredar o leitor nas malhas do paradoxo: seria o assassino um homem normal, que teria agido em função, digamos, de uma estranha e irresistível obsessão que o dominara ao limite da desrazão? O narrador assassino relata com absoluta clareza os fatos pregressos, constantemente apontando para sua lucidez durante o acontecido, ao mesmo tempo em que questiona o fato de que seja considerada sua enfermidade – “sempre fui muito nervoso, terrivelmente nervoso” – como índice de loucura. Distanciado desse narrador interposto, o narrador Poe não interfere, neutro em sua instância de apresentador do monólogo literário. Escolhendo meticulosamente cada termo, alcança poderoso efeito rítmico, o qual amplifica o sentido de cada palavra, produzindo a grande força de verossimilhança necessária a toda ficção e que aqui se constrói, paradoxalmente, no espaço do inverossímil. Assim é o que acontece com o *leitmotiv* do bater do coração que o assassino pretende escutar: num crescendo emocional e expressivo, termina por provocar o desfecho da trama. Ainda que os três soldados da polícia, investigadores da denúncia, aceitem as explicações do jovem, é a presença física dos agentes da lei que possibilita o desencadear dos fatos até a confissão do crime. É a concretude emblemática dos zeladores pela normalidade civil que vai acelerar o surto alucinatório que precipitará os acontecimentos. A figuração desses representantes que garantem a ordem social institucionalmente estabelecida – construída na linguagem literária por expressões como: “(...) a vigilância dos homens (...)”; “Eles suspeitavam!”; “Eles sabiam!”; “Estavam zombando de meu horror!”; “(...) aqueles sorrisos hipócritas!”; “Vilões!” – é que obrigará o narrador à confissão: “Não finjam mais! Confesso o crime!”.

Note-se que a função dos policiais na diegese não se exercita a partir do próprio modelo instituído por Poe para personagens de policiais e investigadores que habitam sua literatura, como o emblemático detetive Auguste Dupin, criado por ele dois anos antes e que aparece em vários textos curtos, assim como no romance policial *Os crimes da rua Morgue* (1841). O caráter investigatório e coercitivo do detetive é relegado para um outro plano causal: não é como consequência de sua ação que o crime se elucida: basta a presença inerme dos representantes da ordem estabelecida para que o ato ilícito se evidencie por si só. Dessa forma, ao sistema policial, presentificado pelos três homens da lei, é reservado lugar de coadjuvante mas não desimportante na narrativa: o estamento social protege-se do ilícito, apontando e indiciando os infratores.

2 *El corazón delator* de Alberto Breccia

Referi, há pouco, a imensa repercussão da obra de Poe sobre a literatura ocidental, facilitada por meio das traduções verbais que se sucederam desde a sua contemporaneidade até nossos dias. Há, no entanto, outro aspecto dessa fortuna tradutora sobre o qual passo agora também a me ocupar.

Os textos literários, críticos e filosóficos do autor norte-americano têm sido valorizados não só no campo exclusivo da literatura, como, por meio de conexão metatextual, têm possibilitado a produção de objetos estéticos codificados pelos mais diversos meios da criação artística. Contam-se às centenas as traduções intersemióticas de sua obra para o teatro, o cinema, as histórias em quadrinhos e até para a composição musical erudita e da canção popular. Só de “O coração delator” são dezenas de leituras disponíveis nos mais diversos suportes formais e estéticos, desde as clássicas traduções fílmicas e teatrais, até versões contemporâneas de filmes produzidos por imagem em vídeo e telefone celular, e às composições para a música pop. Dentre essa imensa gama de traduções intersemióticas, o texto que selecionei para esta leitura comparada do conto de Poe é a quadrinização, também denominada “*El corazón delator*”, do autor uruguaio Alberto Breccia.

Breccia, “O velho”, como era conhecido no meio, tem reconhecimento mundial como um dos mais importantes artistas que nos deu a história em quadrinhos. Seu estilo, de fortes contrastes e de pesquisa expressionista, conseguiu transmitir visualmente o clima do fantástico literário. Criou uma personagem para narrativas detetivescas e de mistério que atualiza, em outro meio expressivo, a figura literária do detetive Auguste Dupin, o qual reconhecemos na pele do investigador Mort Cinder. Tal prática intertextual vai marcar toda sua obra como artista plástico. Trabalha na Argentina, na Inglaterra e na Itália, onde amplia, inclusive, o arco de intertexto literário, traduzindo imageticamente contos de Howard Lovecraft, Conan Doyle e Ernesto Sábato. Morando na Argentina, durante a ditadura militar, Breccia vai quadrinizar a epopéia guerrilheira do Che Guevara, com roteiro de Oesterheld. O livro é proibido pela censura e o co-autor preso, torturado e morto pela ditadura argentina. As pranchas originais, enterradas no jardim da casa de Breccia, foram recuperadas e hoje a história em quadrinhos, reeditada, constitui-se em um dos marcos fundamentais da obra de Breccia e dos quadrinhos mundiais. Mas é a Poe que ele sempre volta, em traduções desenhadas que atualizam e iluminam a contística do fundador da literatura de mistério e horror. Desde os anos sessenta, as pranchas com seus desenhos originais circulam por galerias e importantes museus de artes plásticas na Europa e nos Estados Unidos.

A tradução de Breccia para o “Coração delator” é de 1974, ainda em plena era das ditaduras militares que se instalaram no Cone Sul. Com essa notável obra, ele logra potencializar os meios expressivos dos quadrinhos, discutindo, de forma metalingüística, o alcance da imagem narrativa em sua relação com a palavra literária. Ao mesmo tempo comenta temas caros à sociedade em que vive: crime, culpa, justiça, delação, denúncia, punição, aparelho repressivo institucional. Sua obra é praticamente desconhecida no Brasil, visto que apenas pequena parcela de sua produção circulou por aqui durante os anos setenta, em publicações alternativas que vicejaram à sombra da ditadura brasileira. É dessa época a edição, em pranchas serigráficas, de seu “*El corazón delator*”. Lançada como objeto de arte, em gravura, a obra foi editada sob os auspícios da Escuela Panamericana de Arte, de Buenos Aires, e colocada à venda em São Paulo, em 1979, com tiragem de 500 exemplares, assinados pelo autor, sob a chancela da Editora Pioneira. É essa versão que uso para o exercício de leitura comparada com o conto de Poe e que passo a relatar.

Atualizemos a leitura de Breccia para “*The tell-tale heart*”. Como se pode ver, o desenhista interpreta o conto de Poe por vertente não propriamente psicológica, como é o usual, mas concentrando a interpretação no que o conto aponta para a função coadjuvante do papel da força repressiva do aparato policial, aqui presentificado também por três figuras de investigadores, tal como o texto literário informa. Só que em sua versão essas personas são enformadas pelo imaginário visual do leitor Breccia, pesando para o sentido da importância da coerção muda exercitada pela sociedade civil, articulada que essa está para reprimir atos contra as instituições estabelecidas.

Lida na contextualização da época em que foi criada, no período mais negro da ditadura platina, e dadas, inclusive, as condições de trabalho e as preocupações sócio-políticas de seu autor, como vimos, torna-se evidente o sentido da metáfora inventada por Breccia para dar conta, via Poe,

da situação vivida na Argentina e, por extensão, em todo Cone Sul, durante os anos de chumbo dos tempos ditatoriais militares.

Explicitemos, pois, essa leitura. Como podemos ver, Breccia, em 107 quadros, distribuídos em 11 pranchas, traduz em imagens, por meio da linguagem em movimento aparente dos quadrinhos, as 7 páginas originais do conto. Ao formalizar em outro meio narrativo a história de Poe, ele opta por manter a figura do narrador em primeira pessoa, o qual introduz, faz evoluir e fecha a ficção, por meio da palavra escrita, criteriosamente instalada no espaço diegético visual, em vinhetas recortadas sobre os espaços retangulares, formatados na vertical. Esse procedimento, longe de se constituir no que se poderia chamar de “literatura desenhada”, permite que seja mantido o vínculo com o narrador textual de Poe, numa estratégia que une, pelo contraste, a verbalidade narrativa do monólogo literário e a presentificação da verbalidade visual do monólogo imagético. Com isso, Breccia escolhe criteriosamente o que colocar em *hors champ* visual, revelando sua interpretação para o texto literário e evidenciando sua intenção tradutora. Note-se que o desenhista investe basicamente em apenas três dos restritos dados textuais literários, articulados com precisão por Poe: 1. a imagem dilacerante do olho do velho; 2. o assassinato; 3. a necessidade premente de acabar com a situação aflitiva face à presença decisiva do corpo policial. Assim, descarta da tradução visual aspectos cruciais da arquitetura literária, como, por exemplo, o desenvolvimento da voz narrativa autodeclarativa da sanidade mental do assassino, ocasionando o esvaziamento das mórbidas causalidades psicológicas presentes no conto. A essa terceira e última cena, que começa com a chegada dos policiais e que culmina com a confissão, Breccia dedica 33 quadrinhos, ou seja, praticamente um terço do espaço narrativo desenhado. É nesse contexto que se explicita sua interpretação para a história que traduz: centralizando e ampliando a importância da presença física do aparato policial para o desenvolvimento da história. Vale a pena verificar como o quadrinista constrói tecnicamente esse epílogo. Utilizando-se, visivelmente, dos princípios da montagem fílmica dialética teorizados e praticados pelo russo Serguei Eisenstein nos anos vinte, a partir de apenas três imagens, a do rosto do assassino, a do conjunto da máscara facial dos 3 policiais, e a da onomatopéia visual que simboliza as batidas do coração, alternando-as na sequência narrativa, ele produz a circunstância anedótica decisiva para o desenlace da história. O cineasta russo defendeu a idéia de que, pela montagem de imagens de qualquer tipo, coladas uma ao lado da outra, inevitavelmente se cria uma nova significação para elas (EISENSTEIN [1937] 1990. p.14). Assim, os leitores construirão sentido para as imagens quadrinizadas por meio da alternância – em 27 quadros consecutivos, podem ser vistos: rosto em *close* do assassino; e plano aproximado do corpo policial de 3 cabeças, intercalados, em sequência. Alguns quadrinhos adiante, com a justaposição de onomatopéia visual, crescendo em intensidade, uma outra imagem é acoplada à cena. Com essas três imagens, que são exatamente as mesmas, repetidas na ordem sequencial, o artista gráfico traduz visualmente o que o texto literário explicita pela voz do narrador desnorteado, o anônimo homem nervoso de Poe: “Eles sabiam! (...) estavam zombando de meu horror! Não finjam mais!” (1981. p.141). Na verdade, essa não é uma propriedade narrativa exclusiva do cinema ou das artes que lidam com a imagem, mas fenômeno que acontece sempre que nos deparamos com a justaposição de dois fatos, duas realidades, dois objetos. O que fazemos é, quase automaticamente, uma síntese dedutiva, quando visualizamos tal arranjo objetivo e o reelaboramos em nosso imaginário. Na própria literatura policial e detetivesca pós-Poe essa é recorrência técnica. O que impressiona é que a invenção de Breccia consiste em usar as mesmas duas imagens, sem mudar um só traço das fisionomias do assassino e dos policiais, para, na continuidade de alternâncias, conseguir o efeito desejado: a impressão de que alguma coisa se alterou nas expressões das personagens. É pela sucessão alternada das máscaras desumanizadas e impassíveis, dos rostos despersonalizados pelos óculos escuros – metáfora da força repressiva de um aparato ditatorial não oficializado que aí se contextualiza –, portanto, que a vigilante instituição com poder de autoridade se exerce, atingindo, de forma eficaz, a tripla finalidade: vigiar, oprimir e punir. Depois dessa sucessão, o final incontornável. Num único quadrinho, a frase exclamativa da confissão. Interpretação

contextualizadora, a de Breccia, sem dúvida. Ao explicitar a produtiva intertextualidade de sua prática, ele faz avançar o sentido do hipotexto, o conto inaugural de Edgar Allan Poe.

3 “O coração denunciador” de Clarice Lispector

Por essa mesma época em que Breccia apresentava sua leitura argentino-uruguaia para o coração delator de Poe, Clarice Lispector, no Brasil dos generais Médici e Geisel, traduzia contos de Poe para a Editora Artenova, de seu amigo e editor Álvaro Pacheco. Biógrafos da escritora (BORELLI, 1981; GOTLIB, 1995; FERREIRA, 1999) têm lembrado o fato de que, no início dos anos setenta, Clarice, “sentindo a necessidade de manter sua estabilidade financeira” (FERREIRA, 1999. p.265), após ser demitida do *Jornal do Brasil*, passa a trabalhar “por encomenda” e a publicar “os livros-sucata, compostos de textos anteriores” (ARÊAS, 2005. p.160). É desse período sua versão tradutora para alguns contos de Poe, que ela reuniu em uma coletânea intitulada *O gato preto e outras histórias de Edgar Allan Poe*, com “seleção, tradução e adaptação de Clarice Lispector” (ARÊAS, 2005. p.162), para a Editora Artenova. Esse livro encontra-se hoje no catálogo da Editora Ediouro, na coleção “Clássicos para o jovem leitor”, publicado sob o título de *Histórias extraordinárias de Allan Poe/ textos em português de Clarice Lispector*. A partir da edição de 2003, a ficha catalográfica informa ainda que é uma “2. ed., reformulada” e que “contém os textos de 18 contos selecionados e reescritos por Clarice Lispector”. Trata-se, como vemos, de empreitada que se exercita para além da operação tradutora interlingüística, a qual, por si só, já acarreta interpretação do texto primeiro. Ou seja, Clarice se propõe a “reescrever”, a “adaptar” os contos de Poe. Ainda que consideremos que toda tradução – interlingüística ou intersemiótica – implica interpretação, o fato de ser explicitada a informação de que ela “adaptou” os contos que ela mesma escolheu reforça o caráter de apropriação do texto original pelo tradutor.

E que “Coração denunciador” é esse, na reescrita de Clarice Lispector para o “*Tell-tale heart*” de Edgar Allan Poe? Se atentarmos para a extensão dos dois textos, verificamos o número de palavras que os compõem, veremos que Clarice reduz para quase a metade a estrutura significante. Parágrafos inteiros são descartados ou sintetizados em poucas palavras, como, por exemplo, o quinto e os seguintes, nos quais Poe estrutura um dos pontos cruciais do conto: o estado de alucinação de que é tomado o velho, a espera no vazio do escuro que produz o medo atávico à morte, e cuja origem não pode ser detectada. Essas marcas textuais, que permitiriam uma leitura psicológica para a história, ainda que não totalmente descartadas, são minimizadas por Lispector. O exercício de paráfrases que reduzem a extensão textual, no entanto, não pode ser visto como redutor do sentido do hipotexto, ou mesmo como leitura paródica do ato intertextual levado a termo por Clarice. Por outro lado, constata-se que, nos parágrafos finais, nos quais são narrados os fatos relativos à chegada dos três policiais, a natureza coercitiva de sua ostensiva presença, bem como a confissão voluntária, são mantidos não só em sua quase integralidade, como recuperam, por meio de exercício tradutor não parafrásico, as circunstâncias em que ocorre o desfecho da história. Ao decidir por cortes profundos em trechos determinados ou pela manutenção quase integral de outras passagens do texto de Poe, Clarice certamente está apontando para a natureza de sua leitura tradutora. Reescreve o conto, portanto, apresentando sua interpretação para os fatos. E os fatos apontam para a valorização do trecho em que se conforma o aparato policial como condicionante da autodenúncia que encerra o conto, em detrimento de outros aspectos causais, de natureza psicológica, apresentados pelo narrador no texto primeiro. Por via dessa conclusão, pode-se inferir o motivo pelo qual Clarice teria nominado o texto de “O coração denunciador”. Ao mesmo tempo em que o distanciaria do original, ou de outras traduções brasileiras ou não, usando “denunciador” no lugar de “delator”, e marcando assim sua qualidade de “texto adaptado”, estaria valorizando o outro sentido da palavra, mais ligado à idéia de autodenúncia como “dar-se a conhecer em situação-limite”, ou, ainda, “revelar-se sob circunstância especial”. Nesse jogo de sentidos com as palavras, vai o significado que Clarice quis exprimir: a escolha iluminaria a intenção de destacar o outro

motivo que levou o anônimo personagem a confessar o crime, ou seja, a presença ostensiva dos policiais. Quando constatamos isso, não há como não comparar com a tradução imagética de Breccia para o mesmo conto. E aí se verificará que ambos os tradutores – Breccia na Argentina da ditadura militar, Clarice no Brasil dos generais ditadores – leram Poe na mesma direção.

4 “O corpo” de Clarice Lispector

Logo depois de sua adaptação para o conto de Allan Poe, no contexto desse mesmo período em que Clarice faz traduções, textos curtos, aceitando tarefas oferecidas pelo seu editor, ela publica, em 1974, o livro de contos *A via crucis do corpo*. São 13 as narrativas, precedidas de um texto denominado “Explicação”. Nele, Clarice descreve a gênese dos contos, produzidos em poucos dias: “tratava-se de um desafio”. E justifica-se por ter escrito “indecências nas histórias”. Espantada com o que escrevera, conta que sugeriu a Álvaro Pacheco que publicasse o livro sob o pseudônimo de “Cláudio Lemos”, o que não foi aceito: “Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras. Sou mulher séria”, diz ela no paratexto de *A via crucis do corpo*. Realmente, a crítica literária em suplementos jornalísticos e em revistas culturais não a poupou nem ao livro. E a Academia ficou muda. Só muito mais tarde, no âmbito do *boom* de Clarice, nos anos 90, os textos “menores” começam a ser devidamente avaliados no contexto de um projeto literário clariciano. O crítico Hélio Pólvora, em texto denominado “A arte de mexer no lixo” (apud FERREIRA, 1999. p.266) foi um dos poucos a sair em sua defesa: “(...) suas ficções nada têm de pornográfico se comparadas às ousadias da permissividade absorvida também pela literatura (...); quanto a sua nova maneira de aceitar desafios, não tem por que se penitenciar: sua obra é um atestado libatório, justifica buscas”. Viu, o jornalista, o que poucos entenderam naquele momento: o livro, escrito na urgência do atendimento de uma encomenda, inseria-se na mesma busca de Clarice, desde os seus primeiros escritos e que se agudizou em *A paixão segundo GH* (1964), uma *via crucis* às avessas, tendo seu lugar de chegada em *A hora da estrela* (1977), com o relato da paixão de Macabéa até o momento da morte, a sua “hora da estrela”. A novidade é que, em 1974, a escritora se exercita de forma mais direta, mais explícita e até mais agressiva, como, aliás já prenunciavam os contos de seu livro imediatamente anterior, *Onde estivestes de noite?* (1974). Neles, o corpo, em sua materialidade física, é o lugar da paixão, da humana trajetória da cruz na via pela qual o homem tem que passar. E por nesse caminho comparecem praticamente todos os temas da sexualidade – casamento, bigamia, traição, prostituição, homossexualismo, masturbação, fetichismo. O tom bíblico do discurso – além do que se pode inferir do próprio título do livro e de três contos, que têm epígrafes retiradas da Bíblia –, no entanto, é rebaixado pela linguagem intencionalmente sem polimento, simplificada, crua, servindo, às vezes até de forma escandalosa, ao tratamento paródico de temas pelos quais a literatura de Clarice, no entanto, sempre transitou.

É nesse livro de 1974 que podemos ler “O corpo”. Creio ser oportuno sublinhar o fato de que a narrativa é escrita e publicada pouco tempo depois de Clarice ter adaptado o texto de Edgar Allan Poe na tradução de “O coração denunciador”, e, também, que “O corpo” vem à luz na mesma época em que Breccia publica sua interpretação visual para o mesmo conto de Poe.

“O corpo” é, da mesma forma como o relato de Poe, a narrativa de um assassinato, de um sentimento de desprezo, de um corpo ocultado, de policiais que investigam, de uma autodenúncia. Os personagens compõem um trio amoroso formado por um bígamo – o “truculento” e “sanguíneo” Xavier – e suas duas mulheres – Carmem, “alta” e “magra”, e Beatriz, “gorda” e “enxundiosa”. Vivem em harmonia, morando na mesma casa, compartilhando a mesma cama luxuriosa e a mesa de exageros diários. Em uma excepcional viagem a Montevidéu, os três viveram dias de desregrada gastança, muito sexo e comilança feliz. No avião, ele no meio das duas. Xavier adorava tango: na noite em que foram ver *O último tango em Paris*, ele “excitou-se tão terrivelmente” que, de madrugada, estavam exaustos. E assim foi por anos, até o momento em que as duas descobriram que havia a terceira mulher: uma prostituta a quem Xavier visitava com frequência. Elas choraram,

tentaram se consolar mutuamente, fazendo sexo. Ficaram tristes. Passaram a desprezar Xavier. Numa noite em que comeram chocolate até a náusea, mataram-no a facadas, sob o som da “lancinante música de Schubert”. Enterraram o corpo no jardim, com alguma dificuldade, pois “o pesado Xavier morto parecia pesar mais do que quando vivo, pois escapara-lhe o espírito”. Alguns dias depois, seguindo o modelo do gênero “conto de amor, traição, assassinato e morte”, chega a polícia, instada pelo secretário de Xavier que estranhou o desaparecimento do patrão. Após constatarem, preguiçosamente, que nada havia de anormal na casa, e já de saída, os policiais ouvem Carmem dizer: “Xavier está no jardim”. Beatriz mostra onde ele foi enterrado. Surge então o morto, “deformado, meio roído”. Transcrevo as últimas linhas do conto:

- E agora? disse um dos policiais.
- E agora é prender as duas mulheres.
- Mas, disse Carmem, que seja numa mesma cela.
- Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação.– Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver emMontevideú. Não nos dêem maior amolação.

As duas disseram: muito obrigada.

E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer.

Como se pode ver, pouco depois da tradução de “O coração denunciador”, Clarice reescreve o conto de Poe em chave paródica, localizando o contexto romântico e novecentista da história original no “mundo cão” da sociedade brasileira do último quartel do século XX. Por outro lado, ao esvaziá-lo de toda casualidade psicológica – já ensaiada na adaptação anterior –, ela coloca o *nonsense*, o cômico e o humorístico a serviço da longa tradição farsesca em que o seu conto se insere. Tratando, de forma humorística, os fatos decisivamente trágicos da trama narrativa em Poe, ela exercita jogo de intertextualidades que ilumina a intenção desritualizadora de um narrador que mistura riso e vida banal com erotismo e melancolia. Ao mesmo tempo, deslizando para o tom satírico da linguagem, corrompe o andamento grave e conciso da história original de Poe, pela banalização do crime e suas conseqüências, tanto no plano individual como no moral e social.

Para que possamos entender melhor e em mais profundidade o alcance da intenção desse narrador, atualizemos algumas das situações históricas e do espírito da época em que o conto foi escrito. Creio que é bastante conhecida uma foto da tarde de 26 de junho de 1968 em que Clarice Lispector aparece ladeada pelo pintor Carlos Scliar e pelo arquiteto Oscar Niemeyer, conhecidos membros do Partido Comunista, numa das primeiras fileiras da emblemática “passeata dos cem mil”, realizada em Copacabana para protestar contra a ditadura militar. Essa imagem não corresponde politicamente àquela que se fazia de Clarice, tida como apolítica, voltada para as subjetividades de uma literatura intimista, psicológica, confessional e de matizes esotéricas. No entanto, desde algum tempo suas histórias deixavam transparecer uma crescente indignação contra a miséria e o estado geral da situação no país sob o golpe militar, como se pode verificar em alguns contos de *A legião estrangeira* (1964) e em suas crônicas e textos curtos publicados em jornais e revistas. É dessa época, por exemplo, o texto intitulado “Mineirinho” (compilado em *Para não esquecer*, de 1977), em que ela, de forma explícita, clama por justiça social, referindo-se ao fuzilamento do famoso marginal pela polícia do Rio de Janeiro. Essas reverberações da temática social vão sedimentar-se nos textos dos anos setenta, como nos contos de *A imitação da rosa* (1973) e *Onde estivestes de noite?* (1974), ou no de 1977, “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, publicado postumamente em 1979. Mas, principalmente, vão dar forma à derradeira obra-prima de Clarice, *A hora da estrela* (1977), em que, definitivamente, ela proclama “o direito ao grito” e que pode ser lida como o ponto de articulação que ilumina para trás toda sua obra. Seu ativismo coletivo e semiclandestino conformou sua obra pelo avesso, libertando-a do compromisso com uma certa

tradição realista-naturalista da literatura brasileira que sempre apostou na inserção do fato literário no acontecimento sócio-histórico. Sua estratégia foi a de transferir para a linguagem o lugar central ocupado de forma arbitrária pela realidade histórica. Afinal, para ela, “palavras são fatos”, “atos são palavras”, quando afirma, recorrentemente em seus textos, que “minha ação é a das palavras”, ou que “palavra é ação, concordais?”³.

Ao encarar o desafio de seu editor, então, escrevendo as “histórias contundentes” de *A via crucis do corpo* em poucos dias, Clarice declara-se “chocada com a realidade”, mas se isenta de culpa: “descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão (...) assim são as coisas”. (1974. p.11-12). A realidade brasileira do início dos anos setenta é a do “milagre econômico”, mas também do recrudescimento das perseguições políticas, da repressão, da tortura e da censura. São os tempos do “Esquadrão da morte”, organização paramilitar subterrânea, à margem do sistema de segurança público. Ao mesmo tempo em que o Estado não-de-direito se aparelhava para garantir a normalidade das instituições sociais – representadas pela paradigmática tríade “pátria-família-tradição” –, vicejavam, nem tanto à sombra institucional, os grupos parapoliciais de extermínio. É nesse contexto que Clarice, a “apolítica”, vai reescrever o “coração delator” de Poe, inscrevendo-o no seu “corpo denunciador”. Como vimos, o conto de Poe remete a uma sociedade organizada, lócus demarcado para a loucura e para o crime, mas também para a ação vigilante do estado e para a punição social pela via do poder estabelecido. Em “O corpo”, a narrativa de Poe é virada pelo avesso, postada de cabeça para baixo. Inserindo-se na longa tradição farsesca, Clarice reescreve-o em tom de comédia, é verdade, mas a intenção é a da sátira demolidora e acre. O *nonsense* que beira o absurdo, serve, no entanto, para criar as correspondências necessárias ao andamento da farsa com que a história é arquitetada. Assim, ao desregramento familiar, naturalmente aceito, corresponderia a desarticulação do Estado, representado pela inépcia preguiçosa dos policiais, os quais, ao fingirem que nada aconteceu, decidem, julgando e aplicando a lei, pela volta à normalidade doente, desconsiderando a evidência do corpo e deixando em liberdade as duas mulheres. Ou seja, o Estado abdica, por meio dos representantes legais, de seu direito de punir. Enquanto isso acontece no jardim da “família Xavier”, em terrenos baldios das grandes cidades, nos porões da ditadura e nos becos escuros da repressão não oficial, cidadãos brasileiros, sem direito à justiça, são julgados, sentenciados e mortos.

Em “O corpo”, ao investir na centralização do corpo físico, já referido desde o título, como o móvel para a confissão do crime, Clarice apagará de vez qualquer resquício de alucinação como motivo determinante do desenlace da trama. Desaparece a figura do “coração delator/denunciador” para que se enquadre a figuração do “corpo denunciador”. Tal construção, me parece, decorre de reflexão que permeia sua obra: a natureza do corpo em relação à da alma, numa via filosófica que a liga à concepção do pensador holandês Espinosa sobre esse tema. A partir da pergunta “o que pode um corpo?”, o filósofo propõe o corpo físico como matriz para o conhecimento do espírito. Assim como temos pensamentos que ultrapassam a consciência que temos deles, o corpo supera nosso conhecimento sobre ele. Ou, como interpreta Wanderley Oliveira, “para Espinosa, existem apenas os corpos e, entre eles, suas relações, seus encontros, que se compõem ou não”; tudo o que o corpo sofre reflete no espírito (2000. p.42). Clarice sabe disso desde sempre, pelo menos desde seus primeiros contos, escritos antes mesmo de sua estréia em romance, em 1944, com *Perto do coração selvagem*. Como acontece no inaugural “História interrompida”, de 1940, em que se pode ler, pela voz da narradora em primeira pessoa: “(...) destrói-se tudo em torno de si, mas a si próprio e aos desejos (**nós temos um corpo**) não se consegue destruir”.⁴ (grifo meu). Sem o corpo do outro, no entanto, não há afecção possível. Nem a possibilidade da alegria. Se somente o corpo pode explicitar se houve encontro de paixões tristes (impotentes), ou alegres (afirmação da potência), a

³ Referencio aqui expressões retiradas de *A hora da estrela* (1977), p.19, 21, 22, 45, 85; no entanto, sob essas construções ou com variações semânticas, essa idéia é recorrente na obra de Clarice.

⁴ Publicado por iniciativa de seus filhos, tendo por base manuscritos ordenados por Olga Borelli, na coletânea de contos *A bela e a fera*, editado em 1979, pela Nova Fronteira, o conto é datado pela própria Clarice.

partir das reflexões de Espinosa, quando Carmem e Beatriz – aqui vistas como um só *corpus* de afecções (fala de Beatriz: “mas que seja numa só cela”) – esfaqueiam o corpo do traidor Xavier, matam também o lugar das afecções, da alegria e do desejo. Corpo desprezado, Xavier era apenas um corpo que pesava: “O corpo era grande. O corpo pesava. (...) Xavier morto parecia pesar mais do que vivo, pois **escapara-lhe o espírito**. Enquanto o carregavam para o jardim, gemiam de cansaço e dor” (grifo meu), diz a narradora. O que pode um corpo sem o espírito que reflete a alegria das afecções? O corpo de Xavier, sem a alma, era apenas um corpo que pesava. O que se instala, então, é a tristeza, estado permanente no vácuo da espera. É preciso recuperar a possibilidade da alegria: por isso, a autodenúncia, ao apontarem, juntas, um só corpo, o lugar em que o enterraram. Desenterrado o corpo de Xavier, “roído, deformado, horrível”, interrompida sua via crucis, sem a alma, sem o espírito, só peso inútil, declara, sentenciosa, a narradora: “Xavier não tinha nada mais a dizer”. O corpo denunciador, sem alma, já que lhe “escapara o espírito”, não poderá provocar as afecções necessárias à alegria das duas mulheres que são um só corpo em plena via crucis. Era preciso buscá-la em outro corpo, noutro lugar: em Montevidéu, talvez, espaço da felicidade no passado.

Como se pode ver, a opção de Clarice pelo tom de comédia farsesca acaba por revelar a característica de sátira demolidora de seu texto “menor”, de sua “literatura de mala suerte” (ver “Experiência”). Implicada aí está a leitura paródica que faz para o texto de Allan Poe, no qual, como vimos, o lugar do regramento social, diferentemente do que acontece no espaço brasileiro de Clarice, está garantido pela presença ostensiva e conseqüente do aparato policial institucional. Além disso, Clarice problematiza, em chave de total *nonsense*, pesando para o humorístico e o pantomímico, a natureza do ordenamento social embasado nas noções de “proibido” e de “permitido”, como demonstrei. Nesse invento, vai sua transcontextualização do que vive o Brasil sob ditadura militar. Ela, assim, por meio de sua transcriação⁵, ensaia um grito, ainda que esse grito seja o exercício do direito a um grito gritado para dentro da linguagem, lugar em que, para ela, “as palavras são atos”, onde sua “ação é a das palavras”. Nessa especial rede transtextual, materializa-se o que Roland Barthes chamou de “tapete de signos”⁶: é preciso desfiá-lo, fio por fio, para, após tecê-lo novamente, com a nossa imaginação, produzir sentido para o que lemos. Afinal, ler um texto “não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito” (BARTHES, [1970] 1992. p.39). É essa estimativa que animou as leituras intertextuais operadas por Clarice e Breccia sobre Poe, constituindo-se, essas leituras, em uma malha de entrecruzamentos autorais tão cerrada, que se pode ler um texto no outro, e os quatro como um único conjunto de sentidos entrelaçados.

Referências Bibliográficas

- [1] ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- [2] BARTHES, Roland. *S/Z – uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac* [1970]. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- [3] BORELLI, Olga. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁵ Uso o termo na acepção proposta por Haroldo de Campos, em ensaios publicados em *A arte no horizonte do improvável* (A poética da tradução), 1969; e *Metalinguagem*, 1976; bem como no sentido desenvolvido por Julio Plaza, em *Tradução intersemiótica* (1987).

⁶ Em *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*, desenvolve essa teoria poética para a interpretação de textos de ficção a partir do modelo da pintura. V. cap. XXIII, “O modelo da pintura”, p.85ss.

- [4] BRECCIA, Alberto. *El corazón delator*. São Paulo: Editora Pioneira; Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte, 1970. Versão em 11 pranchas serigráficas, assinadas pelo autor. Cópia 180/500.
- [5] CAMPOS, Haroldo de. A poética da tradução. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- [6] CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- [7] CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- [8] EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme* [1937]. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- [9] FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- [10] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- [11] GOTLIB, Nadia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- [12] LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- [13] LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- [14] LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- [15] LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- [16] LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- [17] LISPECTOR, Clarice. *Histórias extraordinárias de Allan Poe/ texto em português de Clarice Lispector* [1974]. 2. ed. reform. Clássicos jovem leitor. São Paulo: Ediouro, 2003.
- [18] LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- [19] LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite?* Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- [20] LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- [21] LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- [22] LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos* (Org. Teresa Montero e Licia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- [23] OLIVEIRA, Wanderley C. Espinosa: um pedagogo da alegria? In: *Revista Metanoia*. São Paulo/São João d'el-Rey: FUNREI, jul. 2000. n.2. p.45-55.
- [24] PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- [25] POE, Edgar Allan. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

[26] POE, Edgar Allan. *Contos*. Estudo crítico de Lucia Santaella. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

[27] POE, Edgar Allan. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

[28] POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios de Edgar Allan Poe*. (Org. Carmem Vera Cirne Lima). Trad.: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro; Porto Alegre: Editora Globo, 1985.

Autor

¹ **João Manuel DOS SANTOS CUNHA, Prof. Dr.**
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
profjoaomanuel@terra.com.br