

NO CORAÇÃO DO FANTÁSTICO MODERNO:
“CHECK UP”, DE AUGUSTA FARO

IN THE HEART OF MODERN FANTASTIC:
“CHECK UP”, BY AUGUSTA FARO

EN EL CORAZÓN DEL FANTÁSTICO
MODERNO: “CHECK UP”, DE AUGUSTA FARO

Ana Paula dos Santos Martins¹

¹ Doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade de São Paulo (USP). O presente artigo é uma versão adaptada de parte da pesquisa desenvolvida em nível de pós-doutorado no Departamento de Letras e Clássicas e Vernáculos da USP, intitulada *O fantástico e suas vertentes de autoria feminina no Brasil e em Portugal*, que contou com uma bolsa de Pós-Doutorado Júnior do CNPq e foi supervisionada pela Profa. Dra. Nádya Battella Gotlib. E-mail: anasanmartins@yahoo.com.br

RESUMO: Neste artigo, analisa-se como Augusta Faro, no conto “Check Up”, problematiza o relacionamento amoroso homem-mulher pela ótica feminina, por meio do recurso “fantástico moderno”. O erotismo funde-se ao amor e o narrador realiza um movimento que parte do acontecimento insólito do coração ressequido da personagem para revelar a relação da protagonista com o amor, o desejo, a liberdade e a opressão nas sociedades contemporâneas.

ABSTRACT: In this article, the short story “Check Up”, by Augusta Faro, is analyzed, considering how the writer discusses the relationship between man and woman through the “modern fantastic” characteristics. The eroticism merges to love in the narrative and the narrator makes a movement from the protagonist’s unusual dried heart to show the relationship that the protagonist establishes with love, desire, freedom and oppression in contemporary societies.

RESUMEN: En este artículo se analiza el cuento "Check Up", de Augusta Faro, considerando cómo el escritor discute la relación amorosa hombre-mujer en una perspectiva femenina a través del recurso "fantástico moderno". El erotismo se fusiona con el amor en la narración y el narrador hace un movimiento del insólito corazón seco del personaje para mostrar su relación con el amor, el deseo, la libertad y la opresión en las sociedades contemporáneas.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico moderno; Augusta Faro; condição feminina; erotismo.

KEYWORDS: modern fantastic; Augusta Faro; woman status; eroticism.

PALABRAS CLAVE: fantástico moderno; Augusta Faro; condición femenina; erotismo.

Juan-Eduardo Cirlot, em seu *Dicionário de Símbolos* (1992), explica que no esquema vertical do corpo humano, existem três pontos principais: o cérebro, o coração e o sexo. No entanto, o coração, por sua posição central, adquiriu o privilégio de concentrar os outros dois de alguma maneira. Por essa razão, o órgão muscular oco, existente na cavidade torácica dos vertebrados, que recebe o sangue das veias e o

impulsiona para dentro das artérias, é simbolicamente considerado a sede dos sentimentos, das emoções, da consciência. Para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 280-283), no entanto, se o Ocidente fez do coração a sede dos sentimentos, todas as outras civilizações localizam nele a inteligência e a intuição: talvez o centro da personalidade se tenha deslocado da intelectualidade para a afetividade. Por ser responsável pela circulação do sangue, teria sido tomado, então, como símbolo das funções intelectuais.

Na Antiguidade Clássica, o coração, sem uma significação simbólica muito precisa, teria tido um papel de princípio de vida e de personalidade, ao passo que no Antigo Egito era a única víscera deixada no interior da múmia, como centro necessário ao corpo para a eternidade, representando a presença divina e a consciência dessa presença. Já na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior, sua vida afetiva, a sede da inteligência e da sabedoria. Nesse sentido, a memória e a imaginação dependem do coração, assim como a vigilância, pois ele “pensa”, decide, faz projetos e afirma suas responsabilidades. Na tradição islâmica, ele representa o órgão da contemplação e da vida espiritual, ponto de intersecção do espírito na matéria.

De etimologia controversa, provavelmente oriundo do latim *cor, cordis*, o termo também é usado como sinônimo de parte mais íntima do ser, confirmando-o como a imagem de “centro”; por isso, há algumas correspondências e/ou substituições do “coração” por imagens tais como a *taça*, o *cofre* e a *caverna*. Uma outra simbologia importante do termo é a que se funde com a importância do amor na mística doutrina da unidade, já que amar é “apenas sentir uma força que impulsiona num sentido determinado para um centro dado” (CIRLOT, 1992, p. 145). E esse sentido é especialmente explorado nas tradições modernas, nas quais o coração é símbolo da caridade enquanto amor divino, da amizade e retidão, mas especialmente do amor profano. Portanto, a invenção ocidental do amor remete diretamente a esse último símbolo, a qual, como criação poética, segundo Gilles Lipovetsky, “conseguiu transformar profundamente a sensibilidade, as maneiras, as relações entre homens e mulheres” (LIPOVETSKY, 2000, p. 19).

Na narrativa “Check Up”, de Augusta Faro, o coração é literal e insolitamente “esvaziado” pela escritora: ele seca no peito da

protagonista. A partir de recursos técnicos que se aproximam do fantástico de uma vertente mais moderna ou neofantástica, Augusta Faro problematiza a relação da protagonista com o amor, o desejo, a liberdade e a opressão nas sociedades contemporâneas, como veremos a seguir.

UMA NARRATIVA ABSURDAMENTE FEMININA

O primeiro livro de contos de Augusta Faro Fleury de Melo, mais conhecida nos meios literários como Augusta Faro, intitulado *A Friagem* e publicado originalmente pela Editora Kelps, em 1998, teve uma repercussão surpreendente. De acordo com Rafael Rubro (2012), essa recepção positiva do livro deve-se ao comentário de Roberto Pompeu de Toledo, na seção “Ensaio” da revista *Veja*, que, de algum modo, teria colaborado para a divulgação e conseqüente visibilidade do livro em nível nacional. Depois de apresentar brevemente algumas das “coisas esquisitas [que] acontecem com aquelas mulheres, as jovens, as velhas ou as meninas” dos treze contos que constituem o livro, Roberto tece algumas considerações sobre a escritora e o referido livro:

Estamos no universo da escritora Augusta Faro, autora do recém-publicado livro de contos *A Friagem*. Augusta Faro? Não, o leitor não a conhece. Pelo menos, esse será o caso da grande maioria dos leitores. Augusta Faro é de Goiás, e nunca saiu de lá, nasceu e mora em Goiânia. Está fora do circuito nacional, portanto. Trata-se, porém, de uma desconhecida já com outros livros publicados e com um domínio do ofício que se reconhece numa frase simples como esta, em que descreve uma personagem escovando os dentes: ‘Usava o fio dental, um por um, dois por um, entre cada, em cima, em baixo. Escrever ‘entre cada’ com a consciência de que não há necessidade de escrever ‘dente’ não é para qualquer um. (TOLEDO, 1999, p. 170)

E Roberto Toledo tinha razão em dizer que a escritora era “uma desconhecida já com outros livros publicados”: com mais de trinta anos de carreira, iniciada em 1982 com o lançamento do volume de poesias

Mora em mim uma canção menina, Augusta começa a se tornar nacionalmente conhecida somente a partir de *A Friagem* (1998). Antes disso, já havia publicado outros livros de poesia, como *Estado de Graça* (1987), *Lua pelo corpo* (1984) e *Avessos do espelho* (1995) e uma lenda para crianças, *Por quem chora, Potira?* (1995), além de muitos de seus escritos terem sido divulgados em alguns jornais, antes mesmo da publicação em livros. Considerada a primeira escritora goiana a escrever poesia para o público infantil, com *O azul é do céu?* (1990), como a professora Maria Zaira Turchi atesta na apresentação do livro, Augusta também tem dedicado a essa faixa etária diversas outras publicações, como *O dia tem cara de folia* (1991), *Usar a cuca é melhor que a pança* (1991), *Alice no país de Cora Coralina* (1993). Mais voltados para o público adulto são a novela *A dor dividida* (1995) e os contos de *A Friagem* (1998) e *Boca benta de paixão* (2007).

O gosto por uma prosa do cotidiano, que dele se aproxima com uma linguagem aparentemente simples, mas com total “domínio do ofício”, pode se fazer sentir talvez como traço aprendido por meio da leitura de seus escritores favoritos, como Erico Verissimo, Jorge Amado, Bernardo Élis, Cecília Meireles, e Gabriel Garcia Márquez. Dos três primeiros, considerados grandes contadores de histórias, Augusta pode ter “herdado” a predileção pelos temas do dia a dia e ligados aos costumes citadinos e regionais; do realismo mágico de Gabriel Garcia Márquez, o provável gosto por situações insólitas e inusitadas em meio à banalidade do cotidiano de suas personagens. Ewerton de Freitas Ignácio (2013) afirma ser Augusta dona de uma linguagem própria, que lembra em alguns momentos (mas só em alguns) a prosa de Guimarães Rosa, tanto na aparente simplicidade narrativa quanto no inusitado de algumas situações.

Augusta tem se revelado, no que tange à sua contística, como autora genuinamente ligada aos temas e formas do fantástico e suas vertentes, ao mesmo tempo em que problematiza a questão do feminino, do ser mulher. Em seus contos, encontramos, por exemplo, o fantástico “propriamente dito” como em “As formigas”, o qual mantém, inclusive no título, singularidades com o conto homônimo de Lygia Fagundes Telles, com a utilização de recursos próprios a uma concepção mais “tradicional” do fantástico. Já em “Gertrudes e seu homem”, do livro *Boca Benta de Paixão*, é possível verificar a presença

do estranho com um “pé” no fantástico na elaboração do enredo em que a protagonista, costureira, ao ter seu segredo descoberto pelas clientes invejosas – o de que o marido, na verdade, era um boneco de goma que a satisfazia – morre na beira do rio, provocando a hesitação no leitor que não sabe se ela morreu no exato momento em que a revelação acontece ou não. Ou ainda o realismo mágico em “As gêmeas”, conto no qual os eventos insólitos que acontecem a partir do nascimento das filhas do casal Eufemina e José Porfírio são encarados com total naturalidade por parte dos pais e, posteriormente, dos habitantes da cidade. Nesse sentido, é possível entrever, com certa clareza, sua filiação à tradição do realismo mágico latino-americano, na figura do mencionado Gabriel García Márquez, mas também do fantástico do absurdo de Franz Kafka e de Murilo Rubião.

De um modo ou de outro, na ficção fantástica de Augusta Faro, a escritora se serve dos expedientes do modo/gênero com a finalidade de descortinar uma história de opressão feminina em uma perspectiva dialógica, em que o discurso masculino patriarcal é apresentado em contraponto ao feminino, reforçando a condição feminina de sujeição, que por sua vez é revelada por meio de uma linguagem repleta de metáforas, lirismo e sensibilidade.

“CHECK UP” E A REVISÃO DO CORAÇÃO FEMININO

Secou. A proteína do meu coração fendeu, vazou, esgotou-se está seco.

Já viram? O coração seca, esturrica, entorta feito couro esticado ao sol. Enrolado sobre si mesmo, perde a cor, o tônus, a maciez, o látigo da vida, empobrece de seiva, esqualidamente vira um objeto sem função. Isto aí, o coração secado.

Foi assim que ele apareceu na ecografia. Vi a cara do médico fazer caretas estranhas pelo retrovisor do vidro da sala. Ele estava de costas para mim (nem percebia que eu o via e observava) e vi naquele momento que ele contemplava o nunca visto. Continuei deitada, balançando os pés com calma. Eu já sabia disso há muito tempo! Agora, ele confere o que eu sentia e sabia, mesmo sem ter aparelho nenhum para checar e provar o

que intuía. O médico saiu com a chapa na mão. Voltou. Olhou em mim, tomou o pulso, abriu meus olhos, fitou-os como se visse duas bolas de gude. Voltou com mais quatro colegas. Nova ecografia. Linguagem médica. Eu me fazendo de besta. Fechava os olhos, abria-os para aquelas paredes idiotas de brancas. (FARO, 2001, p. 105)

Uma primeira impressão causada pela leitura dessas frases iniciais do breve conto “Check Up” pode levar a uma interpretação do “coração seco” da protagonista inominada em chave metafórica: a personagem provavelmente passou por alguma experiência negativa nas relações amorosas ou familiares, o que teria feito seu coração “secar”, não ser mais capaz de amar. No campo das hipóteses, o uso em profusão de adjetivos ligados à secura ou à falta de viço para se referir ao órgão central do nosso corpo, arcabouço metafórico do amor – seco, esturricado, entortado, sem cor, maciez nem tônus, empobrecido de seiva, enrolado sobre si mesmo – indicam, segundo a personagem, a perda de função desse coração: destituído dos atributos que o faziam sujeito pelo sentir, agora ele tornou-se um mero objeto em seu peito.

Repentinamente, essa primeira leitura metafórica começa a se esvanecer quando a protagonista revela ao leitor, que é trazido para dentro do texto como uma espécie de testemunha/cúmplice do ocorrido (“Já viram?”), que essa forma simbólica de representação do amor é literal e insolitamente “esvaziada”. Por uma ecografia, o médico comprova aquilo que a personagem já sabia: seu coração encontrava-se seco, esvaziado, desidratado, feito couro curtido, embora todos os outros sinais vitais continuassem perfeitos.

Fugindo ao fantástico mais tradicional, Augusta, como escritora, utiliza alguns procedimentos comumente observáveis no que alguns teóricos do fantástico entendem por fantástico moderno, ou “neofantástico”. Em primeiro lugar, como em toda narrativa que se queira fantástica, há o que David Roas denomina “uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual”, isto é, o “leitor reconhece e se reconhece no espaço representado no texto” (ROAS, 2014, p. 163-4). O local onde a personagem se encontra é um hospital e todos os outros referenciais são reconhecíveis em nossa realidade: a

equipe médica vestida de roupas alvas e as paredes igualmente brancas. Além disso, o acontecimento insólito – um coração seco continua a bater, e a personagem mantém-se viva – não é apresentado no final da narrativa, após seu surgimento ter sido preparado gradativamente ao longo do texto, mas sim no início da história, causando surpresa e hesitação tanto no leitor quanto na equipe médica responsável pelo *check up* ao qual ela se submete. Mas esse efeito não ocorre sobre a protagonista, que afirma já saber do fato há muito tempo.

Com uma certa ironia e um toque de humor, a narradora-protagonista opõe seu comportamento de relativa tranquilidade, expresso no fato de ter permanecido deitada, balançando os pés com calma e continuar “se fazendo de besta”, ao estranhamento que toma conta do médico, desnortado com o resultado surgido na chapa em que essa imagem de coração esgotado se revela. Essa narradora representada, que é um recurso apropriado ao fantástico no sentido de manter a ambiguidade dos fatos para o leitor, na aparente simplicidade de sua linguagem, gradativamente começa a problematizar, por meio da relação médico/paciente, uma outra relação que se descortina por meio do que Irene Bessièrre define como a justaposição e a contradição entre verossimilhanças diversas, “das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame” (BESSIÈRE, 2009, p. 307), proporcionada pelo insólito da situação narrada: um conhecimento historicamente desvalorizado, ligado ao corpo da mulher, “juntamente com formas de saber e estar no mundo associadas ao feminino” (WILSHIRE, 1997, p. 103) em oposição ao conhecimento médico, racional, científico, masculino sobre a fisiologia e anatomia dos corpos de maneira geral. Assim, ao comportamento frio do “doutor”, que até perceber a anomalia não *olha* para a paciente, mas mantém-se de costas, contrapõe-se o apego ao detalhe, a observação atenta da personagem – forma de apreender e aprender sobre o mundo, característico, mas não exclusivo da mulher – para quem o resultado não é novidade, uma vez que o médico apenas “confere” o que ela “sentia e sabia”, isto é, seu conhecimento ligado ao corpo e à subjetividade. Somente a partir do insólito coração ressequido, é que o médico *olha* para a paciente e decide examiná-la, inclusive verificando os órgãos responsáveis pelo *fitar* o mundo. Pelas razões expostas, pode-se dizer que “Check Up” aproxima-se do que

Maria Cristina Batalha define como conto fantástico absurdo-existencial, ou fantástico moderno, pois ele problematiza “a crise do sujeito moderno, a consciência da coisificação do homem e da perda de individualidade (...)” (BATALHA, 2013, p. 41-2). A autora também reconhece, juntamente com outros críticos, que no fantástico moderno, inaugurado por Franz Kafka, houve a incorporação da alegoria ao esquema do fantástico tradicional analisado por Todorov. E é essa leitura alegórica, considerada um perigo para a existência do fantástico, segundo Todorov, que integra o neofantástico e caracteriza o conto em questão. Para Roberto Reis,

(...) uma vez que a literatura não é “gratuita” (pois encontra seu espaço na cultura, estando em relação com as outras linguagens que a compõem), o fantástico não se justifica por si mesmo. Ele é transgressor, está desestruturando alguma coisa, que, se é extraliterária, não se situa num lugar alheio à literatura – tudo ocupa o solo do simbólico, do social, do cultural, do humano.

Na perspectiva de sua comunicação, produzida a ruptura quando intervém o leitor concreto, o fantástico se lê de forma alegórica (entendendo a alegoria como o texto do censurado) – daí seu caráter transgressor. (...) E o discurso fantástico, inserido nesta visão do fenômeno literário, é lido alegoricamente, isto é: o que ele diz é uma maneira de dizer ainda uma outra coisa. (REIS, 1980, p. 8)

Em várias narrativas do fantástico moderno, “diante do sobrenatural, narrador, personagem e narratário (este leitor a que se refere Todorov é na verdade o narratário) ‘silenciam’, não captando o absurdo como tal. Eles leem o fantástico de forma literal” (REIS, 1980, p. 7). Nesse sentido, eles não estranham o absurdo do narrado; já o leitor concreto, por causa desse silêncio, confronta os acontecimentos fantásticos com os parâmetros de sua realidade, e questiona os acontecimentos absurdos (REIS, 1980, p. 8). Em “Check Up”, no entanto, esse “silêncio” é problematizado pela narradora-personagem, revelando, concomitantemente sua naturalidade e a estranheza dos médicos; os quais passam, juntamente com o leitor, a questionar o significado desse fato absurdo.

O tom de protesto associado ao bom humor da protagonista

ainda se faz presente na constatação/reclamação da brancura das paredes do hospital, prolongamento da frieza do corpo médico, a quem a personagem chama de “aprendizes crônicos”. Com seus olhos que se abriam e fechavam para as “paredes idiotas de brancas”, ela rechaça o ambiente e seus atores.

Não se cansam de ser paredes de hospital? Branqueias de uma figa! Por que não lhes pintam mais alegrinhas, para diminuir o pânico e o tédio dos coitados que aqui se deitam? Têm que ser assim, branconas, frias, gélidas feitos os defuntos guardados nas geladeiras? Se fossem vocês, reclamava a seus donos. Queremos cores, queremos personalidade. Também eles não têm, aqueles brutamontes cheios de palavrório. Só sabem o que dizem os papéis e exames, todos eles de branquinho, soldadinhos saídos da neve. Tomaram neve a noite toda? (FARO, 2001, p. 106)

As paredes, aqui, são tomadas como refletoras do conhecimento racional, ligado à luz, ao controle, à ordem, à frieza e à impessoalidade do discurso médico e do hospital, voltado para a esfera pública. Esse conhecimento ignora, a seu modo, a sabedoria “natural” de cada paciente, suas diferentes crenças e personalidades, o que tornaria mais humano e vivo o local onde vão buscar ajuda, o conhecimento de que não dispõem para a cura e manutenção da saúde. Na brancura gélida das paredes espelham-se as figuras dos médicos, que por sua vez entraram em relação dicotômica com a protagonista, que – até o resultado da ecografia – é diluída na massa de pessoas que frequentam o hospital, sendo tratada sem a devida individualidade. Da forma como isso é exposto pela narradora-protagonista, pode-se perceber um prolongamento da dicotomia mente/corpo, razão/emoção, masculino/feminino até mesmo no espaço que funciona como cenário do conto.

Em quase todos os contos de Augusta Faro, há uma problematização do corpo feminino, pelo delineamento das implicações sociais e conjugais que o configuram e/ou subjagam. Por isso, nesta análise do conto, o corpo é tido como metáfora da cultura, na acepção de Susan Bordo, alicerçada em Foucault (1997, p. 19), na medida em que esse corpo fornece, em sua concretude histórica, uma

visão da vida social, pois carrega inscrições sociais, políticas e culturais. Elódia Xavier reconhece que “a análise da representação dos corpos pode ser um excelente meio de reconhecer as práticas sociais vigentes, uma vez que as ações corporais são orientadas pelos e para os contextos institucionais” (XAVIER, 2007, p. 26). Pensando nessas questões, é possível verificar, pelo discurso da protagonista, uma consciência do corpo e do prazer, em que a sensualidade é quase francamente admitida, em uma linguagem até certo ponto aberta e direta, mas não menos poética. Mais uma vez, essa concepção será gradativamente apresentada ao leitor.

Mesmo reconhecendo o coração, se dos sentimentos, esvaziado e sem cor, e uma possível passagem do tempo, que pode ser observada na menção ao relógio que carrega no pulso esquerdo, a narradora-protagonista dirige-se hipoteticamente aos médicos que a examinaram, detentores do conhecimento dito científico, mas também a nós leitores, seu protesto e indignação:

O coração virou bucha, pele frita e ainda tenho o bafo morno que vem da goela, que toma café e acende cigarro e traga futuro enfisema ou câncer. Tenho cor nas bochechas, olhem bem, anotem; tenho saliva nos lábios, que ainda beijam e beijos de muitos minutos; tenho seios e nádegas, ventre em polpa de vento em popa. Tenho minhas intimidades guardadas, limpinhas, cheirosas. Tenho brincos nas orelhas, sandálias nos pés, o relógio no pulso esquerdo. (FARO, 2001, p. 106)

É interessante notar que Augusta, como escritora, adota a metonímia para falar do corpo em sua completude. Assim, em oposição à imagem do coração enrolado e ressequido feito couro curtido, ela contrapõe a imagem de um corpo que continua a viver, a pulsar, expresso inicialmente nos atos de beber café e fumar, realizados por uma parte de seu corpo, a “goela”, bem como as possíveis consequências do consumo do cigarro.

A protagonista sabe “falar” de seu corpo, cujo erotismo tímido sugerido, é revelado textual e poeticamente pela menção direta ou indireta das zonas erógenas femininas, como os lábios, seios e ventre. É interessante notar que a protagonista realiza um movimento de se (des)cobrir seguido de outro movimento, o de (re)cobrir, de protesto e

recuo, como fica evidente nas referências às outras áreas menos óbvias, como orelhas e pés, mencionadas através dos adereços que normalmente as recobrem ou adornam, associados ao mundo e vaidade femininos, como brincos e sandálias. Apesar da liberdade com que descreve seu corpo, ela se refere eufemisticamente à vagina como “suas intimidades”, revelando um certo pudor, que se manifesta como um possível resquício de uma herança de uma educação repressora feminina ou o receio de uma escolha vocabular socialmente tida como menor. Por essas razões, pode-se dizer que, no caso da personagem, a liberação do corpo como fonte de prazer, segundo Elódia Xavier, “caminha paralelamente à liberação socioexistencial das mulheres no nosso contexto androcêntrico, mostrando que a liberdade só se conquista em todos os planos” (XAVIER, 2007, p. 156), inclusive no da expressão.

Essa dificuldade de falar abertamente das “intimidades” revela-se igualmente no discurso da protagonista que, apesar do domínio sobre seu corpo e sua sexualidade, coloca em funcionamento sua “maquinaria corporal” em função do prazer próprio, sem excluir o “desejo de ser objeto de desejo” masculino, em parte também um produto de projeções masculinas. Isso se evidencia na dialética de esconder e mostrar que estrutura o conto: enquanto a protagonista parece aguardar o laudo médico, ela revela que, depois de sair do local onde realiza a ecografia, escreverá “para ele”, para o homem amado. Ela rascunha para o leitor o conteúdo dessa hipotética correspondência:

Amor:

Meu coração tá morto. Pode acreditar. Os médicos viram, comprovaram em laudo. Você virá? Já fiz a rede de renda que você pediu. Acolchoada por dentro, para ficar macia. Está uma uva, por dois motivos: é da cor da uva que você mais gosta, e você não diz, quando uma coisa está bonita, ‘é uma uva’?

Você vai vir? Que dia mesmo? Quer frango assado ou pastel? Telefone para dizer, não quero que falte dessa vez. O coração está seco, mas você sabe que ele é ressuscitável. Estou bem, femeamente esperando suas mágicas. Você é capaz de tudo e eu também. Sabemos disto. É por aí... Você vem, não vem? (FARO, 2001, p. 107)

O leitor, descobre, então, na possível carta que a narradora-protagonista escreveria para o amado, o real motivo desse esvaziamento: a ausência do amante e do amor e a manutenção do papel tradicional de mulher devotada ao ser amado, que lhe faz todas as vontades para tê-lo de volta. Assim, explicita-se o que Lipovetsky reconhece como a dessemelhança de papéis na cultura amorosa: “apesar de exaltar a igualdade e a liberdade dos amantes, o amor não deixa de ser um dispositivo que se edificou socialmente a partir da desigualdade estrutural dos lugares os homens e das mulheres” (LIPOVETSKY, 2000, p. 21). A recorrência ao verbo *vir*, nesse sentido, é esclarecedora das tentativas de convencê-lo a visitá-la. O primeiro argumento reside em uma condição necessária para induzi-lo a revê-la, já que ela tem uma enfermidade comprovada em laudo e, por isso, não pode ser refutada. Na sequência, os argumentos baseiam-se em trocas, ligadas às habilidades, historicamente associadas com o mundo privado e feminino, de tecer e cozinhar: ela confeccionou a renda que ele havia pedido, acrescida de detalhes talvez não solicitados pelo amado, como uma parte macia e acolchoada e na cor da uva que ele mais gosta, fruto a partir do qual se faz o vinho, com suas conotações dionísicas de bebida iniciática. Vale lembrar que a imagem da renda é recorrente na ficção de Augusta Faro: ela figura, por exemplo, na toalha da ceia de Natal do conto “A Ceia de Aninha”; nas cortinas da casa em “A Gaiola”, mencionada como metáfora da tessitura do tempo; na toalha de mesa em que Gertrudes serve as refeições para si e para o suposto esposo, em “Gertrudes e seu homem”. Esse artefato delicado é sinônimo de feminino, como tecido descontínuo, constituído pela ausência e presença desenhada por uma linha fina, com o auxílio das mãos habilidosas e pacientes das rendeiras, herdeiras do tear ou das agulhas, trabalho tipicamente encontrado no interior do Nordeste e em Goiás.

Após a apresentação desse argumento, a protagonista pergunta-lhe novamente se ele virá. Receosa, talvez, de que não tenha sido incisiva o suficiente, parte para a conquista pelo “estômago”, oferecendo-lhe o que parecem ser seus pratos favoritos: frango assado e pastel. Nesse aspecto, a protagonista de “Check Up” se aproxima da protagonista do conto “Gertrudes e seu homem”, em termos de domesticidade. Ela também cozinha para o amado como forma de demonstrar seu afeto e agradá-lo. Como observa Francisco Vicente de

Paula Júnior,

Gertrudes confirma a ideia de domesticidade e amplia o sentido ritualístico e mágico de sua atitude ao exercer o domínio sobre o outro por meio de iguarias, prática comum na literatura de teor sobrenatural observada nos mitos clássicos, nas bruxas do medievo, na modernidade e, como se vê, no texto contemporâneo. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 188)

Implorando a presença do amado sem cair na pieguice, ela utiliza seu último recurso de sedução: o próprio corpo, enquanto aguarda sua vinda. Para tanto, confirma estar bem e reforça a ideia de que o amor pode fazer o coração ressuscitar, pois tem alegoricamente poderes mágicos que se concretizam com a união dos dois amantes, recuperando a ideia de união primordial, que constitui o impulso erótico na acepção de George Bataille. Para o autor, a ideia de erotismo está fundamentada na fascinação pela morte e pela reprodução, ligada à vida. No que concerne à reprodução, os seres humanos, como seres descontínuos, desejam vencer a morte na tentativa de perpetuar a espécie. No entanto, com a reprodução, há inevitavelmente a morte dos envolvidos, dos que se reproduziram, uma vez que os novos seres que se constituíram os substituem, como peças de reposição em uma engrenagem.

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta dificil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad percedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es percedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general. (BATAILLE, 1997, p. 19)

Essa nostalgia de continuidade de que fala Bataille é o impulso constituído por duas forças antagônicas, vida e morte, as quais movem os seres em seu desejo de união com o outro, no sentido de restabelecer a unidade perdida. Essa busca está na base do próprio mito de Eros, do Amor, da forma como é descrita pelo discurso de Aristófanes em *Um Banquete*, de Platão: “é ao desejo e à procura da integração que se dá o nome de amor” (PLATÃO, 2012, p. 62), benefício

de que Eros seria o autor, representando o “instinto que permite aos homens reencontrarem momentaneamente sua unidade primordial, a felicidade” (LÉVY, 2005, p. 322). Augusta estabelece um diálogo com duas das três formas de erotismo que são ordenadas e governadas por essa nostalgia, como casos de uma substituição do insulamento dos seres, expresso em sua descontinuidade, e seu sentimento de profunda continuidade, segundo Bataille: “o erotismo dos corpos e o erotismo dos corações” (BATAILLE, 1997, p. 120). O erotismo dos corpos governa o corpo e o leva a experimentar o prazer físico de modo violento, “pesado”. Já o erotismo dos corações, aparentemente distante da materialidade do erotismo dos corpos, segundo Bataille, é mais livre, embora seja apenas um de seus aspectos. Baseia-se na afeição recíproca dos amantes, no prolongamento da paixão nos domínios da simpatia moral, na fusão mútua dos corpos. No entanto, essa paixão pode apresentar um sentido mais violento do que o outro domínio do erotismo:

Nunca hemos de dudar que, a pesar de las promesas de felicidad que la acompañan, la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata, más que una felicidad de la que se puede gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento. Su esencia es la sustitución de la discontinuidad persistente entre dos seres por una continuidad maravillosa. Pero esta continuidad se hace sentir sobre todo en la angustia; esto es así en la medida en que esa continuidad es inaccesible, es una búsqueda impotente y temblorosa. Una felicidad tranquila, en la que triunfa un sentimiento de seguridad, no tiene otro sentido que el apaciguamiento del largo sufrimiento que la precedió. (BATAILLE, 1997, p. 24)

Diferentemente do que ocorre nos outros contos de *A Friagem*, em “Check Up” não há uma visão do espaço doméstico como local de clausura ou de beco sem saída por parte da protagonista, nem o reconhecimento de que tudo poderia ser diferente, uma vez que do matrimônio normalmente são oriundos tantos sentidos de confinamento e prisão como em “A gaiola” e “Paranóia”. A protagonista de “Check Up” realiza um movimento contrário ao exercitado por outras personagens femininas no livro: o anseio pelo amor é que faz a

protagonista enveredar, por conta própria, não para a rua, mas sim pelos caminhos do lar e domínios da domesticidade. Assim como o fato de um coração seco manter viva a protagonista direciona o leitor para o absurdo da situação narrada, também parece absurda a declaração em forma de carta: por meio dela, a protagonista revela ao leitor (como a ecografia mostrou seu coração) uma domesticação também no domínio dos sentimentos. O amor, portanto, exerce um duplo poder no conto: é tanto reparador quanto coercitivo para a protagonista, em um diálogo evidente com as forças de amor e morte que Eros e Tânatos respectivamente representam.

Nesse sentido, de maneira um pouco diversa do que as teorias feministas das décadas de 1960 e 1970 preconizavam, como explicita Betty Friedan em *A mística feminina*, por exemplo, o amor, aqui, apresenta um caráter um tanto mistificador, que encobre a existência de uma certa opressão feminina no âmbito da vida doméstica, mas, por outro lado, não permite a renúncia ao próprio prazer, à representação de um corpo feminino que *sente*. No entanto, conforme analisa Lipovetsky (2007, p. 32), por mais incisiva que a cultura igualitária da contemporaneidade tenha se tornado, não conseguiu de igual modo tornar similares as exigências amorosas de homens e mulheres, pois “o amor continua a ser uma peça constitutiva da identidade feminina”. O autor também explica que:

(...) é a partir do próprio interior da cultura moderna da autonomia e de seu apelo a uma vida livre, intensa, personalizada que se prolonga a valorização feminina do amor, a assimetria homem-mulher em relação ao amor tem mais possibilidade de perdurar do que de se desfazer. (LIPOVETSKY, 2000, p. 50)

Por outro lado, o reconhecimento de um saber culturalmente rejeitado por pertencer a um reino de coisas não apreciadas, associadas com a vida e à própria matéria, como alguém que está “corporalmente no mundo” por parte da narradora-protagonista consiste no que Donna Wilshire (1997, p. 121) define como uma forma de (re)imaginar o conhecimento a partir do uso do mito, da imagem e do corpo da mulher, sem excluir a outra forma de conhecer, consagrada pela objetividade e pela razão. Ao assumir aquela dimensão sensorial de seu corpo, a protagonista não dissocia o outro de sua capacidade de tudo realizar, mas nele se inclui: “*Você é capaz de*

tudo e eu também. Sabemos disto". Em "Check Up", portanto, o impulso erótico como a "aprovação da vida até na morte" (BATAILLE, 1997, p. 15, tradução minha), levaria os amantes a transgredirem seus próprios limites, pois, do ponto de vista da protagonista, são capazes de tudo, inclusive de superar a morte, representada pelo coração seco da protagonista.

Dessa forma, em seu discurso contra a classe médica, ela sugere aos "brutamontes cheios de palavrório", aos "aprendizes crônicos" que deverão levantar-se e fazer complô, "pesquisar e arregimentar juntas de cientistas", que uma resposta plausível para seu insólito caso esteja no emprego de "maneiras de pensar e de ver que, em grande parte, foram excluídas da ciência e da epistemologia ocidentais" (WILSHIRE, 1997, p. 121). Nessa visão, o conhecimento do próprio corpo, numa perspectiva erotizada, está repleto também de subjetividade e apego às sensações. No entanto, certa de que eles ainda estão muito longe de se render a esse aprendizado, a protagonista declara: "Pois é, ainda estou viva e com vontade de viver. Desliguem tudo isso, vocês jamais saberão o porquê disso. Apaga. Esquece. Passa um mata-borrão" (FARO, 2001, p. 107).

No final do conto, porém, a escritora surpreende o leitor, ao afirmar que o quer dizer "é mais simples e óbvio do que pensam", embora essa simplicidade e obviedade não se revelem em seu discurso. Ao mesmo tempo, ela amplia a "aura" de absurdo de sua condição, mas enfraquece o efeito fantástico em favor de uma explicação que sugere uma leitura mais poética que alegórica, as quais, na visão de Todorov (2003), seriam um perigo e condição para o fantástico não se constituir como tal.

O que quero dizer é mais simples e óbvio do que pensam. Mesmo com o coração seco e esturricado, poderemos dançar um tango, poderemos (tem mais, e a ciência médica não sabe) ressuscitá-lo. É isso, ele cria carne, enche-se de licor, lateja como deve, infla saudável. Basta, às vezes, que alguém entre por aquela porta de braços e olhos abertos, como enorme tela em terceira dimensão. (FARO, 2001, p. 108)

A menção ao tango, como dança que carrega forte erotismo, revela justamente uma "complexidade" nada óbvia, como a analogia que a protagonista estabelece entre o coração ressuscitado e órgão

fálico no excerto final. Com seus sentidos de “encher-se de licor” e “criar carne”, “latejar” e “inflar”, Augusta recupera sentidos opostos, colocados aqui em um mesmo patamar de complementaridade, do ponto de vista da protagonista: sangue e sêmen, mente e corpo, razão e emoção, objetividade e subjetividade como metáforas da inteireza, da completude dos seres, da união estabelecida por uma outra visão de mundo, por um conhecimento “absurdamente” feminino do amor.

Como foi possível verificar, a presença do fantástico-absurdo não sinaliza, no conto, uma “ameaça” à manutenção dos padrões de comportamento esperados por sociedades marcadamente patriarcais, mas revela uma dúbia relação da protagonista com o amor, para que seu coração possa “ressuscitar”: apesar da revolução sexual, há uma continuidade da divisão sexual dos papéis afetivos (LIPOVETSKY, 2000, p. 38). Isso mostra a importância das condicionantes histórico-culturais na codificação do amor, que se estabelece no conto, na figura da mulher de coração seco: ao mesmo tempo que se prende à ideia essencialista das metades dissociadas (o que encaminha a personagem para a manutenção da domesticidade – possivelmente trata-se de uma “dona de casa”), esse amor também incorpora uma dimensão social, na medida em que tal visão só poderia se descortinar em contextos em que a liberdade feminina é uma realidade – ou um esboço dela, embora continue mantendo a mulher como prisioneira no domínio dos sentimentos, do coração.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- BATAILLE, George. *El Erotismo*. Col. Ensayo. Espanha: Tusquets Editores, 1997.
- BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. In: RAMOS, Maria Celeste T.; ALVES, Maria Cláudia R.; HATTNER, Álvaro L. (orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Trad. Biagio D'Angelo. *Fronteiras*, Revista Digital do Grupo de Pesquisa "O narrador e as fronteiras do relato". v. 3, n. 3, set./2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiras/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf> Acesso em: 20 out. 2011.
- BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. (orgs.) *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Coleção Gênero, n.1. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 27ª. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 2ª. ed. Colección Labor, Nueva Serie 4. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- FARO, Augusta. *A Friagem*. Global Editora: Rio de Janeiro, 2001.
- IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. Incomunicabilidade no cerrado goiano: uma leitura de "A Friagem", de Augusta Faro. *Revista Plurais-Virtual*, Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Ciências Socioeconômicas e humanas de Anápolis. Edição Especial. v. 3, n. 2, 2013. Disponível em: <www.revista.ueg.br/index.php/revistapluraisvirtual/article/view/2270>. Acesso em: 25 mar. 2014.
- LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 319-24.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*: permanência e revolução do feminino. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 216 p. Tese (Doutorado em Letras - Literatura e Cultura). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

PLATÃO. Um Banquete. In: PLATÃO. *Diálogos*. Seleção, introdução e tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2012.

REIS, Roberto. O fantástico do poder e o poder do fantástico. *Ideologies and Literature*, n. 134, p. 3-33, 1980. Disponível em: http://ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals_v1_n13_02.pdf. Acesso em: 25 jan. 2014.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Trad. Julián Fucks. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RUBRO, Rafael. *Augusta Faro*: 30 anos de Literatura I, II, III e IV. 2012. Disponível em: <<http://www.ubebr.com.br/post/homenagens/augusta-faro-30-anos-de-literatura-i-ii-iii-e-iv-por-rafael-rubro>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

TODOROV, Tzevtan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. Histórias de mulheres e de Goiás. *Revista Veja*, Seção "Ensaio", 26 mai. 1999, p.170.

WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. In: BORDO, Susan R; JAGGAR, Alison M. (org.) *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Coleção Gênero, n.1. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

XAVIER, Elódia. O corpo erotizado. In: XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.