

“O quarto fechado”, de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite

Profa. Ms. Vanessa Moro Kukul¹ (UNICAMPO)

Resumo:

Este estudo, fruto de dissertação de mestrado intitulada “O quarto fechado, de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite...”, constitui-se numa leitura do romance O quarto fechado, da referida escritora. Nela, indaga-se acerca da significação do quarto na condição da vida humana, demonstrando o apego do homem pelos espaços; procura-se compreender o quarto como temática de experiência existencial e estética na literatura e metáfora do que é insondável.

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

Os mortos têm sua linguagem e transmitem um recado que é ao mesmo tempo uma advertência e uma condenação daquilo que vivemos.

Lúcio Cardoso

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. Neste estudo, reflito a respeito do espaço 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 ligada à solidão e ao confinamento.

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” (TRINCA, 1998, p. 12). 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” (JAPIASSÚ, 1976, p. 22).

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” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 131).

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 bem recente) que são revividas, por meio de nossa sensibilidade, como a *madeleine*, 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” –, mas os objetos ou as sensações, 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 (PROUST, 2003, p. 51).

A obra proustiana se fundamenta no relato e na análise da atividade perceptiva do personagem contemplador. 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.

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 de mais profundamente íntimo, de mais quotidianamente turvo e mesmo de mais impenetravelmente oculto”. Trazendo “à superfície insipidamente uniforme [...] alguns elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal, antes de deixar que retornem – acompanhando o ramo descente da curva – à obscuridade lodocenta donde haviam emergido” (LEIRIS, 2001, p. 11).

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, tomarem parte na dinâmica do universo. 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.

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” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 1994, p. 189). Já os espaços são lugares praticados. O espaço, assim, é “o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam”, por exemplo, “a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 1994, p. 202). 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 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.

O homem moderno, apresentado no romance, não tem mais essa comunhão com a natureza ou com 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” (ANTUNES, 1998, p. 182).

Volta-se, nesse ínterim, para as relações privadas e para seus espaços íntimos. Em busca de proteção, 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” (COLQUHOUN, 2004, p. 216).

Esse “perigo” é entendido como possibilidade de perder o que nos é singular; no território público da cidade, formamos 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 rostos de amados, onde as ruas são familiares e seguras, onde a arquitetura interna pode ser modificada quase à vontade” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 1994, p. 207).

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 esticar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 1994, p. 205).

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 (ELIAS, 1994, p. 164).

Orest Ranum, em seu estudo “Os refúgios da intimidade”, 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” (RANUM, 1991, p. 214). O quarto privatiza-se cada vez mais e, no século XVIII, “se torna um local repleto de minúsculas bibliotecas, mesinhas, aparadores e biombos” (RANUM, 1991, p. 228). 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. Embora no século XIX resistisse 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.

Na contemporaneidade, 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” (ELIAS, 1994, p. 164). 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 e da veracidade. Crença essa que “se opõe” ao mundo que o decepcionou. 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.

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 (LUETICH, 2002, p. 4).

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 obtida de maneira imediata, atingindo, assim, a interioridade absoluta do eu. Ainda que Descartes tenha instaurado 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 [...]” (CARMELLO, 2004).

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” (GAY, 1999, p. 49).

A literatura romântica 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 e-leger o interior, o particular, como valor de verdade universal, o que haveria de comum entre os homens, e paradoxalmente torná-lo público (CARMELLO, 2004).

Dentro dessa fisionomia da modernidade surge o romance como o entendemos, gênero literário no qual a sociedade moderna pretende se reconhecer, substituindo a tradicional (coletiva) busca da verdade pela experiência individual. 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, o homem se vê privado “de uma experiência que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1993, p. 198).

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” (BENJAMIN, 1993, p. 201). Da mesma forma que o romancista se isola, só e dilacerado, o leitor de um romance é também um solitário.

Em torno da 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 a abandonou: o tom íntimo de uma literatura igualmente íntima. O próprio prefixo 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).

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.

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” (JAPIASSÚ, 1976, p. 169). O devaneio exige a solidão, essa não significa isolamento, mas a possibilidade do homem mergulhar na sua 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 (BACHELARD, 1961, p. 53-55 apud JAPIASSÚ, 1976, p. 158).

Nossa história de leitura poderia ser contada ao relembrarmos 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.

Romancistas e poetas inventaram muitos espaços que figuram, num momento, proteção e, noutro, opressão, o que evidencia o valor dado por eles ao quarto. Mas os doentes também 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” (MAISTRE, 1989, p. 12).] 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” (PAZ, 1992, p. 175). Carência entendida como privação e ausência do outro; sendo que o outro às vezes sou eu mesmo.

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” (PAZ, 1992, p. 188), 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.

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.

Pensemos, neste momento, nas experiências marcadas pelo individualismo e pelo enclausuramento do ser nos romances e nos quartos que os acompanham. 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 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” (COSTA LIMA, 1986, p. 195 apud ALBERTI, 1991, p. 74). 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.

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, cripa 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”. 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.

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” (CAMUS, 2001, p. 83).

Muitos personagens aparecem colados a um quarto que muitas vezes dá nome à obra. Consultamos **Le nouveau dictionnaire des oeuvres** 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.

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” (NASSAR, 1989, p. 9). Viver nesse cômodo pode ser uma experiência de isolamento e de privação – privar-se da humanidade e das relações humanas. 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.

Em **O quarto fechado**, as personagens, recolhidas em seus espaços mais íntimos, 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 [“Ele dava os primeiros passos em sua Morte, abraçado a ela, que o instruía devagar” (LUFT, 1984, p. 13)] e fecha [“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” (LUFT, 1984, p. 132)] 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.

No romance, fechados em seus mundos, à sombra do caixão, as personagens vêm-se vencidas 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)” (FINAZZI-AGRÒ, 1994, p. 100).

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” (LUFT, 1984, p. 39). 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*, 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 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**.



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” (LUFT, 1984, p. 87); temia que o filho “virasse um maricas” e o agredia.

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” (LUFT, 1984, p. 127), 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” (LUFT, 1984, p. 124). Juntos os gêmeos “habitavam uma caixa de vidro, inacessível aos demais. Precisavam ser parecidos, precisavam tornar-se um só, não tinham outra escolha” (LUFT, 1984, p. 26).

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 sem localização espacial.

Moradores dessa casa que não apresenta ligação com o mundo exterior (casa sem janelas que representa um fechamento para o ar e para a luz), as personagens se sentem fechadas em seus quartos. Visitados, é possível desvendar neles os interiores e o sufocamento das personagens.

Assim, é possível dizer que **O quarto fechado** é, indubitavelmente, um mundo fechado e es-corregadio. 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.

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, aos seus espaços, procuram precisar limites que não estão ao alcance humano.

Referências Bibliográficas

- [1] ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históric**os, Rio de Janeiro, v.4, n. 7, p. 66-81, 1991.
- [2] 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.
- [3] BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Ma-gia e técnica, arte e política**: obras escolhidas. Tradução de Jeanne-Marie Gagnebin. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221.
- [4] BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O Universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.
- [5] CAMUS, A. **O Estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. 20. ed. Rio de Janeiro/São Pau-lo: Record, 2001.
- [6] CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tra-dução de Ephraim F. Alves e Lúcia E. Orth. Petrópolis: Vozes, 1994.
- [7] _____. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia E. Orth. Petrópolis: Vozes, 1997.
- [8] COLQUHOUN, A. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87**. Tradução de Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- [9] ELIAS, N. **A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- [10] _____. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. v. 2.
- [11] 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.
- [12] GAY, P. **O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud**. Tra-dução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- [13] JAPIASSÚ, H. **Para ler Bachelard**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- [14] LAFFONT, B. **Le nouveau dictionnaire de oeuvres**. Paris: Laffont, 1968.
- [15] LEIRIS, M. **Espelho da tauromaquia**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- [16] 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.
- [17] LUFT, L. **O quarto fechado**. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- [18] 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.
- [19] NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia de Letras, 1989.
- [20] PAZ, O. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- [21] PROUST, M. **No caminho de Swann**. Tradução de Mario Quintana. 22. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- [22] RAIMOND, M. L'expression de l'espace. In: _____. **Le roman**. Paris: Masson, 1989. p. 158-172.
- [23] RANUM, O. Os refúgios da intimidade. In: CHARTIER, R. (org.) **História da vida privada: da Renascença ao século das Luzes** (v. 3). Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- [24] 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.
- [25] TRINCA, W. **A arte interior do Psicanalista**. São Paulo: EPU, 1998.

Autor

¹ **Vanessa Moro KUKUL, Profa. Ms.**
Faculdade Campo Real (UNICAMPO)
E-mail: vanessakukul@gmail.com