

Dicção masculina-homicida em Patrícia Melo

Fábio de Carvalho Messa
Doutorando em Teoria Literária

Após minuciosa leitura das três obras de Patrícia Melo, *Acqua Toffana* (1994), *O Matador* (1995) e *Elogio da Mentira* (1998) já é possível afirmar que a escritora paulista tem preferência em desenvolver sua ficção com foco narrativo em primeira pessoa do singular, criando narradores masculinos e, em sua maioria, assassinos. Foi a partir desta constatação, aparentemente óbvia, que resolvi elaborar este ensaio, que na verdade faz parte de minha tese de doutorado sobre *A Estética do Crime na Literatura Contemporânea*, centrada justamente nos narradores homicidas em textos de autores como Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Rubem Fonseca e, essencialmente, Patrícia Melo.

Convém inicialmente indagar sobre o título do presente artigo. Fiz questão de aludir ao masculino para lançar a idéia contrastiva ao gênero colocado geralmente em evidência,

Anuário de Literatura 7, 1999, p. 191-203.

que é o feminino, aliando ao masculino outro adjetivo que restringisse ainda mais esse universo: o homicida. Aproveito, portanto, algumas passagens do texto *Acqua Toffana*, para conjecturar acerca desta mudança de gêneros, isto é, do universo masculino e, além disso, homicida, contido numa escrita que poderíamos chamar grosseiramente de feminina e de massa.

Embora os estudos de Gênero não façam parte do campo efetivo de minha pesquisa, ousou penetrar nesta área, recorrendo a uma visão genealógica do termo. Não apenas enquanto categoria distintiva em algumas classes gramaticais, como também, para os estudos feministas, enquanto conjunto de arranjos que faz o social transformar uma entidade biológica em identidade humana. Há também a abordagem de Michel Foucault, para o qual a idéia de categoria não é a de pura classificação, mas instituída de poder. O gênero é exercício de definição que revela e exerce poder.

Então, é bom antecipar que as categorias masculino e feminino não se correspondem biunivocamente com o ser homem e o ser mulher. O ser mulher, por exemplo, não está colado à fisiologia dos corpos femininos ou vice-versa. A idéia desta comunicação não vem centrada no fato de que há ficcionistas que penetram no universo do sexo oposto, como se isso fosse um fenômeno inédito de linguagem, pelo contrário, considero que existe um trânsito entre o masculino e o feminino em mulheres e homens. E isso já foi constatado em alguns textos de Guimarães Rosa como no conto *Esses Lopes* do livro *Tutaméia*, e *Buriti* em *Noites do Sertão*; no conto *Venha ver o Pôr-do-Sol*, de Lygia Fagundes Telles; e mais enfaticamente no conto *Uma Amizade Sincera*, do livro *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector, no qual, além de enfatizar as ambigüidades de uma amizade masculina, ainda sugere o

homossexualismo latente. Daí é bom reforçar o que Lúcia Castelo Branco já afirmou, com base nos aforismos lacanianos, de que o feminino, embora se defina como o não-masculino, nem sempre consiste numa oposição ao masculino. É o mesmo que dizer que não há simetria entre o masculino e o feminino. Assim, ratifico o que a autora de *O que é Escrita Feminina*¹ disse sobre o feminino, que não é especificamente da mulher, mas a ela se relaciona. É passo a refutar parcialmente a idéia de que geralmente a escrita feminina apresenta aquela preocupação exclusiva com temáticas memorialistas e autobiográficas como a maternidade, o corpo, a casa, a infância, enfim, todos os elementos que se referem ao universo do lar e do eu. E nada melhor do que o texto de Patrícia Melo para demonstrar esta possível exceção ao convencional.

Em *Acqua Toffana* temos dois contos que mantêm uma relação muito estreita entre si. O primeiro, narrado sob a perspectiva de uma mulher que desconfia que o seu namorado é o Estrangulador da Lapa tão evidenciado pela mídia, uma espécie de tratado do medo. E o segundo, sobre o qual vou me deter, narrado sob a ótica de um homem que tem como idéia fixa assassinar sua vizinha Célia, uma espécie de tratado do ódio. Ambas as narrativas têm um elo curioso. Na parte final da segunda história, o narrador, após ter lido as principais manchetes dos jornais, entra na delegacia mais próxima para se apresentar enquanto o Estrangulador da Lapa, fazendo nós, leitores, desconfiarmos: 'será que o suspeito da primeira narrativa é o assassino da segunda? Ou tudo não passou de um engodo proposital?'. Vejamos então como é que todo esse processo fanático do narrador se inicia.

Sou pontual. Há vinte e cinco anos trabalho no cartório e nunca me atrasei um dia sequer.

O elevador chegou. Entrei rápido, e aquela porta sonsa, fechando com preguiça, encrespou minha manhã. Apertei o térreo, e quando estava saindo uma mão me tocou no cotovelo. Odeio isso. Odeio que me toquem com essa mão suja. Era a mulher do sétimo andar. Nunca me lembro o nome dela.²

O tempo de serviço que ele tem no cartório pode justificar o grau de frustração que possui, isso talvez o tenha tornado um sujeito extremamente obsessivo quando à pontualidade. Sua manifestação de ódio é gratuita e lembra muito o mesmo ranço de Álvaro de Campos, quando dizia em *Lisbon Revisited*: “(...) Não me peguem no braço, não gosto que me peguem no braço.”³ O fato de não se lembrar do nome da vizinha, que era Célia, mostra a sua total indiferença e desdém. Só que, para o leitor, quem não tem nome é ele, que vive num apartamento com a esposa e os filhos, todos anônimos. A narrativa toda se estabelece numa disposição sintética e rude das palavras. As frases são geralmente nominais e/ou reduzidas, proporcionando ao leitor uma ampla possibilidade de construção de imagens mentais. A linguagem é semelhante a de um roteiro cinematográfico, há passagens que são meras menções, rubricas e indicações que servem para arredondar e sugerir os fatos.

O narrador, ao fixar a idéia de que odeia aquela mulher redonda com cheiro de sopa, passa a praticar exercícios mentais de extermínio, matando muitas vezes a personagem, até concluir que a melhor forma de matá-la seria afogando-a na banheira de sua própria casa. Estes exercícios de execução se manifestam tanto no plano onírico, em alguns pesadelos que ele tem, quanto no plano concreto de uma realidade paranóica e alucinatória.

Algumas marcas mais significativas de seu discurso, que demonstram a sua irritabilidade, sua tolerância zero para qualquer situação, são as indicações de signos verbais estruturados em frases com palavras únicas, que remetem metonimicamente a sua rotina de trabalho. Um exemplo é o uso da onomatopéia “Tumb”, que indica o barulho dos carimbos. “Boa parte do meu trabalho consiste em carimbar, nos contratos, certidões e testamentos, aquele dedinho que indica o local da assinatura. Eu me sentia estranho naquele dia. Já devia ter carimbado quinhentos dedinhos. Tumb. Tumb. Tumb.”⁴

Sem falar na enumeração das armas ou dos meios com os quais ele poderia executar Célia como : “Facas, punhais, revólveres, estricnina. Cordas, punhais. Facas. Facas. Facas.” Além da palavra ‘Trens’ que metaforiza a sua raiva louca.

Minha cabeça parecia uma estação. O trem chegando devagar. Dava tempo para tudo: ela falava alguma coisa, eu sacava a navalha. Fiz um corte em sua garganta de dois centímetros de largura e dez de comprimento. O trem ia embora, eu precisava jogar água na cara, molhar os pulsos. Facas.⁵

Todas as vezes em que o narrador fantasiava o assassinato de Célia, seu discurso sempre fazia alusão ao discurso jurídico, quando o mesmo já se imaginava depondo e, portanto, mentindo e negando; ao discurso médico, ao pensar sobre todos os tipos de autópsias e laudos que poderiam ser traçados pelos legistas; ao discurso farmacológico, ao postular sobre as misturas químicas, caso fosse matá-la por envenenamento “Estricnina. Abrina. Aconitina. Não há dor intensa, mas o mal-estar é grande. Pensei em usar *Acqua Toffana* (cuja fórmula

contém arsênio). Morte lenta, dois anos de dores de cabeça, vômitos.”⁶; ou ao listar a série de soníferos pelos quais ficara fascinado como “Lexotan. Dalmadorme. Valium. Tranxilene. Principalmente Lorax.”⁷; e ao discurso jornalístico, quando pressupunha o tipo de cobertura sensacionalista que fariam de seu crime. A dicção do narrador segue um ritmo muito veloz, talvez devido às frases curtas e substantivas e à composição seqüencial de termos de diversas metalinguagens.

O texto de Patrícia Melo merece ser lido em voz alta, batido em forma de ensaio teatral, assim se tem uma idéia do ritmo e do tom, do ódio, da raiva e da obsessão, nesta sobreposição de imagens na mente do narrador e, portanto, na mente de nós leitores, compartilhando os pensamentos e ações criminosas do protagonista. Este é o prazer proporcionado pela leitura: o prazer de ver representada uma possibilidade de vida cotidiana, mesmo bizarra e cruel.

Para se dedicar exclusivamente à missão de matar Célia, o narrador se separa da família e passa a desfrutar da solidão, alegando ser muito melhor viver assim, sem o cheiro corriqueiro de cebola, sem ver o tapete sempre engrouinhado e a pasta de dentes sempre fechada. Sua neurose obsessiva vai além destas implicâncias. Ele nunca usava a mesma cueca duas vezes, tomava banho sempre que acordava, jamais usara coisas de alguém, era superlimpo. Odiava sandália de dedo e salto, cabelo acaju, detestava a cor marrom, achava que num banheiro é preciso ter dois tapetinhos: um diante do box e outro na pia. Célia só colocava na pia. A partir daí ele passou a fazer as leituras simbólicas da casa e dos modos de Célia, embora se contradissesse admitindo que não acreditava em símbolos, não gostava de associações e representações e odiava psicologismo.

Por falar em Odiar, este era o verbo mais flexionado por ele. Para acirrar o seu ódio, ele fixava na mente uma série de itens referentes à Célia, em forma de *brainstorm*, para fortalecer sua meta.

O que vou contar agora vai dar a dimensão artística do meu gesto. Uma vez que alguém disse que o crime está para os marginais assim como a arte está para nós. Crime é arte. A idéia não surge por acaso, os trens, havia toda uma explicação por trás dos trilhos, que agora sei bem. É importante falar sobre mim, para que não pensem que sou um desses estúpidos que passam anos deitados num divã. Acho terapia picaretagem. Ismos. (...) Aquelas mulherzinhas falando que descobriram na terapia que tinham dificuldade de realizar a morte. Realizar a morte! Dificuldade com a figura paterna. Tudo merda, não acredito mesmo. Mas acredito na arte. Estou falando do ato da criação. Eu não entendia nada, mas existia o desejo de matar Célia. (...) É uma onda feroz. E o quadro fica pronto. Só depois ele vai entendê-lo, saber o porquê da idéia, é ridículo falar assim, mas é assim que se faz arte. Primeiro eu tive o desejo, depois veio a razão. Eis a minha razão.⁸

Percebe-se que o relato do narrador, embora psicótico e narcisista, conta com a escuta de possíveis interlocutores, numa espécie de confissão. Tenta postular a idéia de crime.

Passei a freqüentar o Fórum da Vila Velha e a assistir a júris. Eu estava atrás da fórmula eficaz. A idéia do crime perfeito é romântica. Assassinos são passionais. (...) Promotor é a espécie

mais interessante que conheci. Adoro promotores. Aço, músculo e dor. Cheguei a conhecer algumas regras de acusação: réu que chora é culpado, os inocentes ficam indignados(...)⁹

Sua maneira de pensar é recheada de paranóias diversificadas, são muitos os signos, são muitas as imagens mentais que o leitor é condicionado a compactuar com o assassino. Ele, apesar de declarar sua ojeriza pela Psicologia, traça o seu próprio perfil, como se estivesse num divã e como se o seu terapeuta fosse o próprio leitor. Ele vivia de convenções simbólicas. A própria idéia de matar Célia surgira do campo do simbólico. E paradoxalmente ele dizia que era contra qualquer tipo de violência. Tenta até mesmo teorizar sobre o ato homicida, alegando que o ato “não provoca em mim nenhuma espécie de prazer erótico. É alívio o que sinto. Sofro de *bolus hystericus*, aquela que sobe e desce, dificultando minha alimentação. O alívio é nesse sentido. A bola se dissolve.”¹⁰

O homem passa a estudar as possibilidades de como abordar Célia. Seria preciso conquistá-la, para chegar até sua casa e conhecer o seu banheiro.

A única possibilidade era eu me lançar a uma conquista amorosa. A idéia me provocou ânsia. Corri para a pia da cozinha e vomitei. Lavei a boca, molhei a cara. Nódulos, saliva. Sandálias brancas. Achei que seria capaz. Forjar um flerte. Tempo. Visitas. Tempo. Tempo. Banho. Jogos românticos. Puxão no pé. Fim.¹¹

Pela fragmentação, nota-se o encadeamento das idéias pertinentes ao plano de matar, a premeditação é reforçada pela

inserção de elementos que lembrem o objeto principal do seu asco, ou seja, é Célia que surge em sua mente, metonimicamente Célia o objeto de seu discurso homicida. Após a idéia de flerte, tem-se a palavra 'tempo', que remete à demanda temporal a ser despendida até ele conseguir visitá-la. Em seguida, duas vezes a mesma palavra: 'tempo, tempo'. Filmicamente a palavra 'banho', já em decorrência de uma intimidade difundida. E conseqüentemente os 'jogos românticos' e o 'puxão no pé'. Fato consumado.

É preciso lembrar que todas essas cenas fazem parte do plano das possibilidades que o narrador vai traçando gradativamente, mas que acabam revertidas para o leitor como ação efetiva dentro do desenrolar da narrativa. Isto é, dentro do encadeamento lógico dos fatos na narrativa, mesmo tudo sendo reproduzido a partir da mente perturbada do narrador, são estas as versões que o leitor aceita como possíveis.

Elemento essencial que nos ajuda a compor o perfil do narrador de *Acqua Toffana* está em suas observações sobre as mulheres. Para ele "Todo o homem é um canalha, toda mulher é uma estúpida. Isto é a humanidade."¹² E com estas máximas ele passa a alinhar todas as suas impressões sobre o sexo oposto, por exemplo:

Eu fiz estágios com as mulheres. Há muitas mulheres na minha família. Sou filho e neto de costureiras. Passei a vida com aquelas senhoras imóveis diante de minha mãe, braços levantados, cheias de alfinetes, contando segredos. Conheço as mulheres. São massas sangrentas, traição e flores. Sexo para elas não é uma necessidade biológica. O desejo de um homem é aço. Depois do sexo ele quer água, solidão, Marlboro. Para a mulher toda a história começa depois

do sexo. No Marlboro. O que foi, querido? O suor, o cansaço dos músculos, a dor...elas não se importam com nada. O sexo não vale nada. valem as palavras que se diz do sexo. Terapia na cama é a coisa mais nojenta do mundo. Eu consigo tomar uma chuveirada e esquecer uma trepada. Mas nunca consegui esquecer as bobagens que elas me disseram depois do sexo.¹³

Essa sua perspectiva incorpora todos os valores machistas, sexistas e, latentemente, misóginos, pois somente enxergava as mulheres como um buraco a ser preenchido, uma fenda a ser soldada. Não amava as fêmeas, só necessitava fisiologicamente delas, apenas o instinto biológico prevalecia. A busca do prazer era unilateral, pouco importavam palavras, segredos e troca de carinho. Ele só queria estar diante de mulheres submissas feito Célia. Caso houvesse uma outra que pudesse postular a condição de igualdade, ele não suportaria. A única maneira de conquistar mulheres era matando-as, assim ele as teria completamente obedientes.

Para sua frustração, e também do leitor que tanto ficara na expectativa da consumação real do crime, após tantas execuções no plano da possibilidade, a situação acaba invertida, de tal modo que Célia desaparece em plenos dias em que ele pretendia matá-la. Ele adocece e acaba sentindo falta de tudo aquilo que ele achava mais desprezível: Célia. Ela o visita no hospital, seu ódio lhe corrói ainda mais. Depois da alta, finalmente ele recria a pantomima da banheira e no exato momento é completamente dominado por uma inércia física e mental. Diz ele: "Todos os sistemas desligados. Potência, impulsos, zero. Bloqueio total. Câmbio, desligo! Virei as costas e fui embora. Célia ficou lá. Uma massa branca boiando. As mulheres são assim. Estúpidas."¹⁴

Por fim, ele sai caminhando denominando-se inversivo, nódulos solitários, *bolus hystericus*. Célia não ficara boiando na banheira literalmente, ficara pasma com a situação, boiara mentalmente diante de sua atitude primeiro agressiva e fatalista, depois apática e inerte. Célia não entendera coisa alguma. E ele realizou testes, experimentou sensações, cometeu muitos crimes, causou até mesmo exaustão ao leitor, mas no fim fracassou.

Se Lúcia Castelo Branco analisasse o texto de Patrícia Melo, deveria perceber alguns elementos que compõem o que ela chama de escrita feminina. São as instâncias limítrofes da linguagem através deste discurso psicótico que afinal não existe, já que o psicótico é justamente aquele que possui uma falha no campo do simbólico e que não é capaz de articular um discurso. Em Patrícia Melo, a dicção masculina-homicida se estabelece a partir de uma transferência de impressões do universo feminino sobre o masculino. Quando o narrador refere-se às mulheres como seres desprezíveis, é a instância feminina que registra e fotografa a perspectiva de um mundo masculino, heterossexual e machista. Uma fatia desse mundo masculino, que não é apenas hipotética, é uma real.



Notas

1. BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é Escrita Feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
2. MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994, p.5.
3. PESSOA, Fernando. *Poemas Escolhidos – Antologia*. São Paulo: Moderna, 1998.
4. Idem, p.71.
5. Ibidem, p.70.
6. Ib., p.83.
7. Ib., p.70.
8. Ib., p.79-80.
9. Ib., p.83-84.
10. Ib., p. 82.
11. Ib., p. 86.
12. Ib., p. 91.
13. Ib., p. 92.
14. Ib., p. 132.

Referências Bibliográficas

- AMORETTI, Rogério (org.) *Psicanálise e Violência*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Questões de Estética e Literatura – Teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1995. Tradução de Aurora F. Bernardini e outros.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BECCARIA, Cesare. *Dos delitos e das penas*. São Paulo: Hemus, 1998.
- BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é Escrita Feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRITO, Lemos. *O Crime e os Criminosos na Literatura Brasileira*. São Paulo: José Olympio, 1946.

COSTA, Moacir (org.) *Macho Masculino Homem*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

DOR, Joël. *Introdução à Leitura de Lacan - o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DORNELLES, João Ricardo W. *O que é Crime*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.

_____. *História da Sexualidade, 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro; Ed. Graal, 1985.

FREUD, Sigmund. *Sexualidade Feminina e Dostoiévski e o Parricídio*. In: *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização. Obras Completas*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, Edição Standard Brasileira, 1988.

MELO, Patrícia. *Acqua Toffana*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Elogio da Mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PEDROSO, Fernando de Almeida. *Homicídio*. Rio de Janeiro: Aide, 1995.

PESSOA, Fernando. *Poemas Escolhidos – Antologia*. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.

REMIÃO, Sandra Lúcia. *O que é Romance Policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TUBENCHLAK, James. *Teoria do Crime - o estudo do crime através de suas divisões*. Rio de Janeiro: Forense, 1978.

VIEIRA, Iacir de Aguillar & VALENZA, Nunziata Stefânia. *O Direito na Literatura: uma leitura jurídica da obra O Mercador de Veneza*. Com. Oral no IV Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes na Universidade Federal de Viçosa, agosto/1999.

WARAT, Alberto Luis. *O Direito e sua Linguagem*. Porto Alegre: Sérgio Fabris Editor, 1995.

