

COMO FOSSE UM POEMA: ALGO SOBRE *A CASA DO DIABO*, DE MAFALDA IVO CRUZ

Luis MAFFEI¹

- **RESUMO:** Poucos exemplares do romance contemporâneo se aproximam tanto duma dicção própria da poesia como *A casa do diabo*, de Mafalda Ivo Cruz. Trata-se, decerto, de um trabalho em prosa, de uma narrativa. Entretanto, os sentidos se encontram, no romance, em estado de tamanha plurissignificação que acabam fazendo da obra um exemplar híbrido, capaz tanto de estórias (por exemplo, as venturas e desventuras de uma mulher, a protagonista, mãe, amante e sem lugar num cenário nada propício) como, também, de um lirismo sempre a ponto de permitir aos vocábulos escapar de seu sentido convencionalizado. Além disso, é notável a presença da música no romance, o que fornece à obra um índice a mais de escape aos significados sólidos da fala corrente, e também àquilo que, convencionalmente, se espera dum romance.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Romance português. Poeticidade. Mafalda Ivo Cruz. Música. Feminino.

Como fosse um poema

É o poeta e crítico Gastão Cruz (1999, p. 129) quem afirma: “Tanto quanto me desagrade a poesia que toma para si a descontração e o carácter explicativo da prosa, me fascina a prosa que se apropria da tensão e da temperatura características da poesia [...]”: é uma prosa *A casa do diabo*, claro, mas uma prosa que “se apropria” de aspectos marcadamente poéticos, como, por exemplo, um trabalho atento ao símbolo e à ambivalência. O romance de Mafalda Ivo Cruz (2000) conta uma estória, mas o faz de modo muito mais comprometido com a palavra que com o relato, e é por isso que a não-linearidade que aqui se encontra diz muito mais de um tempo de elaboração poética que de uma mera subversão do *chronos* romanescos.

Talvez seja em busca dum elogio da palavra literária que Herberto Helder (1995, p. 147), poeta que também fez prosa, afirme: “Não nos acercamos da prosa [...], a prosa é uma instância degradada do poema”: o que faz Mafalda Ivo Cruz em sua obra não é um poema, mas acaba por sê-lo; ou seja, *A casa do diabo* não é um poema pois não atende à ordenação espacial que um poema prevê. Entretanto, em tempos nos quais a tradição é revista como modo já quase de efetiva tradição, por

¹ UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Ciência da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – luis.maffei@terra.com.br

que exigir de um poema que suas linhas não cheguem ao fim da página? Contar uma estória é um impedimento para que se aproxime a prosa aqui contada duma espécie de alma poética, mais ainda, poemática?

Decerto não, e cabe mais uma reflexão de Herberto Helder (2001, p.195): “Não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendem ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender [...]. Leio romances desde que perceba que não estão a responder [...]”: *A casa do diabo*, evidentemente, não está “a responder”, pelo contrário: *A casa do diabo* é uma obra de perguntas e dúvidas, de respostas, se é que elas existem, moradoras apenas do universo interno do texto, que será, em estado de constante diálogo, um modo de tensa exposição de fronteiras e riscos: é como se estivesse, o romance em questão, a corroborar a afirmação herbertiana: “Não existe” aqui “prosa”.

Que se encerre, assim, esta apresentação com o convite a um dito popular que guarda em si o título do romance: “cabeça vazia é a casa do diabo”. É claro que a personagem Nancy poderá ser a proprietária desta “cabeça vazia”, isso será visto mais logo; mas, se vazia de demandas meramente narrativas é a obra, sua cabeça (modo de dizer aqui, por que não?, de alma) será um espaço aberto, lacunar, para que o leitor lá penetre. O leitor analítico também ali penetrará, como quem adentra concretamente uma casa, ocupando-a em busca não exatamente de respostas, mas duma integração, dum enleio.

A mulher

Se “casa” é o vocábulo que se encontra no título do romance de Mafalda Ivo Cruz (2000, p. 9), será o corpo, entretanto, que abrirá o texto, e em estado de concreta abertura:

Uma Mulher. Uma mulher que dorme. A janela está aberta. É meio da tarde.
A janela dá para o jardim, É uma casa grande. A luz entra e aninha-se nos cantos. No jardim há duas árvores altas.
Dorme. E fiquei assim muito tempo a vê-la dormir.
Assim mergulhada no sono é a cara humana e jovem do verão.
A janela está aberta. É meio da tarde.
E então recomeçamos.
A janela dá para o jardim. A casa tem hera nas paredes. A luz entra um pouco e aninha-se nos cantos. No jardim há duas árvores altas.
Dorme, e não sonha.

É evidente que, junto à casa, será a mulher o espaço habitável no romance, e feita está a apresentação desta feminilidade: a tarde vai a “meio”, como um modo fortemente sugestivo de se dizer do centro feminino, lugar onde a mulher põe-se em abertura para a recepção, claro, sexual do outro, mas também para uma relação

mais ampla com o próprio mundo. Não é casual, portanto, que a mulher em questão, a que é vista nesta cena de altíssima sugestão erótica, seja, ao mesmo tempo, mãe e uma espécie de prostituta (CRUZ, M., 2000, p. 25):

Aproximou a cara do espelho e tirou um pincel de um tubo.
– Mãe. Ó mãe – ouvia-se lá de baixo.
Das noites que passavam separados nada diziam, nem um nem outro. Nunca falavam disso.

Exposta está, portanto, a protagonista feminina d’*A casa do diabo*: dedicada é ela a um filho e a noites fora de casa, separada de seu trabalho maternal. Relaciona-se ela, logo, não apenas com sua feminilidade maternal, mas também com outras relações, que se encontram fora da casa mas no universo da casa maior que é o mundo. Entretanto, a cena de abertura, em seu prosseguimento, acusa uma relação que se dá entre a mulher descrita e aquele que a olha (CRUZ, M., 2000, p. 9):

Tudo isto se completa numa estreita faixa de improbabilidade, como numa coincidência estranha. Em que toda a vida consciente momentaneamente suspensa, dá lugar a uma rede de respirações, onde as várias visões luminosas e interiores se misturam de uma forma quase orgânica. Calor, luz.
Havia a cara ardente, como uma escultura de basalto, imperfeita, antiga, deixada às ervas daninhas. Parecia-se com ela.
Respira. Respira. Vejo as narinas e a boca.
É este o momento. A luz, com reflexos. Agitações imprevisíveis de matéria.
E vejo, imagino uma águia a subir no ar seco em direcção a sul. As árvores. A serra. Tudo aberto, e tudo impenetrável. Selvagem.

O ritmo do relato da mulher em situação é um tanto musical, pois se permite repetições da ordem mesma duma espécie de refrão; mas essas repetições acabam sugerindo, por outro lado, uma prática sexual que tem lugar entre o olhar e o corpo olhado, já que o ritmo das entradas e saídas de um corpo noutra na experiência sexual passa pela repetição (“E então recomeçamos”). Desse modo, o sexo que se comete aqui, já que o corpo da mulher é, ao um tempo, convidativo (medial, feminino e adormecido) e “impenetrável”, pois selvagem, ocupa o exclusivo espaço da escrita: portanto, não é demasiado suspeitar que existe, nesta relação em texto, um espaço que deverá ser ocupado por outra instância que, de observadora, é convidada a transformar-se em participativa: o leitor: mais uma vez pode-se afirmar a peculiaridade poética d’*A casa do diabo*, pois é na poesia que – estando a enunciação no lugar privilegiado da prática romanesca – o leitor terá, mais amplamente, a ambivalência e a plurissignificação a servir-lhe de vácuo a ocupar a seara que se exhibe em abertura.

E o romance de Mafalda Ivo Cruz problematiza agudamente o mesmo lugar da mulher enquanto corpo “ardente” (“Havia a cara ardente”) e repositório de diversas demandas que se lhe extrapolam. Uma cena d’*A casa do diabo* dimensiona essa tensão feminina, quando a protagonista se encontra quase que na ambivalência de papéis:

Tremia só de pensar nos banhos à noite, com o Martim, na piscina. Só de pensar. Porque a criança podia acordar a meio da noite, chamar a mãe, vir ali procurá-la. Embora fosse improvável. Embora. Mas só a ideia de era terrível. Nem sabia exactamente. Ou antes, sabia sim. Que o que se passava entre ela e o Martim. Era inconfessável. Sempre. Que se o seu filho alguma vez – nunca mais a reconheceria. Não era possível. A criança estaria em perigo de vida se viesse ali, se a visse. Se os visse aos dois. (CRUZ, M., 2000, p. 21-22).

Martim é o pai da criança, homem que, no nível mais cronologicamente avançado do romance, já se encontra separado da protagonista, cujo nome, revelado a meio da obra, é Nancy. A situação da piscina, reveladora do medo de Nancy de ser flagrada por aquele de quem é mãe numa atitude de sexualizada mulher, aponta para um certo deslocamento que vive a personagem em relação à convenção social, acentuadamente masculina, que reza a distinção clara dos papéis: é-se mulher ou mãe, e é o caso de compreender que *A casa do diabo*, neste pormenor, não deixa de estabelecer certas releituras de outras obras literárias, num exercício de intertextualidade que se revela, primeiramente, no fato de o romance apresentar, em seu final, uma espécie de bibliografia: são diversas as citações a obras alheias no corpo da obra, e é o caso de referir, antes de mais, que um dos convites feitos no romance é à dificilmente definível obra de Maria Gabriela Llansol. É no próprio corpo do romance, ressalte-se, e não apenas na bibliografia final, que aparece o nome desta que é das mais notáveis autoras da contemporaneidade portuguesa (CRUZ, M., 2000, p. 84): “As plantas pairam, não o espírito, que está enterrado na terra. G. Llansol.” Acerca da literatura llansolniana, afirma Jorge Fernandes da Silveira (1993, p.97): “O que há nesses textos, com certeza, é um modo *lírico* de estar na linguagem, de compreender e conceber a escrita [...]”: o mesmo se aplica a Mafalda Ivo Cruz, e a presença do nome Llansol no corpo d’*A casa do diabo* é, decerto, um modo de assunção não apenas de uma semelhança, mas, no limite, de uma filiação.

Mas a remissão à obra monumental da literatura portuguesa, notável na própria configuração erótico-maternal da personagem Nancy, não é revelada no fim do romance, por sutil que se apresenta. Essa relação, claro, é com a tensão que Camões (*Os Lusíadas*, III, 31) vê na Tareja que reside em seu épico:

De Guimarães o campo se tingia
Co’o sangue próprio da intestina guerra,

Onde a mãe, que tão pouco o parecia,
A seu filho negava o amor e a terra.
Com ele posta em campo já se via;
E não vê a soberba o muito que erra
Contra Deus, contra o maternal amor;
Mas nela o sensual era maior.

A Tareja camoniana “tão pouco” “parecia” uma mãe porque, além de combater o próprio filho na disputa que acabou por permitir a fundação do Estado português, tem em si a sexualidade como norte fundamental: “nela o sensual era maior”. É evidente que a figura da mãe, em Camões, terá outras dimensões em outros exemplares de sua obra; porém, não apenas por ser uma das mais célebres concepções maternas camonianas, mas também por guardar a tensão que se verifica agora em Nancy, Tareja, em sua irresolúvel condição de mãe e mulher sexualizada, será, seguramente, a figura em diálogo que se vê n’*A casa do diabo*. Assim sendo, é a mesma condição dupla e sem possibilidade aparente de síntese que se vê na personagem de Mafalda Ivo Cruz, autora, não é demais reiterar, dum texto que guarda, em sua prosa, diversas peculiaridades da poesia.

Por isso, é o caso de se voltar a Herberto Helder (1997, p. 150), poeta que escreveu uma memorável recolha de contos de nome *Os passos em volta*. Um desses contos, intitulado “Vida e obra de um poeta”, resolve, a partir da perspectiva do narrador masculino e autobiográfico, a problemática questão feminina:

Outro princípio fulcral da minha poesia – o da Fêmea-Mãe – foi descoberto, imaginado, organizado e assumido na mesma retrete. Devo muito a essa retrete. Certas noites dava uma volta por Pigalle e estudava miudamente os cartazes nas casas de strip-tease. Absorvia a nudez retratada das actrizes como se absorve um plasma forte. Elas eram intérpretes de Deus. Via nesses corpos uma declaração divina, e o jogo espectacular do que chamam vícios era uma espécie de escrita manifesta, uma alusiva viabilização de Deus. E tudo isso me era dado como um caminho de conhecimento, uma complexa viabilidade. Todas as putas de Pigalle eram minhas mães; a carne fotografada, tornada viva em mim pelo enredo da comoção, era a carne-mãe, a matéria fundamental da terra.

No espaço aparentemente sujo duma “retrate”, elabora o poeta um princípio “fulcral” de sua poesia, que logra reunir as diferentes facetas da mulher no texto. E as “mães” encontradas em Pigalle são prostitutas, ou seja, são os exemplares mais bem acabados da mulher que mantém uma sexualizada relação não apenas com um homem, mas com diversos, com o mundo. Desse modo, se é tão-somente na poesia que se pode construir o princípio fulcral da “Fêmea-Mãe”, o mesmo se dá n’*A casa do diabo*, pois é apenas no texto que se faz uma efetiva relação sexual, aqui entre o

narrador que vê, na abertura do romance, o corpo feminino, e o corpo que se abre exclusivamente no texto.

Além disso, ser Nancy prostituta e mãe faz com que ela ocupe, no universo do romance, uma difícil situação de fronteira, pois são muitas as demandas culturais que a condenam. Um exemplo disso é o jardineiro de sua casa, que vê Nancy como uma mulher indigna de respeito (CRUZ, M., 2000, p. 60):

E ela depois tinha ido convidar o jardineiro para beber. A rir, a balançar-lhe a garrafa diante do nariz.

Antes de ser despedido, por causa da separação, evidentemente. Tinha sido preciso cortar todo o supérfluo e um jardineiro. Até nem é preciso. E também para o que aquilo se tinha tornado depois. Mas ele, o jardineiro tratava-a sempre – por trás, é claro – por “a maluca”. A “bêbeda”, quando calhava. Ou pior. E dizia que o senhor doutor não merecia aquilo. E que havia de ser com ele.

É interessante pensar que Nancy acaba por ser uma detecção de que pouca coisa se modificou, no que tange ao lugar social que a mulher é convidada a ocupar, em muito tempo: é ainda no século XIX que uma empregada utiliza – “por trás, é claro” – o adjetivo “bêbeda” para ofender uma mulher em processo de sexualização: a Juliana d’*O primo Basílio*, romance incontornável de Eça de Queirós (1987), só tem elementos para chantagear Luíza porque esta cede aos apelos de sua sexualidade e renuncia ao cor-de-rosa que a caracteriza no princípio do romance pelo escarlate que será sua cor mais simbolicamente reveladora. E, por ocupar um lugar impossível, ou seja, por ser uma mulher em irreversível processo de conhecimento de si própria como ser erótico e que, apesar disso, deseja voltar a uma vida burguesa sem acentuadas complicações, que Luíza morre. Ao contrário, Nancy, ainda que ocupe um lugar também difícil, também de fronteira, não padece de semelhante sofrimento, pois assume sua sexualidade de modo pleno, até excessivo. Exemplo disso tem-se a partir de Martim, ex-marido de Nancy, tentar recuperar a guarda do filho a partir da profissão que a ex-mulher escolhe praticar; por isso, existe um diálogo entre Nancy e a advogada do ex-marido, que não revela, por parte da protagonista, nenhuma assunção de culpa (CRUZ, M., 2000, p. 225):

A mulher continuava a falar, explicava isto e aquilo e mais não sei quê, em que ela, Nancy, tinha a culpa. Tinha sempre a culpa.

– Não percebe?

– Não, respondia em voz baixa. Sorria de repente e depois deixava de sorrir: – Não sei.

A cara da advogada era bonita, grava, a boca larga, devia ter trinta e cinco anos ou coisa assim.

A advogada, o jardineiro e Martim, cada um a seu modo, serão as personagens que acusarão o papel que se espera de Nancy e que ela não cumpre. Não se contorne o

fato de que cada uma das personagens recém-referidas exerce um papel determinado no jogo social, sendo Martim um homem que busca manter uma imagem impoluta pois quer-se candidatar a um cargo público. Mas Nancy não absorve a culpa que lhe querem arremessar, e é por isso que seu destino não será idêntico ao de Luíza, seu fim não será a morte nem a morte de seu erotismo.

Portanto, é o caso de se pensar que Nancy não se basta em ser uma mulher no mundo, em condição, claro, de desobediência: ela é também um símbolo que extrapola a mera narratividade; se esta personagem é descrita como algo central, medial, portanto fortemente feminino, ela será “*Ungrund*, Sem-fundo”, que “é o nome que pode ser dado a Deus [...]. O nome que mais lhe convém é o de ‘Sem-fundo’, abismo sem fundo e sem fundamento.” As palavras recém-citadas são de Yvette Centeno (1987, p.108), e Nancy é “Sem-Fundo” porque não se reduz àquilo que o mundo, fundamento de todo processo civilizacional, lhe ordena. Esta mulher poderá até mesmo aproximar-se da figura de Deus por ser a criadora duma vida – seu filho – e por, apesar disso, manter com sua criação um tipo de relacionamento que se mostra atento ao amor (palavra sempre associável a Deus) e desatento a qualquer vício social.

Neste sentido, a casa é do diabo, por um lado, pela força simbólica que este vocábulo pode possuir, e o Deus que aqui se nega não é o amoroso, mas sim o que pode servir de metáfora para ordem. Por outro lado, a casa, que é no romance também corpo, sabe-se, será vazia de interditos e plena de “Sem-Fundo”, será do diabo, portanto, além de ser, claramente, o espaço do desvio: não se perca de vista que o grego *diábolos*, *on* significa, entre outras coisas, “o que desune” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001). Desunida está, logo, a moral que impede a prática da feminilidade em toda sua plenitude para que se possa fundir, na personagem Nancy, uma casa que, simbolicamente, pode ser, a um tempo, divina (*Ungrund*) e diabólica.

O homem

Uma das hipóteses de narrador que se encontra n’*A casa do diabo* é o personagem Jozias, ou simplesmente Zé, que pode ser aquele que observa a cena narrada na abertura do romance. Pode-se suspeitar dessa hipótese porque Zé, ver-se-á depois, é uma espécie de *voyeur*, portanto alguém que vê. De todo modo, sendo ou não Zé o observador, é um olhar alheio, e masculino, aquele que descreve outra situação do corpo de Nancy (CRUZ, M., 2000, p. 10):

Vejo a imagem refletida no espelho. O espelho está do lado da sombra. É a porta solta de um guarda-vestidos encostada à parede. Mexe bruscamente as mãos. Depois não se mexe mais. Dorme.

Exceptuando o colchão onde dorme é um quarto praticamente nu.

Um pick-up e uma pilha de discos de vinil.
 E a luz entra, a mulher dorme. Não sonha. Nenhuma imagem atravessa a testa
 branca. A boca crispada.
 Agora o quadrado de sol que entra pela janela atinge-lhe o pé. Atinge o tornozelo.
 Tem os joelhos dobrados. Está deitada sobre o quadril direito, completamente
 voltada para a parede. As mãos abertas, mesmo diante da cara.
 Já devem ser quatro.

É sugestivamente masculino o olhar que captura Nancy pelas diversas indicações de desejo erótico, e conseqüente prática sexual no texto. Por hipálage, a nudez do quarto pode ser lida como a nudez da mulher, e a cabeça dela, cabe referir, está vazia, pois “dorme” e “não sonha”, como fosse a própria casa do diabo. O “quadrado de sol” como que vai revelando o corpo, iluminando-o a fim de que se possa vê-lo melhor, e o movimento da luz é de baixo para cima, num processo que pode fazer pensar num progressivo desnudamento. A própria posição de Nancy é adequada para a cópula, pois ela está “[...] deitada sobre o quadril direito, completamente voltada para a parede [...]”, e suas mãos, como prontas a receber, estão “abertas”. E o final do fragmento revela, em princípio, o momento do dia em que se passa esta ação: “já devem ser quatro”; porém, é possível pensar, além disso, que se insinua um desejo que duplicar as partes do corpo da mulher com a presença das partes do corpo masculino que, entretanto, contenta-se em ver: se um corpo solitário tem duas pernas e dois braços, a mistura permitida pela prática sexual fará com que o corpo a surgir tenha quatro pernas e quatro braços.

Portanto, não é demasiado supor que o olhar *voyeur* seja de homem, e a personagem masculina que se solidariza com Nancy é Jozias, ou Zé. Esse homem procura Nancy a pedido de Martim, com que ele tem uma velha relação. O encontro entre Nancy e Jozias serviria para fornecer ao ex-marido da protagonista uma irrefutável prova de que ela se prostituía, facilitando, assim, a retomada por Martim da guarda de seu filho (CRUZ, M., 2000, p. 27):

O homem levantou-se quando ela entrou. Fez-lhe um sinal amável, como se já a conhecesse. Estava num canto do bar.
 A luz era agora a do princípio da noite, indecisa sobre o mar, e o ambiente tão calmo o de um quarto de criança.
 Ela sentou-se, a dizer um vago “boa noite”. Então sem uma palavra ele estendeu-lhe o jornal aberto numa página e dobrado.
 “Senhora só oferece-se como acompanhante de cavalheiros”. Seguiu-se o telefone dela.

Não deixa de ser, portanto, um tipo de investigação o trabalho de Jozias, que, a propósito, realmente já conhece a mulher com quem se vai encontrar. É importante ressaltar que a infância deste homem ocupa um lugar decisivo na narrativa, pois o papel que ele joga não deixa de ser ambíguo como o de Nancy: se Jozias tende a ser

fiel à mulher que ele acaba de encontrar, numa identificação que passa pelo respeito e pelo desejo, ele a encontra por servir a seu ex-marido, o que acaba por pô-lo num lugar difícil. Desse modo, Jozias corre o risco de mimetizar seu próprio pai, homem que ocupava uma situação também dupla: servia à resistência salazarista mas era, por outro lado, informante do regime. Além disso, este homem acentuadamente político tinha imensa dificuldade de compreender as mulheres (CRUZ, M., 2000, p. 68):

Diabos as levem, às mulheres. Diabo que leve o diabo. Nunca as havia de entender. Àquele exército de seres todos iguais, absolutamente iguais, governados por um programa hormonal que felizmente as devasta cedo. Mas mesmo devastadas continuam com aquela intolerável capacidade de rir.
 Rir.
 Mas um riso diferente do dele, que era um riso de homem, dizia ele.

O pai de Jozias, assim, estabelece uma clara distinção entre mulheres e homens, e acaba por associá-las ao diabo: “seres” desviantes, claro, e o pai daquele que desejará Nancy não se dá conta do quanto, involuntariamente, delinea o lugar especial que a mulher ocupa. De todo modo, o trabalho de Jozias será, em certa medida, livrar-se do componente de saga que seu destino anuncia possuir, e por isso ele buscará enxergar Nancy do modo mais preciso e respeitoso, nem que isso acabe por impedir que exista sexo entre os dois (CRUZ, M., 2000, p. 47):

Baixo, não muito largo de corpo, muito mal vestido, como as pessoas que já passaram a idade e têm mais em que pensar. Mãos enormes com as veias saídas, pó nos sapatos, sorriso irônico. Olhos sempre acesos. Rugas qe tinham acabado por se desenhar numa expressão definitivamente adolescente. Uma cara simpática. Sem dúvida que era uma cara simpática.

Mesmo, portanto, que precise abdicar do cuidado com a aparência, Jozias mantém-se, aos olhos de Nancy, como alguém apenas simpático, não erótico. Existe, assim, nessa personagem masculina que se encontra, em estado de simpatia, com a protagonista do romance, uma vontade inegável de entender-se com ela e superar sua condição masculina naquilo que ela pode ter de saga ou de mimetização do comportamento do homem médio. Um desses homens de comportamento comum, sabe-se, é Martim, que se dirigia a Nancy, durante o casamento, dum modo constante (CRUZ, M., 2000, p. 34):

– Minha amada.
 Sem misericórdia
 minha amada.

 – Minha amada.

A casa do diabo, como já foi visto, aproxima-se freqüentemente da poesia, e não é de estranhar, portanto, a ocorrência disso que funciona, também, como um refrão. Ademais, a música é outra presença nesta obra, seja no ritmo das repetições e do mesmo refrão, seja na nomeação de temas musicais e de compositores (CRUZ, M., 2000, p. 79): “Fixou a atenção na música que vinha do quarto ao lado. – O Opus 100?”; ou (CRUZ, M., 2000, p. 81):

- Num gesto automático pus um disco no pick-up.
- O que é isto?
- Fantasia a quatro mãos. De Schubert.
- Assim tristonho, não acha?

Mais uma vez é possível pensar na literatura de Maria Gabriela Llansol, que convida a música para seu interior de diversos modos, inclusive nomeando compositores. A música na literatura de Maria Gabriela Llansol aparece, de maneira bastante explícita, na presença constante de um nome-obsessão: Bach. Transformando esse nome em seu personagem, Llansol resgata toda a carga de evocação que ele possui. Bach, em *Um Falcão no punho*, é presença de salvação. Mafalda Ivo Cruz, assim, estabelece em seu texto uma claríssima vontade de expansão de limites estabilizadores da própria literatura, extrapolando-a, como faz Llansol, através, sobretudo, da poesia e da música.

Mas não se pode perder de vista que o “minha amada” tão repetido por Martim sugere também que o partícipio, forma do verbo componente da locução, acaba por revelar que o amor, e, por consequência, a doação a Nancy desse sentimento, é pertencente ao passado: assim sendo, Martim não privilegia, no presente em que ocorrem esses depoimentos apenas na aparência amorosos, tal sentimento, e Jozias se esforça para, em seu papel de homem, colocar-se além desse lugar, por assim dizer, comum.

De novo é o caso de se pensar no Herberto Helder (1997, p.163) contista, desta vez num conto de nome “Duas pessoas”; assim a personagem masculina é vista pela prostituta que ele chama a seu apartamento: “Quer dar-se, dar-se para lá de qualquer expressão inóspita, da teoria masculina da força e do poder.” Fica cada vez mais evidente que a obra herbertiana, assim como a de Llansol, reside ao fundo d’*A casa do diabo*: este homem que se encontra com uma prostituta quer-se num lugar que se localize para além “da teoria masculina da força e do poder”, o que é exatamente o caso de Jozias ao se encontrar, também, com uma prostituta.

Portanto, o escorregadio texto que é *A casa do diabo* compõe-se de construções de caracteres que se localizam, no caso de suas duas personagens decisivas, Nancy e Jozias, em situação de formação, pois ambos procuram afirmar, cada qual a seu modo, um estar no mundo que se mostra difícil, pois rebelde. Não espanta, portanto, que Jozias seja um detetive particular (CRUZ, M., 2000, p. 263): “Depois abandonei

o curso de direito e dediquei-me à profissão mais reles que encontrei: fui ao Diário de Notícias e pus um anúncio que dizia ‘fazem-se investigações com descrição’ e tornei-me detetive a investigar casos de adultério.” Em primeiro lugar, é notável que a própria personagem se confesse praticante duma profissão pequena, “reles”: tanto Jozias como Nancy serão vistos como pessoas ou fracassadas, no caso do homem, ou indignas, no caso da mulher, e Jozias será capaz de lançar este olhar sobre si mesmo.

Por outro lado, o trabalho do detetive é da ordem da investigação, e torna-se interessante perceber que Nancy é, de algum modo, revelada, no processo detetivesco, não apenas para (e por) seu investigador, mas também para o leitor da obra: do mesmo modo que o corpo de Nancy se revela na abertura do romance a partir da mirada daquele que narra, seus caracteres mais notáveis vão-se revelando à medida que o romance evolui, à medida, portanto, que a investigação se faz.

Detetive, portanto, n’*A casa do diabo*, é uma hipótese de olhar, e nada poderia ser mais revelador disso que o fato de Jozias ser um *voyeur* (CRUZ, M., 2000, p. 271, 272):

- Quer saber se cheguei a dormir com aqueles todos, não é verdade Jozias? é isso que quer.
- É. É verdade.
- Com alguns. Não com todos, mas com alguns sim. Você é um *voyeur*, Jozias.
- Pois sou.
- Gostava de ter visto, não é?
- É.
- Preferia ter visto.
- Preferia?
- Preferia ver, ou não?
- Sim. Preferia ver.
- Foi sempre assim.
- Acho que sim.

Portanto, a possibilidade de visão que mora na experimental seqüência de procuras d’*A casa do diabo* diz de um romance também em forma de experimento. É claro que existe uma generalização um tanto sedimentada quando se usa o adjetivo experimental para referir uma obra de arte. Entretanto, no caso do romance de Mafalda Ivo Cruz, experimental diz não tanto dum uso da forma que se queira mais ou menos inovador ou vanguardista, mas duma escrita na qual a investigação é o fio condutor daquilo que poderá se revelar como resposta. Além disso, mesmo as respostas que se encontram na obra se submetem ao olhar e à recepção subjetiva: assim o corpo visto no início do romance, assim o sexo entre Nancy e certos homens que ela tão-somente relata a Jozias, assim o caráter subjetivamente “tristonho” da *Fantasia a quatro mãos* de Schubert: cria-se o que, na música, pode-se classificar

como relação profunda. Logo, a música, nesta obra, ganha um sentido a mais, e não é jamais excessivo que se pense na literatura de Llansol pois, no universo musical, relações profundas são o que torna possível a simultaneidade de várias notas; uma orquestra, por exemplo, não toca apenas a melodia principal, pois várias frases musicais são executadas em simultâneo, e há instrumentos que executam a estrutura da música, a harmonia. Trazendo esses traços para a literatura, pode-se considerar que relações superficiais são as imediatas, da ordem da continuidade, que caracterizam a narrativa tradicional, ou seja, a mera causalidade. Relações profundas seriam o que se encontra na literatura de Llansol, na qual não existe a mera causalidade das relações superficiais.

O mesmo ocorre na literatura de Mafalda Ivo Cruz, pois existem, aqui, diversas “relações profundas”, como a que se instaura, cumpre assinalar, entre o leitor e as diversas subjetividades apresentadas no texto. E se as respostas, neste romance, são obtidas por uma prática de experimentação, serão respostas, claro, frágeis, em aberto: “Leio romances desde que perceba que não estão a responder”, e mais uma vez adéqua-se a afirmação de Herberto Helder ao romance em questão.

A profissão de Jozias terá, portanto, mais uma significação se se tem em perspectiva o fato de que os romances policiais são o estilo literário que consagrou a figura do detetive. A literatura policial está mais próxima de personagens como Martim, sempre em busca de conformidade com a norma, que de personagens como Jozias ou Nancy, experimentais e, de algum modo, inadaptados. Como afirmou Jorge Luis Borges (1996, p. 197, tradução nossa),

[...] nossa literatura tende ao caótico. Tende-se ao verso livre porque é mais fácil que o verso regular. [...] Tende-se a suprimir personagens, argumentos, tudo é muito vago. Nessa nossa época, tão caótica, existe algo que, humildemente, manteve suas virtudes clássicas: o conto policial [...] Eu diria, para defender o romance policial, que não precisa ser defendido [...], que ele está salvando a ordem numa época de desordem.

A defesa de Borges, não apenas da literatura policial, mas também de uma literatura que atenda de modo mais obediente a parâmetros clássicos, revela, entre outras coisas, que o texto policial é, decerto, aquele que hoje em dia mais se mostra ajustado àquilo que o argentino chama de “ordem”: existe um mistério a ser decifrado, e o detetive pouco mais faz que levar sua investigação a bom termo e revelar a verdade dos fatos. Entretanto, a existência de um detetive n’*A casa do diabo* não cumpre os requisitos que se esperam duma personagem de literatura policial, pelo contrário: Jozias, ao realizar seu trabalho de investigação, sobretudo investe na descoberta de si próprio: é investigando que Jozias, ao conhecer uma personagem de nome Meira, descobre a prática dupla de seu pai. Além disso, o caráter experimental de sua investigação leva-o a descobrir um modo de se relacionar

respeitosamente com a mulher com quem cruza, dignificando esta personagem que não recebe tratamento digno de quase ninguém mais.

Por tudo isso é que Jozias não revela a Martim o que descobre acerca de Nancy (CRUZ, M., 2000, p. 170):

– Bom, bom, oiça. Ela não. Ela não deve – fazer nada, percebe? porque, tanto quanto me pareceu, e desculpe estar a dizer-lhe isto a si, porque não me cabe fazer comentários destes, mas é que ela não – não a estou a ver, percebe? ela não sabe. Não sabe bem como fazer, percebe? é assim: conversa, bebe um bocadinho, bebe mais, e entretanto cria uma atmosfera insólita que a protege e a torna praticamente inaproximável. Pelo menos para um ser humano normal.

Este detetive, portanto, atende às demandas mais íntimas de sua prática de autognose, deixando de lado as exigências que o levariam a fazer meros relatórios detetivescos e a descobrir verdades que ajudariam a colocar o mundo a seu redor, e o romance de que faz parte, numa condição mais ordenada.

Sim, como fosse um poema

Ao comentar outro romance de Mafalda Ivo Cruz, *Um réquiem português*, afirma Eduardo Prado Coelho (1997, p. 388, 389):

A escrita é capaz de impor a migração dos factos para um território em que apenas contam as palavras e os corpos, [...] pela produção de conseqüências inconseqüentes e descontínuas, pela entrega a uma torrente libidinal de imagens em bruto e à deriva, por uma lógica crispada de fascinação e desejo.

Poucas maneiras seriam tão felizes na definição do trabalho literário de Mafalda Ivo Cruz, pois, nos textos dessa autora, “as palavras e os corpos” são o que efetivamente conta (no sentido de importar), e não tanto o relato, não tanto o que se conta (no sentido de narrar). Desse modo, o leitor vê-se diante dum fato radicalmente literário, radicalmente, pois, poético, já que é de poesia, enfim, que aqui se fala.

Por isso é que “as conseqüências” são “inconseqüentes”, pois não se espere de um romance como *A casa do diabo* uma simples conclusão. Cabe, claro, que se reproduza o fecho da obra (CRUZ, M., 2000, p. 286):

O filho dormia. Pensou que talvez tivesse frio e estendeu-lhe em cima uma manta escocesa.
Sentou-se na beira da cama, e ele mexeu-se, suspirou, murmurou qualquer coisa e voltou-se. Continuou a dormir.
Só então reparou que tremia, ela. Tremia convulsivamente no escuro. Como se estivesse gelada.

Olhava para a janela, para a luz dos lampadários da avenida silenciosa. Depois olhou para a sua mão que tremia. E então levantou-se, saiu e fechou a porta. Sentou-se no sofá da sala com as pernas encolhidas. Fechou os olhos. Esperar. Aprendi a esperar.

A espera é a conclusão do romance, como se houvesse, e há, imenso futuro após tudo o que se leu. E é claro que tudo termina, sem que se termine, pois, numa cena de amor, em que há desde o mais maternal cuidado até a sugestão trêmula de que algo se encontra em estado de “fascinação e desejo”: tremor é o que sente quem experimenta o orgasmo, e é também o que acomete os febris.

E os olhos fechados acusam, no termo da narrativa, aquilo que a inaugurou: uma situação de afastamento das demandas mais repressoras do mundo circundante, mas, ao mesmo tempo, uma capacidade de relação com aquilo que, no mundo, pode atender a esta “torrente libidinal” que caracteriza não apenas Nancy, mas *A casa do diabo* como um todo.

Desse modo, ao se tratar de algo da ordem mesma do desejo e da fértil inconclusão, duma “lógica crispada” por ambivalências e por estados sempre fronteiros, sobretudo no plano da produção interminável de sentidos “à deriva”, que *A casa do diabo* é, sendo uma obra em prosa, um exemplar que tanto se aproxima da poesia e da música.

Dessas ambições pela multiplicidade que se fazem as grandes obras. E essa, seguramente, é uma delas.

MAFFEI, L. As if it were a poem: something about *A casa do diabo*, by Mafalda Ivo Cruz. **Itinerários**, Araraquara, n.27, p.109-123, July./Dec. 2008.

■ **ABSTRACT:** *Only a few examples of the contemporary novel get as close to poetry's particular diction as A casa do diabo, by Mafalda Ivo Cruz. It is undoubtedly a work of prose, a narrative. However, the senses meet, in the novel, in a state of such "multisignification" that they end up making this work a hybrid example, not only capable of stories (for instance, the fortunes and misfortunes of a woman, the protagonist, a mother, a lover, who has no place in na unpropitious scene) but also of a lyricism always ready to allow the words to escape from their conventional meaning. Besides that, the presence of music in the novel is remarkable, which gives it another means of escape from the solid meanings of current speech, and also to what is conventionally expected from a novel.*

■ **KEYWORDS:** *Portuguese novel. Poeticity. Mafalda Ivo Cruz. Music. Feminine.*

Referências

BORGES, J. L. El cuento policial. In: _____. **Obras completas**. Barcelona: Emecé, 1996. v. 4, p.125-138.

CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

CENTENO, Y. K. **Literatura e alquimia**. Lisboa: Presença, 1987.

COELHO, E. P. **O cálculo das sombras**. Porto: Asa, 1997.

CRUZ, G. **A poesia portuguesa hoje**. 2.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

CRUZ, M. I. **A casa do diabo**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

HELDER, H. Herberto Helder: entrevista. **Inimigo rumor**, Rio de Janeiro – Lisboa, v.11, p.190-197, 2. sem. 2001.

_____. **Os passos em volta**. 7. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. **Photomaton & Vox**. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

HOUAISS, A; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

QUEIRÓS, E. de. **O primo Basílio**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.

SILVEIRA, J. F. da. A crise dos gêneros e a ficção lírica de Maria Gabriela Llansol. **Revista Letra**, Rio de Janeiro, n.4. p.97-102, out. 1993.

■ ■ ■