ANDRÉ LUIZ GOMES DE JESUS

AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE E DO MORRER NA OBRA
DE CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e
Ciência Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de
São José do Rio Preto para obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Concentração: Literaturas em Língua
Portuguesa).

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2010

Jesus, André Luiz Gomes de.

As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu / André Luiz Gomes de Jesus. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2010. 185 f.: il; 30 cm.

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Simbolismo na literatura. 3. Alegoria (Literatura) 4. Morte na literatura. 5. Morte e morrer - Representações. 5. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 - Crítica e interpretação. I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III Título.

CDU - 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – Orientador

Prof^a Dr^a Márcia Ligia Dias di Roberto Guidin

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Suplentes

Prof. Dr. Jaime Ginzburg

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

Dedico o presente trabalho...
à memória dos “meus mortos”, espelhos da minha mortalidade.
aos “meus vivos”, propulsores do meu desejo de novas possibilidades.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos pelo carinho, pelo respeito e pela compreensão das ausências.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, pela orientação firme, generosa e amiga;

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, sem o auxílio da qual este trabalho não teria sido possível;

Aos Profs. Drs. Álvaro Luiz Hattner e Orlando Nunes de Amorim pela generosidade com que leram a primeira versão deste trabalho;

À Profª Drª Márcia Lígia Guidin por ter aceitado participar da arguição deste trabalho;

Aos amigos, Ademar Alexander dos Santos, Ana Lúcia Cipriano, Luciana Sousa, Michelle Souza, Polyana Sant' Anna, Regiane Caetano, Renata Minami, Ricardo Félix da Rocha e Rodolpho Rufino que sempre torceram para que este projeto se concretizasse;

Um agradecimento especial a Renata Minami por ter me apresentado ao Schopenhauer;

A Ellen Mariany da Silva Dias pelas leituras do projeto inicial e a Wanderlan Alves pela revisão da dissertação;

Aos amigos da Pós-Graduação: Ana Carolina Negrão, Ana Paula Dias Rodrigues, Ana Paula Ohe, Daniela Costa, Guilherme Mariano, Marcela de Araújo Pinto, Raquel Lima e Silva, Rodrigo de Paula, Rogério Gustavo Gonçalves que fizeram destes 24 meses de trabalho momentos mais leves e prazerosos;

À Sônia M. Araújo Santos pelo *abstract* e à Luiza Coletti pelo *résumé*

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do IBILCE/UNESP;

Aos funcionários da biblioteca do IBILCE/UNESP, pela gentileza no atendimento, especialmente a Elaine Aparecida Silva Colombo por sua presteza e simpatia.

.

*Se a morte faz parte da vida,
e se vale a pena viver,
então morrer vale a pena
se a gente teve o tempo para
[crescer.*

*Crescer para viver de fato
o ato de amar e sofrer
Se a gente teve esse tempo,
então vale a pena morrer*

*Não teme a sua sorte
Abraça a tua morte
Como a um linda ninfa nua*

(Então vale a pena, de Gilberto Gil
gravada por Simone, em 1978, no LP *Cigarra*).

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de investigar as representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu (1948-1996). A morte e o morrer são temas recorrentes que figuram tanto como tema principal quanto motivo que reivindica um espaço importante na obra do escritor. Para tal investigação, partimos da concepção, defendida por Walter Benjamin (1975), de que a literatura contemporânea estabelece uma relação com a temporalidade e a morte, relação esta que se faz presente por meio do olhar alegórico e fragmentário e procura representar, no texto literário, o indizível que é a própria experiência de morte (GAGNEBIN, 1994). Nosso olhar se dirigiu, também, para os modos de construção das representações da morte: a mobilização das figuras de linguagem e as escolhas sintático-lexicais são elementos importantes para a constituição de um inventário de como a morte e o morrer aparecem na produção ficcional do escritor. A memória, o testemunho, o aprisionamento nas lembranças traumáticas e a consciência da transitoriedade e consequente arruinamento dos objetos e pessoas são alguns dos modos de morte presentes na obra de Abreu. Para este trabalho analisamos um conjunto de cinco contos e, também, o romance *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), texto no qual a consciência da morte traz uma reflexão sobre a valorização da vida.

Palavras-chave: Alegoria; morte; morrer; memória; representação; ruína.

ABSTRACT

*The current work has the goal of investigating the representations of death and dying at Caio Fernando Abreu's work (1948-1996). The death and dying are recurrent themes that figure both as the main theme and the reason that claims an important place in the writer's work. For such an investigation, I started from the conception, defended by Walter Benjamin (1975), that the contemporary literature establishes a relationship with temporariness and death; and that such a relationship is present through the allegorical and fragmentary look and also that it tries to represent, in the literary work, the unspeakable, which is the own experience of death (GAGNEBIN, 1994). My look was also taken to the ways of construction of the representations of death: the mobilization of the figures of speech and the syntactic-lexical choices are important elements for the constitution of an inventory as how death and dying appear in the writer's fictional production. The recalling, the testimony, the imprisonment in the traumatic memories and the awareness of how transitory objects and people are and also their consequent ruination are some of the ways of death which are present at Abreu's work. For this work, I analyzed a set of five short stories and also a novel called *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), in which the awareness of death brings up to a reflection about life's worth.*

Key-words: Allegory; death; dying; memory; representation; ruin.

RÉSUMÉ

*Le présent travail a pour but de rechercher les représentations de la mort et du mourir dans l'oeuvre de Caio Fernando Abreu (1948-1996). La mort et le mourir sont des sujets qui figurent, comme thème principal et motif qui revendique un espace important dans l'oeuvre de l'écrivain. Pour cette recherche, on part du concept défendu par Walter Benjamin (1975), qui affirme que la littérature contemporaine établit un rapport sur la temporalité et la mort, présenté à travers d'un regard allégorique et fragmentaire avec l'objectif de représenter, dans le texte littéraire, ce qu'on ne peut pas dire; en d'autres termes, l'expérience de la mort (GAGNEBIN, 1994). Notre regard s'est rapporté aussi aux façons de construction des représentations de la mort : l'usage des figures de mots et les choix syntaxique-lexicaux sont des éléments trop importants pour constituer un inventaire qui montre comment la mort et le mourir se présentent dans l'oeuvre d'Abreu. La mémoire, le témoignage, l'emprisonnement dans les souvenirs traumatiques et la conscience du transitoire et de la ruine des objets et des gens sont quelques métaphores de la mort dans son oeuvre. Pour la réalisation de cet travail, on analyse un ensemble de cinq contes et encore le roman *Onde andará Dulce Veiga ?* (1990), où la conscience de la mort apporte une réflexion sur la vie.*

Mots-clé : Allégorie ; mort, mourir, mémoire ; représentation ; ruine.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

<i>A morte e a donzela</i>	47
<i>Os quatro cavaleiros do Apocalipse.....</i>	157
<i>Dança macabra</i>	158
<i>Dança macabra.</i>	158

SUMÁRIO

Introdução	11
1. O flerte com a morte.....	16
1.1. A morte como fato, como ideia e como representação.....	17
1.2. Caio Fernando Abreu e a morte: um breve apanhado sobre a obra e a fortuna crítica...	26
1.3. “Apeiron” ou representação da imanência da morte	33
2. A morte, a memória e o testemunho	50
2.1. A alegoria e a memória na constituição de documento sobre a morte	51
2.2. Memória, testemunho e morte em “Terça-feira gorda”	55
2.3. “Garopaba, mon amour”: uma alegoria contemporânea	67
3. A morte do outro como reconhecimento da morte de si	88
3.1. Na morte do outro, a morte de si: o fracasso do ideal romântico	89
3.2. Amor, violência e morte simbólica.....	103
3.3. A doença e o envelhecimento: uma representação do morrer	114
4. <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>: uma reflexão sobre a ruína, a morte e a vida.....	131
4.1. <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i> : dispersão, restauração e redenção da obra de Caio Fernando Abreu	132
4.2. A ruína, a alegoria e a morte em <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>	141
4.3. A memória e a reconstrução da vivência: uma abertura para a vida	162
Considerações Finais	177
Referências Bibliográficas	180

INTRODUÇÃO

O trabalho que ora apresentamos é o resultado de nossas reflexões sobre as representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu, escritor gaúcho que escreveu entre as décadas de 1960 e 1990, tornando-se um dos expoentes da literatura brasileira contemporânea. Caio Fernando Abreu se destacou em nossa literatura pela sua capacidade de construir uma obra marcada por uma preocupação quase obsessiva com a forma literária – não é por acaso que o escritor reescreveu parte de sua produção –, aliada a uma temática que poderíamos classificar no mínimo como polêmica, já que o escritor tematizou em seus textos uma série de questões consideradas tabus na sociedade brasileira. Entre esses temas estão a violência, a marginalização, a questão da homossexualidade, o uso de drogas, a contracultura, o movimento *hippie*. Podemos afirmar, então, que Abreu conseguiu, em seu universo ficcional, criar uma marca muito pessoal, unindo elementos já consagrados pela literatura a outros pertencentes ao universo *pop*.

A obra de Caio Fernando Abreu tem se tornado, nos últimos anos, objeto de investigação por parte da crítica universitária, interessada nos diversos ângulos de leitura de sua produção literária. Alguns desses trabalhos, inclusive, focalizaram a questão da morte, entretanto tais trabalhos estavam interessados nesse tema como motivo importante que se associa a outros motivos também recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu.

Entre os trabalhos que tangenciam o tema da morte em Caio Fernando Abreu estão a dissertação de Valéria de Freitas Pereira (2008), que investiga os modos utilizados por Abreu para se opor, via narrativa, à ditadura militar que marcou a vida do país entre as décadas de 1960-1980. Nesse sentido, para a estudiosa, a morte é uma das maneiras usadas pelas personagens para resistir a um sistema de valores alienantes. Para Pereira, e nisso concordamos com a pesquisadora, os contos de Abreu não permitem, ao leitor, a entrada em uma zona de conforto, porque eles mesmos “não estão em posição de acomodação”

(PEREIRA, 2008, p.11), ou seja, Abreu, por meio de sua escrita, retira o leitor de seu lugar passivo e o convida a refletir sobre o texto e o tema ali representado e, finalmente, a posicionar-se diante do que foi lido.

A questão da morte em Caio Fernando Abreu é explorada também por Danilo Maciel Machado (2006), no texto *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*, dissertação na qual o autor focaliza, como podemos notar pelo título, a questão do amor e as conseqüências de sua perda nas personagens dos contos de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). O pesquisador aborda textos em que a morte, embora não seja tratada como tema principal, emerge como elemento desencadeador das narrativas. Todavia, ainda que nesses trabalhos se tenha tocado nos temas da morte e do morrer, nenhum deles se deteve na maneira como são construídas tais representações ao longo da carreira do escritor, nem nas funções que a tematização da morte desempenha na obra de Abreu. Pensando na questão da tematização (o modo como a morte é construída) e na função desempenhada por ela no texto é que apresentamos o presente trabalho, no qual nos preocupamos em demonstrar o modo como essas representações se constituem em alguns contos e num romance do autor.

Há duas maneiras bem diferentes de a morte ser representada na obra de Abreu: 1) a morte em seu sentido de finitude da existência humana, ou seja, a personagem deixa de existir e, a partir de então, temos um elemento de reflexão que pode ser tanto existencial quanto político; 2) a morte simbólica, que ocorre no momento em que a personagem é marcada pela dor, pela perda de um referencial, e passa a se posicionar de um modo diferente em relação à vida. Na esfera existencial, a morte desencadeia uma reflexão sobre a própria finitude. A reflexão política, por sua vez, está disseminada na articulação do temário da morte com outros também importantes, tais como a violência e a brutalidade, que são, aqui, tratados como elementos importantes, mas que servem à nossa reflexão sobre a morte. Podemos adiantar que a visão existencial e a política não se excluem ao longo dos textos; pelo contrário, é muito

comum que as duas formas de pensar a morte participem de sua constituição.

A morte, então, se constituiria, na obra de Abreu, como um elemento que mobiliza uma reflexão sobre a mortalidade do homem. A consciência da mortalidade e tentativa de construir possibilidades são as formas de resistir das personagens, que observamos em nosso trabalho. Sua presença, a nosso ver, desencadeia um processo de reflexão que passa pela consciência de que ela representa o fracasso, a ruína e a catástrofe da história humana, tanto na esfera individual quanto na esfera coletiva. Mas pode, também, representar a possibilidade de ressignificação da vida, uma vez que o homem tem a possibilidade de se constituir como sujeito de sua própria existência.

O sentimento de arruinamento da vivência humana seria, na obra de Caio Fernando Abreu, resultado de um contexto histórico marcado pela desvalorização das singularidades humanas, devoradas por um sistema baseado no isolamento do indivíduo, na casualidade e na funcionalidade das relações humanas. Entretanto, como veremos, a morte também pode ser um elemento de conscientização para o homem que, mesmo que a tenha inscrita no corpo, pode, ainda, divisar possibilidades. Essa visão é utilizada, por Abreu, em *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), romance que representa, nos termos da teoria benjaminiana, uma espécie de mônada em que os valores afirmados anteriormente na produção ficcional do escritor são reconstruídos sob a forma de estilhaços, o que confere ao texto um caráter fragmentário. No livro, emerge, ainda, um sentido de arruinamento presente tanto na constituição do texto, que é formado por pequenas ruínas de outros elementos culturais, como na sua temática, pois as personagens são todas marcadas pelo sentimento de esvaziamento de suas vivências, à exceção do protagonista, que, no início do romance, estava marcado pelo mesmo sentimento de vazio, mas assume, depois, uma posição de busca por um significado em sua vida.

Nessa visão da obra de Caio Fernando Abreu como uma espécie de mosaico alegórico, do qual há assunção da reflexão sobre a temporalidade e a morte (temas caros à literatura

contemporânea), emerge, também, a importância da teoria estética de Walter Benjamin, que pode ser tomado como nosso principal aporte teórico. Desse modo, os conceitos de alegoria, ruína, vivência, experiência, rememoração que utilizamos são retirados das reflexões de Benjamin. Trabalhamos, também, com os comentários de Jeanne Marie Gagnebin (1994) e Maria João Cantinho (2008), ambas estudiosas da teoria benjaminiana. Além disso, alguns teóricos da morte, especialmente Ernest Becker (2007), Freud (1981) e Schopenhauer (2005), estarão presentes em algumas formulações teóricas sobre a morte e o morrer das quais nos valeremos.

Este trabalho está estruturado em quatro capítulos, sendo que no primeiro fazemos um pequeno apanhado sobre a problemática da morte, sobre a questão da representação e, finalmente, abordamos como os temas da morte e do morrer se manifestam na obra de Caio Fernando Abreu e como esses temas foram, até o momento, explorados na fortuna crítica. Dados históricos, alguns deles trazidos pela leitura de Philippe Ariès (2002), e dados sociológicos, especialmente de Norbert Elias (2001), articulam-se de modo a nos dar um “painel” da morte ao longo história do Ocidente. Além disso, ainda neste capítulo, fizemos a leitura do conto “Apeiron”, que serve como uma espécie de desencadeador da reflexão sobre o temário da morte e do morrer na obra do escritor gaúcho.

No segundo capítulo, estudamos as formas de alegoria presentes na obra de Abreu, analisando como a morte e o morrer emergem de contos que podem ser vistos como retomadas de acontecimentos brutais para uma reflexão sobre o contexto contemporâneo. “Garopaba, mon amour” é o conto que consideramos central neste capítulo, já que, nele, da articulação entre memória e violência surge um documento sobre a morte em seus vários sentidos. Além deste conto, fizemos uma leitura de “Terça-feira gorda” a partir do conceito de testemunho, levando em consideração que este texto pode ser considerado como um apoio à leitura do texto principal.

No terceiro capítulo, dedicamos-nos à investigação dos contos em que a morte emerge, na representação, em sentido existencial e simbólico. Nesse capítulo, a questão se centra não mais na violência, mas nas manifestações de morte simbólica presentes nos textos de Abreu, mais claustrofóbicos. A morte surge, aí, como elemento decorrente da perda amorosa e da impossibilidade de superação dessa perda. Outro dado que emerge nesse capítulo é a reflexão sobre a morte a partir de sua inscrição no corpo das personagens por meio da doença e do envelhecimento. “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e “Linda, uma história horrível” são os dois textos em destaque.

O quarto capítulo tem com principal objetivo analisar o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, demonstrando como, nessa obra, Abreu usa das representações da morte e do morrer para uma reflexão sobre as possibilidades da vida e para a constituição de uma imagem de si, uma vez que o narrador, mesmo se sabendo marcado pela iminência da morte, segue buscando um sentido para a sua existência. Além disso, o romance estabelece uma espécie de diálogo crítico com a produção anterior e, por conseguinte, com sua própria realização (DIAS, 2006). Seguem a este capítulo algumas considerações finais, nas quais apresentamos as nossas atuais conclusões sobre as representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu, apontando, também, para algumas possibilidades futuras de desdobramento da investigação de tais temas na obra do escritor.

CAPÍTULO I

O flerte com a morte

1.1 – A morte como fato, como ideia e como representação

Todos os seres morrem. Tudo quanto existe em nosso mundo está fadado ao perecimento. Sendo assim, a morte é um fato afirmado constantemente por meio da desagregação da vida e das coisas. Entretanto, embora a transitoriedade seja um traço comum a todos os seres, somente o homem – o único ser provido de razão – conhece de fato a ideia da morte. O conhecimento da morte, como afirma Schopenhauer (2005, p. 365)¹, é uma primazia do ser humano, único ser capaz de conhecê-la em abstrato e único ser capaz de negá-la por meio dos mitos, das crenças e das projeções.

O conhecimento da morte se deu, segundo antropólogos e historiadores, no encontro entre o homem vivo e o cadáver de seus entes queridos. E a partir deste encontro, o homem passou a chorá-los, lamentando, por meio da dor desta perda, o destino que também era seu: o homem é uma criatura mortal.

Foi a partir desse encontro com o cadáver e, por conseguinte, com a morte, que os homens primitivos passaram a enterrar seus mortos e a proibir qualquer violência àqueles que participavam do mesmo grupo: surgia, desse modo, a interdição da morte e a interdição do toque aos mortos, considerados seres mágicos e capazes de contaminar e, por conseguinte, matar, com sua magia, os integrantes do grupo a que pertenciam (BATTAILLE, 1987, p. 43). O surgimento desse interdito, bem como dos interditos sexuais, faz com que o homem se desloque dos limites do mundo animal e entre, definitivamente, no mundo cultural, o que resulta na criação, por meio da valorização do trabalho, da civilização e da cultura. Podemos afirmar, então, que a morte é um dos fatores responsáveis pelo surgimento da civilização. Devido à sua característica misteriosa e, também, da incapacidade de a humanidade poder explicá-la é que a morte foi, ao longo da história humana, tornando-se um elemento de reflexão para inúmeras áreas do conhecimento.

¹ As citações de *O mundo como vontade e como representação* (2005) são retiradas do Livro quarto, que trata mais detidamente da morte e do morrer.

A morte é um fato porque a sua presença decreta o fim de tudo o que é caro para o ser humano: sua identidade, sua razão, sua consciência, sua individualidade e seu corpo são destruídos a partir da presença daquela que, segundo o poeta Manuel Bandeira, é a “indesejada das gentes”. Schopenhauer, o filósofo da morte, faz uma reflexão bastante interessante sobre a relação do homem com a sua mortalidade: o homem não teme a dor da morte, mas teme a “entrada” em um nada, onde sua humanidade estaria anulada:

O que tememos na morte de maneira alguma é a dor, pois esta reside manifestamente do lado de cá. Ademais nos refugiamos da dor justamente na morte, e inversamente, às vezes enfrentamos a dor mais terrível só para escapar da morte por mais alguns instantes, apesar de esta poder ser rápida e fácil. Portanto, distinguimos entre dor e morte como dois males inteiramente diferentes. O que tememos na morte é o sucumbir do indivíduo, como ela sonoramente proclama ser. Ora, como o indivíduo é a Vontade de vida mesma numa objetivação singular, todo o seu ser se insurge contra a morte (SCHOPENHUAER, 2005, p. 367 – 368).

Para Schopenhauer, a morte não era elemento temerário, apenas a contraparte do nascimento, a entrega, do homem, daquilo que usufruiu durante os anos que viveu. A morte seria uma espécie de sono do qual o homem jamais acordaria novamente:

No que concerne à consciência individual ligada ao corpo individual, a primeira é diária e completamente interrompida pelo sono. O sono profundo, que muitas vezes faz lentamente sua transição para a morte, como no caso do congelamento, difere dela não pelo presente de sua duração mas apenas pelo futuro, ou seja, em relação ao despertar. A morte é um sono no qual a individualidade é esquecida: tudo mais desperta de novo, ou antes, permaneceu desperto (SCHOPENHAUER, 2007, p. 361).

Entretanto, não podemos esquecer que nem todos pensam como Schopenhauer, o que levou à criação dos vários sistemas de crenças que possuem em comum uma ideia única: a imortalidade da alma. As crenças sobre a morte e vida *post-mortem* sempre foram primazias das religiões, num primeiro momento com o surgimento dos mitos, a primeira tentativa de explicação para uma série de fatos que escapavam à inteligência do homem, depois com os sistemas religiosos que influenciaram, ao longo da história, o modo como a morte foi recebida pelos homens. A crença bastante difundida numa vida para além da morte será um ponto

fundamental para se compreender a morte como a entrada em um mundo em que o homem seria recompensando pelas misérias da vida terrena.

Embora a maioria das crenças tente explicar a morte por meio da negação de sua existência, ou seja, a morte é uma espécie de porta de entrada para outra vida, a reflexão sobre a morte e o morrer sempre esteve no cerne das indagações humanas e tornou-se um dos temas principais para a filosofia, especialmente a filosofia contemporânea, que a tem como um dos seus principais temas e a pensa a partir do sentido de imanência da vida humana: a morte é o limite da existência, fenômeno responsável pela anulação da vida humana, pois “quando ela se apresenta, o homem já não existe, ele já não é” (MONTAIGNE *apud* CÔRREA, 2008, p. 91). Depois de Schopenhauer, considerado o filósofo da morte, inaugurou-se uma tradição de pensamento que tinha na finitude o elemento central de reflexão. O existencialismo de Heidegger, com sua concepção de que homem é um ser no tempo cujo destino é a morte; o existencialismo de Sartre, que se opõe à concepção de que homem seja um ser que tenha a morte como única possibilidade e a classifica, no entanto, como fato inexorável, e a fenomenologia de Merleau-Ponty, que, em sua oposição ao idealismo, chamava a atenção para o corpo como elemento primordial na construção do conhecimento, já que é a partir da percepção que o homem apreende as coisas e as transforma em fenômenos. Essas concepções filosóficas levavam em consideração a relação do homem com a morte e o morrer. A morte seria o fenômeno que se opõe ao nascimento, que tem como resultado o fim da existência do homem, a anulação de seus caracteres identitários, pensando identidade como o conjunto de características humanas: consciência, razão, inserção em dada cultura, etc.

Ela é, também, a ideia que representa a transitoriedade das coisas, ou seja, a morte pode figurar a mudança de um determinado estado, sem que haja morte de fato. O morrer, por sua vez, pode ser concebido de duas formas: ele representa o processo de morte inscrito no corpo ou, também, a consciência que o homem tem de sua mortalidade. Note que ambas as

concepções estão intrinsecamente ligadas e têm uma origem comum: o saber-se mortal. Neste sentido, podemos afirmar que, ao se saber mortal, o homem tenta de todos os modos se agarrar à vida, o que o leva, muitas vezes, a negar a existência da morte por meio da religião ou, simplesmente, negá-la por meio de um estilo de vida em que ela não tenha espaço. No contexto contemporâneo, com a desvalorização das crenças tradicionais, a negação da existência da morte se dá pela não convivência entre vivos, moribundos e mortos; a não vivência do luto e a negação do envelhecimento por meio de técnicas que mantenham o corpo com aparência de jovem.

Podemos afirmar, tomando, aqui, as proposições de Dastur (2002, p. 13), que o homem só ganha consciência de si mesmo na medida em que ganha consciência de sua mortalidade e da transitoriedade de suas obras. Emerge dessa consciência uma dupla reflexão que interessa na investigação que se fará ao longo deste trabalho: a) a morte é, como dissemos acima, o acontecimento responsável pelo fim da vida humana e isso faz dela um dado negativo; b) por ser este fenômeno negativo, a morte gera uma reflexão sobre a vida, sobre a finalidade desta e sobre o devir das coisas, o que faz do homem um ser ético e cultural e é neste dado que encontramos o lado positivo da morte, em outras palavras, o conhecimento da morte nos faz humanos. Não obstante a consciência da mortalidade, o homem não se relaciona positivamente com o fato da morte, já que ela representa para ele a ideia de fim, de desagregação e de arruinamento. A partir desta concepção é que os sistemas religiosos suprem, com seus dogmas e crenças, as explicações diante do silêncio e da neutralidade da morte.

A condição do homem, porém, não lhe permite ter tranquilidade em relação à mortalidade, pois, segundo Becker, “o terror final da autoconsciência é o conhecimento da própria morte, que é sentença específica apenas com relação ao homem no reino animal” (2007, p.96), o que seria o mesmo que dizer que a nossa condição de animais pensantes nos

dá a possibilidade de refletir sobre nós mesmos e, desse modo, conhecer a verdade sobre a vida e sobre a nossa própria mortalidade. Essa concepção faz do homem o ser que conhece de maneira abstrata a morte e, justamente por conhecê-la nesses termos é que ele a teme, daí a afirmação de Brown: “Não é a consciência da morte, mas a fuga da morte que distingue o homem dos demais animais” (1972, p. 125). A morte, então, configura-se como o maior fardo do homem e motivo de sua angústia. É dessa maneira, então, que o homem se propõe as perguntas básicas sobre o sentido de sua estada na Terra e sobre a sua destinação após a morte. Nenhum sistema filosófico, religioso ou mitológico foi, no entanto, capaz de resolver tais indagações. Desse modo, há sempre, segundo Brown (1972, p.192), uma morte não aceita.

Apesar todos os esforços para se precaver e evitar a morte, bem como de todas as vitórias e alegrias que possa ter da vida, o homem tem a consciência abstrata de que “a cada avanço, aproxima-se do total, inevitável, irremediável naufrágio, sim, até mesmo navega direto para ele, ou seja, para a MORTE” (SCHOPENHAUER, 2007, p. 401 – grifo do autor). Isso porque, para Schopenhauer, a vida é em essência uma coleção de sofrimentos e decepções, de que o homem parece não ter consciência. Por isso, para ele, é preferível a aceitação da morte do que uma vida longa e plena de decepções. O desejo, a sua realização e o tédio depois dessa realização seriam, para o filósofo, os elementos que movem o ser humano, sendo que sua existência seria uma dança “entre dor e tédio, daqui para acolá, é atirada a vida do homem” (p.406). Se, para Schopenhauer, a morte deve ser um fenômeno aceito, para a maioria dos homens, no entanto, isso não se dá.

A fuga da morte se traduziu, no passado, pela constituição dos vários sistemas míticos, que tinham a finalidade de explicar ao homem as razões de sua vida na Terra, o sentido dessa vida em relação ao mundo e, finalmente, a destinação do homem após o final de sua existência na Terra. Os mitos e crenças acabaram por ser relativizados ao longo da história do

homem, o que levou a uma série de mudanças no modo como o homem – especialmente na cultura ocidental – passou a encarar a morte. A recepção da morte na civilização ocidental foi objeto de pelo menos três estudos que se inserem em perspectivas diferentes, que veremos sucintamente. Philippe Ariès, historiador francês, faz um grande apanhado sobre a morte e o morrer na cultura ocidental. Em seu recorte, Ariès (2002) busca, por meio de documentos religiosos e textos literários, demonstrar quais as atitudes do homem medieval diante da morte e a contrapartida na sociedade contemporânea.

Embora o estudo tenha um grande valor, Ariès tem uma visão bastante idealizada sobre a recepção da morte entre os homens das sociedades tradicionais; para ele, a morte era algo muito corriqueiro e que não causava medo ao homem da época. Na perspectiva de Norbert Elias, sociólogo alemão, havia, sim, um posicionamento diferente em relação à morte, não porque esta era aceita tranquilamente, mas devido à maior convivência do homem com a morte. Elias (2002, p. 19 – 21) chama a atenção para o fato de Ariès tão somente descrever as formas de recepção sem investigar profundamente as causas das transformações na relação do homem com a temporalidade e com a morte. Para Elias, o ponto central dessa mudança de posicionamento diante da finitude está ligada às mudanças sociais, culturais e, principalmente, à emergência da ciência médica, que fez com que a expectativa de vida do homem aumentasse ao longo do tempo.

As perspectivas de Elias e Ariès servem como elemento de contraposição entre épocas diferentes, no entanto, a relação entre morte e estética, que interessa ao presente trabalho, é investigada por Walter Benjamin (1975), que considera a morte como a grande experiência do homem, já que, em sua presença, ele se sentia motivado ao dar lições que se mantinham vivas por gerações. A relação da narrativa, em sua origem, com a morte era essencial para a manutenção de uma tradição que passava de geração para geração. Entretanto, para Benjamin (1975, p. 70), a morte é transformada num fato em que o moribundo é retirado da convivência

dos vivos e fica, por essa razão, incapacitado de lhes falar. A literatura contemporânea seria o “lugar” de onde a morte emerge como ideia de cessação, de finitude e de angústia.

Tomamos essas três perspectivas para pensar a questão da representação da morte e do morrer na história humana. A morte foi, sim, transformada num grande problema para o homem contemporâneo, que se viu incapacitado de entendê-la pela perspectiva das crenças tradicionais e não pode explicá-la a partir de seu sistema de valores baseados no individualismo, no materialismo e na negação da existência da finitude. Entretanto, a morte é, ao lado do amor, um tema universal da arte. Ela é daqueles temas que “permanecem os mesmos ao longo de toda a história humana” (TOMACHEVSKI, 1978, p.171), o que não significa que não haja transformações no modo de representação.

Nas artes, em geral, a representação está ligada à tentativa de recortar e fixar o real empírico por meio de algumas técnicas. A técnica da perspectiva, na pintura, é um bom exemplo dessa tentativa de fixação do real, uma vez que os artistas tentavam mimetizar os elementos da natureza em seus quadros. O Realismo/Naturalismo seria, na arte literária, a tentativa máxima de objetivação e de mimetização do real empírico pelos escritores, já que eles tentavam retratar o homem em sua práxis de modo que a idealização não tivesse lugar. O que tanto os pintores que usavam a técnica da perspectiva quanto os escritores “realistas” se esqueciam era do fato de que qualquer produto de arte, por mais que estivesse ancorado no real, não passava de um produto da subjetividade, ou seja, era o resultado do olhar do artista, submetido que está a determinado contexto cultural, sobre o objeto. Isso explica o fato de que as representações mudem ao longo da história humana. Neste sentido, a representação depende sempre do homem. Para Schopenhauer (2005, p. 43 – 48), o homem só apreende o mundo por meio da representação, uma vez que ele é incapaz de apreender a essência das coisas. Partindo dessa afirmação, o filósofo alemão classifica o homem como sujeito e objeto da representação, já que ele como sujeito apreende as coisas como representação, ou seja, o

real que ele vê depende de seu olhar e, desse modo, do recorte que ele faz do mundo. Entretanto, ele também é objeto porque não é capaz de se compreender como elemento independente do mundo em que está inserido. Schopenhauer retoma a reflexão de Kant sobre a coisa-em-si e como o homem é incapaz de apreender o sentido “real” do mundo a não ser pelos fenômenos, individuações da essência. Para isso, o filósofo toma algumas das proposições presentes na teologia hindu: o mundo é maia (ou ilusão) que o homem pretende entender. Desse modo, a linguagem humana (a fala, a arte, os símbolos) é um modo de representação deste “real” apreendido pelo homem e transformado em elemento compreensível para ele. A literatura é um modo encontrado pelo homem para, por meio da língua, representar o real. É neste sentido que pensaremos a representação.

Pascoal Farinaccio (2002), em tese sobre a representação no romance brasileiro contemporâneo, afirma uma espécie de retomada de formas de representação ancoradas no real empírico, sem, contudo, haver um retorno da ideia de se esmiuçar os fatos e trazer a verdade à tona, concepção predominante nos séculos anteriores: seria o mesmo que afirmar que depois de sancionada a liberdade das artes, por meio das radicalizações das vanguardas, o artista tem o direito de trabalhar com todas as possibilidades que a arte lhe dá inclusive, a possibilidade de representar o real empírico. Farinaccio, entretanto, também chama a atenção para a impossibilidade de apreensão total da realidade pelo homem, subordinado à linguagem que

Podemos concluir, não substitui meramente as coisas ao dizê-las em sua ausência; entre as palavras e as coisas medeia, sempre, o “homem”, não o homem-substância, mas sim o homem-história, o formador formado pela linguagem e pela cultura no transcurso do tempo. (FARINACCIO, 2004, p. 26)

O que não se pode esquecer, contudo, é que essas formas de representação estão ligadas ao que Anatol Rosenfeld (1985) chama de *zeitgeist* (ou espírito de um tempo). O fato é que, apesar das mudanças ocorridas na arte literária, o homem nunca deixou de se

representar e usou a arte literária para isso. A ficção tem, então, a finalidade de dar ao homem uma imagem de si, com suas qualidades, suas paixões e seus defeitos. Nesse sentido, segundo Farinaccio:

[...] nenhuma objetivação ou determinação permite aos seres humanos coincidirem com si próprios; daí o recurso à encenação para “terem a si mesmos no estarem-fora-de-si”, duplicando-se num espaço imaginário, qual seja, o espaço performativo instaurado pela ficção (2004, p. 20).

Representar um objeto ou, ainda, um fato na arte literária requer um acurado trabalho com a linguagem, uma vez que esta tem a finalidade de evocar, na mente do leitor, o referente representado. Um belo exemplo de representação da morte, na literatura, é encontrado no romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857). Nele, Flaubert, depois de uma minuciosa pesquisa sobre a morte por envenenamento com arsênico, representa a agonia de Emma Bovary que, no romance, mata-se com o veneno após ter todos os bens tomados devido às dívidas que contraíra para viver no luxo. Além disso, a representação tem por finalidade trazer ao leitor algo que está ausente, ou seja, a representação, segundo Farinaccio (2004, p. 19), difere da percepção que depende da presença do objeto, de sua pré-existência.

Entretanto, mais importante, em se tratando de representação, não é o aspecto referencial que ela possui, mas a capacidade imaginativa daquele que constrói a representação. Ainda tomando como exemplo o romance de Flaubert, embora a morte pelo veneno seja minuciosamente estudada e representada no texto do mesmo modo que ocorre no mundo empírico, a beleza dessa representação repousa no caráter de grandiosidade que a morte tem. Basta lembrarmos que Emma, neste momento do romance, torna-se, de fato, como sempre quisera, o centro das atenções da pequena cidade em que vivia. É como se Flaubert desse uma espécie de “presente” à sua personagem que teve a vida solapada pelo casamento infeliz e pela vida medíocre da província, algo do qual tentara fugir nas aventuras com Rodolfo e Léon e na vivência de um luxo exacerbado que não podia manter.

Todavia, a questão que se coloca e que interessa ao presente trabalho é: de que modo são constituídas as representações da morte e do morrer? Como podemos representar algo que não tem um referente no mundo, já que a morte, como imagem não existe? Podemos responder de forma ainda irrisória que a morte e o morrer são constituídos no texto a partir de uma série de construções figurativas que mais insinuem a sua presença do que a afirmam diretamente. Nesse sentido, constrói-se uma imagem alegórica para a finitude; imagem que concentra as ideias de perecimento e dissolução presentes na morte. É nesse sentido que emerge o caráter imaginativo do escritor, caráter este que aparece nas obras de Caio Fernando Abreu. Desse modo, o trabalho com a sintaxe e o procedimento de figurativização são elementos essenciais para que o escritor possa construir uma representação da morte. Também não se pode esquecer que a morte é construída a partir de dois elementos: o processo de morte, que poder ser tematizado em assassinato, suicídio, morte natural e morte por doença; e o cadáver, que se torna, neste caso, um símbolo da morte.

Interessa-nos pensar no modo como a morte e o morrer são representados na obra de Caio Fernando Abreu, escritor gaúcho que escreveu entre as décadas de 1960 e 1990.

1.2 – Caio Fernando Abreu e a morte: um breve apanhado sobre a obra e a fortuna crítica do escritor

O leitor poderia perguntar-se: por que Caio Fernando Abreu?² A resposta está no modo de construção do texto deste autor e na relação que a sua obra estabelece com a morte desde o princípio. Já no romance *Limite branco* (1971)³, primeira obra do escritor, podemos perceber uma relação de morte que se estabelece no crescimento do jovem protagonista, Maurício. Na medida em que vai crescendo e reconhecendo os conflitos e dificuldades da vida, Maurício também reconhece o processo de morrer inerente a este crescimento.

² Doravante, quando fizermos menção ao escritor, utilizaremos a sigla CFA ou, simplesmente, o sobrenome Abreu.

³ Embora *Limite branco* tenha sido publicado depois de *Inventário do irremediável* (1970), do ponto de vista da escrita, ele é anterior à primeira coletânea de contos de CFA.

Podemos afirmar que o texto estabelece uma relação intensa com a mortalidade e a temporalidade, uma vez que é uma espécie de *bildungsroman*. Algumas dessas relações são mais evidentes, tais como o suicídio de Luciana, a empregada da casa, a morte da avó de Maurício e, também, da mãe do jovem, que falece, no final do romance, devido a dificuldades no parto. Entretanto, o que ganha destaque, no romance, são as mortes simbólicas aí presentes: o crescimento de Maurício, a perda da inocência e necessidade de uma tomada de posição diante da vida são representações de um doloroso processo de ruptura que pode ser traduzido em morte, já que o protagonista é obrigado, a partir dessa ruptura, a crescer. Além disso, há uma morte bem interessante no texto e que se dá no nível da idealização do protagonista: o primo mais velho de Maurício, Edu, antes um jovem belo e cheio de ideias revolucionárias, reaparece no romance como um homem envelhecido, gordo, integrado ao mesmo sistema de valores que antes ele condenara. A presença de Edu faz com que Maurício questione uma série de valores presentes em si mesmo.

O fato é, como veremos ao longo deste e dos demais capítulos do presente trabalho, que a obra de CFA possui uma relação bastante forte com a morte e com o morrer desde o princípio, o que levou alguns críticos a afirmar que CFA flertava com a morte. Além de *Limite branco*, outras obras do escritor tratam da relação do homem com a temporalidade e com a morte. *Inventário do irremediável* (1970) é uma coletânea de contos em que a morte aparece dos mais diversos modos. No livro, dividido em cinco partes, sendo que uma delas é intitulada “Inventário da morte”, o autor tematiza uma série de mortes que vão desde o fim da existência humana até as mortes simbólicas e mortes sociais, representadas no enlouquecimento (“O ovo”) ou no exílio (“O mar mais longe que eu vejo”).

Em *O ovo apunhalado*, esta relação está presente nas inúmeras mortes de personagens. Um bom exemplo desta relação está presente em “Gravata”. O conto narra a estranha relação que se estabelece entre o homem e a peça indumentária. A gravata cara, objeto longamente

desejado e comprado pelo homem, é personificada e domina-o, invertendo assim a relação de possuidor e possuído. No final do conto, percebendo-se num estado anormal, o protagonista veste a gravata que, dadas as sugestões do texto, o enforca até a morte.⁴

As relações com os temas da morte e do morrer, no entanto, nem sempre estão ligadas de modo direto ao fim da existência humana. Estas relações se dão, muito mais, na relação do homem com a temporalidade, com a morte, emergindo, então, a reflexão sobre a finitude humana. Em uma sociedade que finge que a morte não existe, representá-la ficcionalmente e, a partir dessa representação ficcional, refletir sobre é algo de grande importância. É o que pretendemos fazer ao longo deste texto, iniciando pela leitura crítica de “Apeiron”. Antes, porém, faremos uma pequena descrição do lugar dos temas da morte e do morrer na fortuna crítica de CFA.

Embora a obra de CFA dialogue com os temas da morte e do morrer, a crítica não havia elegido estes temas como elemento privilegiado de reflexão. A morte e o morrer aparecem, sim, na fortuna crítica que se forma a partir da leitura da produção ficcional do escritor, mas isso se dá de um modo episódico e quase sempre articulado a uma série de outros temas importantes, presentes em sua obra.

As primeiras dissertações sobre CFA apareceram ainda na década de 1990 e tinham como elemento central a formação de uma fortuna crítica para um escritor que despontava para o sucesso editorial. Embora Abreu tenha, durante a década de 80, escrito pelo menos três sucessos – *Morangos mofados* (1982), *Triângulo das águas* (1983) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) –, foi na década de 90 que ele conseguiu certa projeção no exterior, publicando e sendo sucesso editorial em países como França, Inglaterra, Alemanha, Itália, etc. Esse sucesso motivou boas críticas, entre elas a de John Gledson, professor da

⁴ É preciso esclarecer que o conto joga com a ambiguidade, ou seja, não é possível afirmar peremptoriamente que a gravata mate o homem. Há a possibilidade de que ela seja tão somente o objeto utilizado por uma espécie de dupla personalidade que o pune pelo desejo de inserção em um sistema de valores desumanizadores.

Universidade de Liverpool e pesquisador da obra de Machado de Assis, que viu méritos na produção ficcional de Abreu, então publicada no exterior.

No Brasil, entre os primeiros críticos que trabalharam com a obra de CFA está Bruno Souza Leal, cuja dissertação foi publicada posteriormente sob o título *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro* (2002). Em seu trabalho, Leal faz um apanhado de alguns temas presentes no universo ficcional do escritor, tais como homoerotismo, sexualidade, identidade e o estranhamento. O pesquisador faz um apanhado de toda a contística de Abreu, investigando como se constrói, na obra, a identidade das personagens.

Fernando Mendes (2005), por sua vez, faz um trabalho de comparação entre CFA e Clarice Lispector. O pesquisador elege a produção voltada para o público infantil para fazer esta comparação. Antes, Mendes (2000) havia feito um trabalho sobre intertextualidade e música popular na obra do escritor, tema que também é explorado por Isabela Marcatti na dissertação *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu* (2000).

Na dissertação *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu* (2006), Ellen Dias, a partir do estabelecimento de três grandes categorias motivacionais presentes na obra de Abreu (perda, expectativa e encontro), investiga as várias situações dramáticas presentes na produção ficcional do escritor. Além disso, Dias ainda divide a produção de CFA em quatro grandes núcleos, que teriam características bem próprias e dialogariam entre si. Embora não haja nenhuma menção direta aos temas da morte e do morrer, eles, entretanto, ganham evidência em algumas destas pesquisas, especialmente na de Ellen Dias que trabalha, a exemplo da leitura que faz do conto “Retratos”, com a morte em sua dimensão simbólica. No conto, a personagem principal, após o contato com um *hippie* que lhe promete pintar sete quadros, reconhece-se morto, uma vez que estava totalmente integrado a um sistema de valores reificador. É interessante notar que, na leitura feita por Dias, o protagonista, na tentativa de se “descolar” do sistema reificador,

vê-se impossibilitado de ocupar outro lugar, o que pode ser lido, também, como uma forma de morte, de anulação, de esvaziamento. Essas mesmas características estão presentes, também, no conto “Gravata”, em que a descrição da vida do protagonista evidencia o grau de solidão vivida por ele.

As reflexões de Franco Junior têm a morte como motivo importante para a leitura crítica dos contos que são objeto de um olhar para a intolerância e para aquilo que o pesquisador denomina “demonização da diferença”. Embora a morte tenha um papel especial nestes trabalhos, o que emerge é um retrato das estruturas sociais brasileiras, quase sempre pautadas pela hipocrisia e pela incapacidade de dialogar com o indivíduo que não se encaixa nos padrões sociais normativos. Os artigos “Intolerância tropical: homossexualismo e violência em ‘Terça-feira gorda’, de Caio Fernando Abreu” e “Autoritarismo, violência e diferença em ‘Garopaba, mon amour’, de Caio Fernando Abreu”, escritos pelo pesquisador, são exemplos da articulação entre literatura, autoritarismo e crítica social.

O viés da crítica social é elegido, também, por Luana Teixeira Porto (2005). A pesquisadora, partindo dos contos inseridos em *Morangos mofados* (1982), investiga como as estruturas sociais determinam os conflitos individuais das personagens. Emergem, também, no estudo da pesquisadora, questões como a fragmentação da linguagem literária, que é modificada para melhor representar a fragmentariedade das personagens e, ainda, a melancolia como um traço constitutivo das personagens de CFA.

Embora não escolhessem os temas da morte e do morrer como elemento privilegiado de reflexão, há alguns trabalhos mais diretamente ligados a esses temas, utilizando-os para as suas reflexões. A morte, em seu sentido de alegoria da destruição, aparece episodicamente na pesquisa de Larry Wizniewsky (2001). Em sua análise da crítica, efetuada por Abreu, à contracultura, Wizniewsky faz algumas comparações que ilustram a atmosfera de destruição e de morte. Entretanto, o pesquisador, em sua leitura de “Garopaba, mon amour”, por exemplo,

não atenta para o fato de que o conto é um documento sobre a morte e sobre o morrer, não só porque tematiza a tortura – uma forma de anulação e esvaziamento dos sujeitos – mas por ser um trabalho em que a memória e o trauma têm papel importante: a retomada do vivido e a representação de uma vivência de choque no homem contemporâneo, que se identifica com o horror e a violência da tortura, uma vez que elas estão presentes em seu cotidiano.

As reflexões de Danilo Machado estão ligadas ao tema do amor. Seu trabalho *O amor como falta em Caio Fernando Abreu* (2006) busca fazer um apanhado das relações entre a ausência do objeto amoroso e como tal ausência determina as ações e o posicionamento das personagens. Para a leitura a partir do tema proposto – o amor –, Machado escolhe alguns contos do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), enfatizando as relações de perda que as personagens sofrem. O livro, como o próprio CFA afirma, tem como elemento procedimental o amor articulado a outros temas. Machado, embora tenha algumas ideias bastante interessantes, como a tentativa de apagar o vivido por meio da escrita, numa tentativa de restauração da antiga felicidade e o reconhecimento da irreversibilidade dessa tentativa (2006, p. 54), em suas leituras de “O destino desfolhou” e de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” não atenta para a relação existente entre a perda amorosa, a morte do objeto amoroso e o modo como esta morte, de certo modo, determina a morte simbólica, ou seja, o esvaziamento identitário da personagens.

O trabalho de Valéria de Freitas Pereira (2008), por sua vez, estuda detidamente as estruturas repressivas e as formas de resistência encontradas pelas personagens. Nesse sentido, a pesquisadora elege alguns temas, entre eles o da morte, investindo na hipótese de que CFA retrata, nos textos de *Inventário do irremediável* (1970)⁵, “uma coragem de enfretamento difícil de concebermos culturalmente”, o que a leva à conclusão de que “esse

⁵ Em seu trabalho, Valéria Pereira analisou contos da primeira edição de *Inventário do irremediável*, publicado em 1970. O livro foi reeditado em 1995 pela Sulina com o título *Inventário do ir-remediável* e teve inúmeros contos suprimidos, inclusive alguns que fazem parte do trabalho da pesquisadora.

confronto [dos sujeitos com as várias formas de repressão que enfrentam] é uma forma peculiar de resistência” (PEREIRA, 2008, p.14). A pesquisadora trabalha com a questão da morte em seu sentido de esvaziamento identitário, enfatizando, sempre, nessa reflexão, a questão política. Para tanto, ela se detém nos contos inseridos no livro *Inventário do irremediável* (1970). A resistência para a qual Pereira chama a atenção está ligada, muito mais, a uma espécie de politização do indivíduo, que deveria se livrar das amarras do individualismo e se entender como uma peça na engrenagem social. Entretanto, se atentarmos para o conjunto da obra de CFA, perceberemos que, se ele não defende uma integração total ao sistema de valores vigentes em nossa sociedade, também afirma a precariedade da ilusão de um “descolamento” total desse contexto, basta observarmos o conto “Os sobreviventes”, que veicula a ideia de falência das utopias, mas, ainda assim, a presença de uma esperança construída, sim, pelo indivíduo.

Voltando à questão do tema da morte na pesquisa de Pereira, podemos afirmar que ele serve a um determinado objetivo: falar sobre o esmagamento das estruturas repressoras da sociedade ocidental e as formas de resistência utilizadas pelas personagens (quando essa resistência funciona). Pereira não atenta, contudo, que a maior resistência, ao se pensar na morte, é a humanização decorrente da reflexão. Retomando a afirmativa de Norman O. Brown, utilizada acima, o homem é um ser que foge da morte e, neste sentido, quando ele se “debruça” sobre o tema e o trata de modo natural, temos uma resistência à fuga da morte e uma conscientização da mortalidade e da temporalidade que podem ser muito úteis a ele.

Como vimos, embora a morte apareça na fortuna crítica de CFA, não há pesquisas que se preocupem com a construção da morte no texto. Eis aí o nosso objetivo: investigar como as representações da morte e do morrer são construídas e que sentidos essas representações mobilizam. O desafio, em se tratando de representação por meio da palavra, é entender como a morte pode ser representada, já que, embora ela exista como fenômeno, não há um referente

que possa de fato representá-la: o cadáver é o resultado da morte e o ato de matar ou morrer são processos em que a morte aparece de maneira indireta. É por essa razão que o escritor, em muitas ocasiões, utiliza as figuras de linguagem, uma sintaxe diferenciada e, também, a alegoria. CFA toma do material que lhe é oferecido pelo língua e, a partir daí, ele cerca a ideia da morte, dando-nos uma imagem desta. É o que perceberemos no decorrer deste capítulo com a leitura de “Apeiron”.

1.3 – “Apeiron” ou a representação da imanência da morte

Como pudemos ver até aqui, a morte é um tema importante para várias vertentes do pensamento humano, tais como a filosofia, a religião, a psicanálise e as ciências biológicas. Vimos, também, que ela é um tema importante para as artes pictóricas e que é, para a arte literária, um daqueles temas universais que Tomachevski cita em seu ensaio “Temática”, texto presente na coletânea de ensaios dos formalistas russos.

Se a morte é um tema importante para a constituição da arte literária, como fica evidenciado nos textos dos formalistas russos, para a literatura contemporânea, segundo Gagnebin (1994, p. 58) ao refletir sobre a fortuna crítica de Walter Benjamin, a morte representa a consciência aguda da temporalidade e da destruição presentes na história do homem. Isso porque, segundo a pesquisadora, ao se deparar com o antigo que se configura como ruínas do passado, o homem contemporâneo toma consciência de que tudo que o cerca está, também, fadado ao envelhecimento, à destruição e, por fim, à morte, especialmente em uma sociedade em que a técnica e o próprio posicionamento comportamental mudam vertiginosamente. É nesse sentido que a obra de arte contemporânea tenta problematizar a modernidade não com a negação da técnica e do progresso e, tampouco, como uma tentativa de “incensar” um passado melhor em que as instituições e as relações humanas teriam um sentido melhor, mas como reflexão sobre o modo como os valores emergem numa sociedade

marcada por relações cada vez mais artificiais e, portanto, mais automatizadoras.

A relação entre temporalidade e morte e constituição da narrativa, que Benjamin explora no ensaio sobre o narrador (1975) e que Gagnebin retoma em seu trabalho sobre o filósofo alemão, emerge, como dissemos, em muitos contos de CFA, desde a sua estréia como escritor. “Apeiron”, conto inserido em *Inventário do irremediável* (1970), é um belo exemplo de reflexão sobre a morte e o morrer, utilizando, para isso, a perspectiva do cadáver, o produto da morte.

“Apeiron” narra a morte a partir da perspectiva de um morto, ou a partir da suposta perspectiva de um morto, já que não temos a voz desta personagem representada no texto. No conto, apenas o narrador é que mostra, por meio do sumário, as “reações” do cadáver. No conto, há uma espécie de revisão mental do passado que faz com que o protagonista retome, por meio da memória, toda a sua vida até o momento em que chega àquilo que o narrador chama de estágio absoluto (ABREU, 1970, p. 22). Sem grandes acontecimentos, o conto não possui uma intriga baseada em grandes ações ou grandes gestos das personagens. Aliás, há, em quase toda a história, uma única personagem inominada e tratada, durante todo o decurso da narrativa, pelo pronome pessoal “ele”. Somente no fim é que ocorre o aparecimento de um padre que ora pelo personagem principal, o que revela, ao leitor, a condição “real” da personagem: ele está morto.

O conto traz em sua estrutura uma reflexão sobre a morte e o morrer que passa por uma representação dos pensamentos de um morto, que reflete sobre a sua situação e vê no fato da morte algo que desencadeia uma série de reflexões sobre a vida. Temos dois processos narrativos que convergem no ato da constituição da narrativa: a existência de uma espécie de consciência presente no morto e o desencadeamento, por meio da consciência, de uma reflexão sobre a vida e os seus “descaminhos”. Embora o foco da narrativa seja o morto – a personagem principal – não temos uma descrição clara desse sujeito, a não ser o processo de

retomada de um ser de antigamente. Nesse sentido, podemos afirmar que Abreu já esboça um primeiro movimento de representação da morte: a indeterminação do sujeito e sua incapacidade de ter voz na narrativa remetem à neutralidade da morte e ao modo como esta, como fato, transforma o sujeito em uma “coisa” sem vida, um cadáver. Em ensaio sobre a recusa da morte no texto *A ordem natural das coisas*, de António Lobo Antunes, Cid Bylaardt (2009, p. 33) afirma que o cadáver é uma imagem que remete à morte e, também, a si mesmo, ou seja, no cadáver há o apagamento dos elementos humanos, dos traços identitários, o que leva o pesquisador a afirmar que o cadáver é uma “sombra e apagamento do objeto em que inicialmente se refletia, a partir do processo de desfuncionalização do ser agora morto”. Essa ideia de neutralidade e de apagamento presente no cadáver é explorada por CFA. Não podemos nos esquecer, porém, de que, para Benjamin, o cadáver era a expressão máxima do drama barroco alemão, porque representava “o supremo adereço cênico, emblemático” (BENJAMIN, 1984, p.242), capaz de fazer com que a peça encenada tivesse a sua apoteose. Nesse sentido, a morte é uma geradora de sentidos porque desencadeia, a partir do corte que ela inexoravelmente representa, uma reflexão sobre a vida. Em outras palavras: quando falamos da morte, falamos sobre a ruína da experiência humana e, portanto, falamos da vida – o que por si só evidencia uma visão reflexiva positiva. O cadáver é, então, na visão benjaminiana, a alegoria da morte, uma vez que é um resultado dela. É a essa visão que nos ateremos.

No livro *Morte* (2008), José de Anchieta Côrrea discorre sobre algumas das principais perspectivas filosóficas sobre a morte e chama a atenção para o fato de que Michel Montaigne, em seus *Ensaio*s, dizia que era preciso pensar constantemente na morte sem, todavia, esquecer-se da vida. Para o filósofo francês, “enquanto vivemos a morte não existe e, quando a morte aí está, não estamos mais” (MONTAIGNE *apud* CÔRREA, 2008, p. 91). Podemos afirmar que Abreu, em “Apeiron”, ao representar a morte, consegue fazer uma

reflexão sobre a vida a partir da presença da morte, já que ele utiliza um narrador onisciente para trazer os “pensamentos” do morto para o leitor.

A ideia da morte, em “Apeiron”, embora parta da imagem do cadáver, amplifica-se pela ideia de perecimento e pela impossibilidade de se ultrapassar estágios ou de voltar a estágios anteriores. Em outras palavras: é a partir do pensar na morte que o homem tem a capacidade de pensar sobre o que viveu. Vejamos:

Aquela matéria de bondade se reorganizara dentro dele. No espelho encontrava num susto a mesma limpidez de olhar, os mesmos cabelos ao vento, ainda que estivessem rigidamente armados em torno da cabeça, as mãos leves como se segurassem algo doce e um pouco enjoativo: todo um ser de antigamente, reestruturado, o encarava meigo do fundo do vidro (ABREU, 1970, p. 21).

Embora tenhamos a retomada passado, por meio da imagem desse ser de antigamente que se mostra doce, o protagonista não se engana e sabe da impossibilidade de retorno ao passado, pois, para ele, a doçura e a limpeza eram “impossível e inútil” (ABREU, 1970, p. 21). Para o protagonista, lembrar o passado é lembrar um ser que não mais existe, que está morto, o que se configura como uma afirmação das inúmeras pequenas mortes pelas quais o homem passa ao longo de sua vida.

A personagem é tratada o tempo todo como um “ser” sem direito à voz. Isso fica evidenciado pela escolha de um narrador onisciente, que detém o controle da voz narrativa, mostrando as “reações” do protagonista às imagens de seu passado. Nesse sentido, há em “Apeiron” a presença de um narrador onisciente que mostra, por meio do discurso indireto, ou seja, a partir de sua perspectiva, os estados mentais do protagonista, tendo, em alguns momentos da narração, movimentos de adesão/intrusão na “subjetividade” da personagem, ocorrendo nestes momentos uma maior demonstração do que se passa com o cadáver, como iremos perceber mais adiante.

No conto, a representação da morte e do morrer se dá, então, por meio de dois movimentos: a morte é representada na evidência física do cadáver e isso só fica claro para o

leitor ao final do conto, quando o narrador adere totalmente à perspectiva da personagem e mostra o sentimento dela no *post-mortem*: “Meu Deus, isso é horrível, é horrível, quis gritar. Já não podia. O padre fechava rapidamente a tampa do caixão. Em breve viriam os vermes” (ABREU, 1995, p. 35). As ideias de impossibilidade de se voltar a estágios anteriores ou de ter estágios posteriores é construída a partir de um processo de disseminação que se dá nas inúmeras afirmações sobre o modo de ser do protagonista no passado e a impossibilidade de, no presente, retomar a pureza da juventude ou, mesmo, a sordidez da maturidade. No conto, esse processo de disseminação tem seu ponto alto na recolha existente no trecho final supracitado: neste momento, temos a certeza de que estamos diante de um morto que faz uma constatação de sua morte e, também, um inventário sobre o que viveu. Essa certeza é, no entanto, antecipada, no texto, pelo procedimento de se mostrar a imobilidade, algo que já remete à morte, que, como fato, determina o fim da consciência e enrijecimento do corpo – elemento fenomenológico que nos liga ao mundo das sensações: “No espelho encontraria num susto a mesma limpidez de olhar, os mesmos cabelos ao vento, ainda que rigidamente armados em torno da cabeça” (ABREU, 1995, p. 33). Há, ainda, como índice da condição de morto do protagonista a presença da metáfora, somada a uma gradação decrescente, que mostra o processo de morte na tomada da imagem do vento: “Ele, meu Deus, ele que tinha sido siroco ardente ou minuano gélido, ele brisa, agora. Ou nem brisa: ausência de ventos” (ABREU, 1995, p.34). A imagem do siroco e do minuano, ventos fortes e característicos do deserto e dos pampas sul-americanos, respectivamente, metaforizam a vida em seus impulsos de paixão e indiferença, traços da juventude e da vida adulta; a brisa remete à decrepitude do corpo e ao resultado do processo de morte instaurada no envelhecimento e a afirmação final “ausência de ventos” remete ao vazio da morte e à cessão do movimento da vida – a morte como fenômeno remete, pois, à imobilidade e à impossibilidade de se mudar de estágio.

Na reiteração dessas imagens e na escolha lexical que remete ao vazio, à imobilidade e

ao neutro, emerge o segundo movimento de representação, que se evidencia na reflexão efetuada por este cadáver “pensante” sobre o processo de morte, ou seja, o morrer, já que na perplexidade de seu estado atual, ele tenta de todos os modos recuperar o seu *ser* anterior. O que ele tem, todavia, é apenas um simulacro de uma vida vivida e isso se torna horrível, pois, na impossibilidade de mudança e na imobilidade, emerge o dado cruel do morrer: na medida em que o homem se aproxima da morte, ele vai perdendo sua consciência e, sem consciência de si, ele se desumaniza, coisifica-se.

A ideia de morte fica evidente, como dissemos, na escolha lexical e na escolha sintática efetuadas pelo autor: a presença de orações coordenadas, encadeadas por vírgula e sem a presença de um sujeito evidente mostra essa consciência agonizante que tenta experimentar a humanidade, mas já não o consegue. Além disso, há uma escolha de itens lexicais que remetem ao absoluto e ao definitivo : “Sem asperezas. Envernizado. Puro. Álgido. Inatingível. Definitivo. Sólido em sua meiguice” (p.35). Essa escolha sintático-lexical tem por finalidade definir o estado da personagem, a sua entrada no nada. É preciso atentar para o fato de que Abreu não dá ao protagonista uma vida depois da morte, mas lhe confere uma espécie de consciência extra, que serve ao objetivo principal do conto: a reflexão sobre a morte, que implica o resgate do vivido.

O desafio do texto está exatamente na representação da morte que tem, para o homem, normalmente, uma significação de ausência, de não existência. Esse desafio é encarado pelo autor no trabalho de colocar o cadáver – emblema alegórico da morte – como protagonista, conferindo-lhe, ainda, uma espécie de consciência ou, então, a tentativa de o narrador representar tal consciência por meio de seu discurso, acompanhando atentamente e fazendo-se de porta-voz do morto em seus derradeiros momentos.

Outro dado presente, no texto, é a ausência de um espaço definido, ou seja, o que temos é a tentativa de representar a mente do protagonista, não interessando qualquer alusão a

espaço no sentido geográfico do termo. Além disso, a relação temporal é feita a partir de um tempo não-cronológico, ou seja, estabelece-se uma cronologia – as vivências da personagem principal – a partir da subjetividade da personagem. Nesse sentido, temos uma espécie de focalização que “desfigura” a personagem do ponto de vista físico, mas que privilegia os seus estados mentais; nessa focalização o tempo cronológico é também abalado, prevalecendo o tempo da mente. Embora não haja essa relação com o tempo convencional, não se pode negar a relação de temporalidade presente no conto, já que o próprio tema – a morte – é um fenômeno que está intrinsecamente ligado ao tempo e àquilo a que os pré-socráticos chamam de *de vir ou vir-a-ser*.⁶ Podemos afirmar, então, que o conto de Abreu se insere na herança literária contemporânea que vê a literatura (o narrar) como elemento ligado à temporalidade e, portanto, à morte. O conto, aliás, mimetiza a impossibilidade de comunicar a morte, pois, embora tenhamos a mente de um morto sendo descortinada pelo narrador, não é ele quem toma a palavra e de modo fantástico nos conta as suas experiências, mas isso é feito pelo narrador que, em última instância, afirma a imanência da existência humana. Em outras palavras: o conto afirma a impossibilidade de transcendência, embora o simples fato de escolher-se a morte como tema tem o papel fundamental de refletir a existência dos seres humanos, sua humanidade.

A representação de um espaço que se constrói a partir da mente da personagem e a relação com um tempo não-linear, ou seja, um tempo da subjetividade, ligam-se ao princípio da desrealização investigado por Anatol Rosenfeld. No ensaio “Reflexões sobre o romance

⁶ Na filosofia grega, os pré-socráticos são os filósofos que “inauguraram” a tradição de reflexão no mundo clássico. A principal investigação desses filósofos era a busca pela essência das coisas, ou seja, o elemento primordial, e como essa essência se transforma nos elementos fenomenológicos presentes no mundo. Além disso, os pré-socráticos se preocupavam com a questão do *de vir ou vir-a-ser*. Essa preocupação estava ligada ao paradoxo – segundo a visão desses filósofos – existente nos movimentos de mudança do mundo. Como algo pode mudar e permanecer com a mesma identidade, sendo reconhecido como o mesmo objeto por homens de épocas diferentes. Nesse sentido, a reflexão dos pré-socráticos não tocava diretamente na questão da morte e do morrer, mas, de certo modo, a tangenciava, já que a morte como ideia, na filosofia contemporânea, liga-se a uma concepção de transitoriedade e de mudanças que tem as suas bases na filosofia dos pré-socráticos. Para maiores informações, cf. Anaximandro de Mileto et al. (1996).

moderno” (1985), ele chama a atenção para uma série de procedimentos de construção que mudaram o fazer artístico no século XX. Para o ensaísta, a emergência das artes não figurativas foi um importante acontecimento para a arte pictórica, uma vez que, ao abolir a perspectiva, os pintores deixaram de criar a ilusão de realidade convencionada no Renascimento e, por conseguinte, de verdade absoluta, presente nas representações realistas. A essas técnicas Rosenfeld dá o nome de desrealização, conceito que ele estende, também, para a narrativa. Algumas das mudanças causadas pela desrealização da narrativa são: a “eliminação do espaço, ou da ilusão de espaço” (ROSENFELD, 1985, p. 80); o abalo da ideia de continuidade temporal, que resultou numa inovadora concepção de romance de alguns escritores do século XX, que “começam a desfazer a ordem cronológica fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1985, p. 80); as tentativas de reprodução do fluxo da consciência, feitas por meio da própria subjetividade da personagem ou por meio de um narrador que opta pela onisciência seletiva (ROSENFELD, 1985, p. 83); o desfazimento da personagem nítida, baseada na ideia de que o homem é um ser integral, uma unidade sem fissuras – o que leva a narrativa contemporânea a explorar mais os processos mentais da personagem, em detrimento das ações então colocadas em evidência (ROSENFELD, 1985, p. 85). Essas características podem ser encontradas em “Apeiron”, uma vez que não temos a identificação da personagem, e não há, também, a determinação de um tempo e de um espaço que ficam, como dissemos, ligados às instâncias subjetivas da personagem, mobilizadas pelo narrador onisciente, que mostra os eventos por meio do discurso indireto livre.

É preciso observar, também, que a morte e o morrer em nenhum momento são nomeados, pelo contrário, são o tempo todo indicados por meio de imagens que remetem à ideia de vazio. A impossibilidade de o protagonista narrar e a mediação das imagens que aparecem em sua subjetividade podem ser lidas, também, como resultado da reflexão do narrador sobre a morte. Isso fica claro no uso do condicional para mostrar o reencontro do

protagonista com o ser que ele fora antigamente: “No espelho **encontraria** num susto a mesma limpidez de olhar” (p. 33 – grifo nosso). Entretanto, seja de fato procedimento autoral de dar “consciência extra” a um cadáver, seja imaginação do narrador que constrói o discurso desse morto por meio de seu próprio discurso, em “Apeiron” temos a tentativa de se abordar e definir a morte e o morrer como fenômenos que paradoxalmente nos desumanizam e humanizam, elementos que conferem sentido à vida do homem. Entretanto, a tentativa de definir a morte, de dar-lhe um sentido total, falha, pois, como o próprio título do conto já insinua, a morte pertence àquele grupo de conceitos que estão longe de uma determinação – o conceito de ápeiron provém de Anaximandro de Mileto (NIETZSCHE, 1996) e significa exatamente “o indeterminado”.

A ideia de ápeiron como “o indeterminado” é defendida por Anaximandro para explicar a origem do mundo. Para o filósofo, tudo o que existe no mundo é constituído por uma espécie de elemento primordial que não se identifica com nenhum tipo de matéria. Para Nietzsche (1996, p. 52), em sua leitura dos pré-socráticos (entre eles, o próprio Anaximandro), a imortalidade e a eternidade do ser originário estavam em ser “destituído de qualidades determinadas, que levam a sucumbir”. Nesse sentido, a matéria palpável é o resultado da condensação desse elemento indeterminado e indeterminável. Todavia, na desagregação da matéria, haveria um retorno dos elementos que a constituíam ao ápeiron. Embora a filosofia de Anaximandro não se detenha na questão da morte e do morrer, podemos afirmar, a partir de Nietzsche, que há uma relação estreita entre ambos, uma vez que a entrada no ápeiron pode ser lida como a entrada no nada, e a modificação a que o mundo está submetido pode ser lida como uma injustiça da natureza (NIETZSCHE, 1996, p. 54). Essa visão de ápeiron como afirmação da imanência e do sem sentido da vida pode ser encontrado no conto de CFA, especialmente pelas características para as quais chamamos a atenção: a indeterminação da personagem, a dissolução ou relativização do tempo e do espaço

e a afirmação da imanência na afirmação de que “em breve os vermes viriam” (ABREU, 1970, p. 22), o que anula a presença do padre, “representante” de Deus e representação da possibilidade de transcendência da vida terrena.

Todavia, embora haja, no conto, de fato, uma reflexão sobre a morte e sobre a imanência, não podemos esquecer que “Apeiron” representa uma possibilidade de reflexão sobre o existir e, também, sobre o homem – o que pode ser lido como uma espécie de transcendência, não aquela escatológica que prega a salvação, mas a que traz em seu bojo a ideia de humanidade. Esta humanidade é afirmada no conhecimento que o homem tem de sua própria mortalidade e na consequente valorização da existência. Basta que observemos o texto de “Apeiron” para entendermos que, para além de uma simples reflexão sobre a morte em si, o que ali é mobilizado é uma reflexão sobre a vida: o morto, imóvel, sem vida, incapaz que está de sentir ódio ou amor, tenta reviver os sentimentos de outrora, horrorizando-se com a sensação de ter chegado a um estágio absoluto, ou seja, não ser mais capaz de sofrer mudanças e, portanto, não ter mais, para parafrasear Sartre, possibilidades.

Para Sartre (1997), a morte é um fenômeno a que ele chama de “puro fato”, ou seja, como o nascimento, que nos coloca no mundo, ela dele nos retira, sendo por essa razão um fato contingente que dá um corte nas possibilidades humanas, sem ser, todavia, a possibilidade humana por excelência. Em outras palavras, a morte é responsável pelo fim da subjetividade, da capacidade do homem de fazer projeções e de realizá-las ao longo da vida. Desse modo, ela representa o vazio, o neutro e o imóvel. Ao investigarmos os modos como a morte e o morrer são transformados em matéria literária, poderemos perceber como Abreu, por meio de um acurado trabalho de linguagem, consegue dar sentido a um fato que pode ser considerado vazio de sentido, uma vez que a morte é este signo da ausência e do nada que tem, no entanto, a capacidade de dar sentido à existência humana. Desse modo, podemos afirmar, ainda que de maneira parcial, que Abreu cerca a morte como fato no processo de

figurativização da linguagem, ou seja, ele situa a ideia da morte com imagens que remetem à ruína, à desagregação, à perda de referencial e à transitoriedade. Nesse sentido, a morte tem dois sentidos bem marcados e não excludentes na obra de CFA: a morte aparece em sua dimensão de morte como fato – morte real –, e como ideia que se configura na perda do referencial identitário e no aprisionamento do ser num tempo traumático e doloroso – a morte simbólica. Além disso, emerge dos textos do autor uma ideia que remete ao morrer, ou seja, ao processo de morte que se instaura, para as personagens, por meio da doença, do envelhecimento e da consciência da temporalidade.

Na articulação entre a representação da morte e do morrer, na reflexão sobre a finitude e sobre a própria vida humana, emerge uma problematização das crenças a respeito de uma vida *post-mortem*, conceito defendido por inúmeras religiões que veem na morte a possibilidade de o homem transcender a vida terrena, indo para uma outra vida mais iluminada. Essa visão da morte como possibilidade de transcendência é mobilizada no texto pela presença do padre, que seria, segundo nossa tradição religiosa, responsável pela absolvição da alma do morto, dando-lhe assim a possibilidade de entrar na eternidade limpo de seus pecados. Essa imagem é neutralizada e negada quando o padre fecha apressadamente a tampa do caixão para se desonerar rapidamente de suas obrigações sacerdotais: “O padre fechava rapidamente a tampa do caixão” (ABREU, 1970, p.35).

O conforto do padre ficaria para os sobreviventes que creem e que se sentem tranquilos quanto ao futuro do morto e, por conseguinte, ao próprio futuro. Entretanto, para a sociedade ocidental contemporânea, o dogmatismo religioso se afrouxou de modo bastante significativo, o que resta é o sentimento de que a finitude representa a entrada no “inteterminado” de Anaximandro, ou seja, a morte representa desagregação e entrada no nada, o que podemos perceber pela afirmação “Em breve viriam os vermes” (p. 35). O sentimento de transcendência é, dessa maneira, substituído por um sentimento de imanência do viver e da

incapacidade de se dizer a morte, de vivenciá-la como um fato presente na experiência do próprio homem.

Em sua leitura do conto, aqui, em questão, Pereira (2008, p. 78 - 79) afirma que CFA se utiliza do cadáver como forma de burlar a interdição da morte que, segundo a pesquisadora, em sua concordância com as concepções de Ariès (2002), seria característica de uma modernidade que ela chama de negativa. Todavia, embora em sociedades tradicionais a morte fosse vivenciada de maneira mais aberta, isto não significa que ela era aceita e não interdita. Não podemos nos esquecer de que as crenças a respeito da vida após a morte e as penas existentes depois da vida terrena foram engendradas na Europa exatamente no período medieval, período que Ariès afirma ser o mais tranquilo em termos de aceitação da morte. A nosso ver, em “Apeiron”, CFA chama a atenção para a morte, sim, mas retirando dela as ideias de transcendência, evidenciando-a como um acontecimento tão humano quanto o nascimento; acontecimento para o qual devemos dar um olhar.

O processo de visão/revisão que se dá, para o protagonista, por meio da memória de seu jeito antigo, em vez de trazer prazer à personagem, lhe dá uma angústia maior, pois ele é consciente da impossibilidade de voltar a estágios anteriores: “Seria de novo ‘o que dá conselhos’, ‘o que ampara’, ‘o que tem mãos para todo mundo’? E seria possível voltar a um estágio anterior e já disperso em inúmeras passagens através de outros estágios?” (ABREU, 1970, p. 21). Embora a personagem se faça essa pergunta, ela mesma tem a resposta em uma afirmação anterior: “A limpeza impossível e inútil” (ABREU, 1970, p.21).

O simples fato de se tomar a morte como tema, embora descortine, nessa tomada, os elementos negativos presentes no processo de morrer e no próprio fenômeno da morte, traz, também, a possibilidade de se pensar no lado positivo da morte e na possibilidade de se abrir um espaço para uma transcendência na própria imanência, ou seja, a partir do reconhecimento de que somos mortais e de que a morte significa a cessação do existir, pelo menos no sentido

de existir como entendemos isso ordinariamente.

A reflexão sobre a vida que se constrói a partir da morte é uma constante na obra de CFA. Na coletânea *Pequenas epifanias* (1996), por exemplo, há uma crônica intitulada “Mais uma carta para além dos muros” em que essa articulação ocorre de forma bastante peculiar. Vejamos:

Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto inteiro refletido em suas pupilas dilatadas.

[...]

Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre, para o avesso, se eu não permanecer atento – nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido.

[...]

Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas meu horror, **mas o horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano.** [...]. Não parecia cruel, apenas exata, meticulosa sacerdotisa. Sabre na mão, prestes a arrancar o coração do menino e da virgem que eu era (ABREU, 2006, p. 199 – 200 – grifos nossos).

A morte é personificada como a entidade que cumpre a missão de ceifar a vida. Mas no seu horror de moribundo, o narrador da crônica apreende um dado importante: a vida que pulsa em tudo está fadada à destruição e à ruína. Por isso, a imagem da morte, ao final, transforma-se em imagem da vida, já que o narrador se aproveita de sua vivência e da consciência de que tudo o que pulsa no Universo está fadado à morte para refletir sobre o Natal e sua representação máxima que é a esperança de vida:

Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave , perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura [...]. Brindemos à vida – talvez seja esse o nome daquela cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos indissociáveis (ABREU, 2006, p. 201).

No conto “Apeiron”, a alegoria tem um papel fundamental. Entretanto, não temos alegoria em seu sentido comum e amplamente discutido por inúmeros estudiosos da literatura. Tal alegoria seria usada como chave-de-leitura em épocas de autoritarismo e teria, segundo esses estudiosos, um tempo determinado, ou seja, passada a época de sua produção, ela

perderia o seu valor, uma vez que a sua interpretação se mostraria desgastada. Entretanto, temos, no conto, a alegoria expressiva, em sentido benjaminiano, isto é, por meio de cacos, de uma linguagem que Benjamin chama de rúnica (1984, p.198.), é que se faz a produção de sentido. Desse modo, o cadáver, tratado como emblema alegórico, é o produto final da morte e a testemunha de sua presença entre nós, já que nos mostra o nosso destino e anuncia que também seremos ruína. Pode ser visto como alegoria máxima do fato da morte e do fenômeno do morrer. A consciência trágica, agônica e desassossegada do personagem pode ser lida como metáfora de um grito contra a imanência. Desse modo, “Apeiron” representa, como obra de arte, um uivo contra a desumanização proveniente da morte e uma espécie de convite à reflexão sobre esta, uma vez que é na consciência de que nascemos e morremos, ou seja, no saber que somos seres no tempo e que é pela finitude e que nos fazemos humanos.

O horror da morte é, também, pois, horror da vida. A afirmação da vida é compreensão da morte e da transitoriedade das coisas. Por isso, são, como o narrador da crônica afirma, “sinônimos indissociáveis”. Desse modo, percebemos, como reiteramos ao longo desse capítulo, que a reflexão sobre a morte desencadeia o pensar sobre a vida.

O que se percebe, na obra de Abreu, é que a morte não ganha destaque apenas quando é vencida pelo enfrentamento do sujeito. A morte pode ser vista tanto como instância libertadora e reafirmadora da identidade humana em sua dimensão de corte do sofrimento quanto, também, como elemento capaz de nos auxiliar a refletir sobre nossa frágil e precária humanidade.

Ariès chama a atenção para algumas mudanças na recepção da morte entre os séculos XIV a XVII: o surgimento das chamadas danças macabras e a representação do cadáver decomposto. As danças macabras tinham um grande acento erótico, numa evidente interrelação entre Eros e Tânatos. A morte, então, “não se contenta em tocar discretamente o vivo, como nas danças macabras, ela o viola. A morte de Baldung Grief arrebatava uma jovem

A morte e a donzela, 1518-20, de Hans Baldung Grief
Óleo sobre painel, 31x19 cm
Coleção pública, Basel, Alemanha

com os afagos mais provocantes” (ARIÈS, 2002, p. 147). A representação do cadáver em decomposição tinha por finalidade afirmar a morte como um fato que representava o fim do homem: “a morte deixou de ser um *finis vitae*, um acerto de contas, e tornou-se a morte física, carniça e podridão, a morte macabra” (ARIÈS, 2002, p. 156).

Esses elementos tinham por finalidade chamar a atenção para a inexorabilidade da morte e, ignorando a vida espiritual, chamar a atenção para o fato de que o processo de morte se instala logo após o nascimento. Na arte literária, “A balada dos enforcados”, de François Villon, poeta francês do século XV, é um bom exemplo de texto em que são retiradas as referências espirituais da morte e em que é valorizada a morte em seu sentido de fato humano: ao eu lírico, um enforcado que “vê” seu corpo apodrecendo e servindo como exemplo aos outros homens, é dada uma espécie de consciência, mas em vez de pedir pela sua alma, o eu poético se dirige aos homens para que tenham piedade daqueles que estão condenados e morrerão como ele. Podemos afirmar que “Apeiron” é, à sua maneira, uma espécie de dança da morte na literatura contemporânea, em que a ideia da finitude é mobilizada para se criar uma reflexão sobre a vida, sobre o homem e sua temporalidade. Eis, aí, o elemento positivo que emerge das ideias de morte e de morrer representadas no conto. A alegoria construída na presença do cadáver, emblema máximo da morte, convida o homem a pensar em si como ser racional, porém tão submetido às leis naturais como qualquer outro ser.

A nosso ver, o simples fato de representar a morte, seja em seu sentido de fim da existência humana, seja em seu sentido de consciência do arruinamento das coisas/pessoas, demonstra um posicionamento crítico do autor. É desse modo, então, que os temas da morte e do morrer trazem em seu cerne uma reflexão sobre a questão do homem como um *ser para a morte* – o que lhes dá contornos críticos. Desse modo, na mobilização da linguagem para a construção de imagens que remetem à morte e ao morrer, Caio Fernando Abreu faz um movimento em que o pensar sobre a finitude e a visão de que a morte está ligada à memória, à

vivência do choque e à consciência da transitoriedade e da efemeridade da vida emergem como dados importantes. É o que veremos nos capítulos posteriores.

CAPÍTULO II

A morte, a memória e o testemunho

2.1 – A alegoria e a memória na constituição de documentos sobre a morte

A morte e morrer, como vimos na leitura de “Apeiron”, são elementos que se ligam ao inexpressivo, ao vazio e ao indeterminado, mas que, “contraditoriamente”, dão sentido à vida humana. Podemos apreender a morte em suas modalizações (assassinato, suicídio e morte acidental), no processo de morte natural por doença e/ou envelhecimento ou, na visão do cadáver, emblema alegórico da morte. Entretanto, em todas essas maneiras de apreendermos a morte, não temos uma imagem total dela, ou seja, nas modalizações temos as causas da morte, ao passo que o cadáver é o resultado do fato morte. Desse modo, podemos afirmar que, do ponto de vista da arte literária, a morte e o morrer são passíveis de serem representados por meio da constituição de textos em que o trabalho com a linguagem e o uso de recursos de figurativização têm um papel fundamental para a construção de uma imagem que remeta a ela tanto em seu sentido literal (fato) quanto em seu sentido simbólico, na qual ela diz respeito à experiência humana. É neste sentido que temos, então, o surgimento de textos em que não dizer a morte, ou dizê-la subrepticamente, é um modo de representá-la. Temos, assim, o surgimento de alegorias, como vimos em “Apeiron”, que continuam com algumas nuances diferentes em outros textos da obra de CFA.

Na obra de CFA existem dois tipos de procedimentos alegóricos: a) o primeiro, a que poderíamos chamar de alegoria-com-chave, trata daqueles textos em que a alegoria aparece na sua condição de dizer algo referindo –se a outra coisa, criando, aí, no dito, uma chave de leitura; b) o segundo procedimento da alegoria tem a ver com a construção de um dizer alegórico expressivo, que captura, fragmentariamente, um fato para, dele, retirar um sentido que é constantemente atualizado.

A alegoria em seu sentido mais comum ocorre, principalmente, em alguns dos contos presentes na coletânea *O ovo apunhalado*, publicado em 1975. Neste livro, a presença das alegorias é, também, consequência do contexto histórico: na impossibilidade de se dizer

abertamente o que se pensava acerca da ditadura militar e o modo como o país era conduzido, muitos escritores criaram textos em que o sentido “real” era disseminado por meio do uso de imagens que tinham por finalidade dar certa opacidade à mensagem veiculada pelo texto, cifrando-a. “O ovo”, conto de *Inventário de irremediável* (1970), “Gravata”, “Eles”, “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, contos presentes em *O ovo apunhalado* (1975), para dar apenas alguns exemplos, são textos em que a morte e morrer são representados de modo a constituir uma crítica política, ligando-se ao contexto político-social em que foram escritos. Todavia, há, também, na obra de CFA, o uso da alegoria em seu sentido de texto expressivo, em seu sentido benjaminiano, pois, que interessa no presente capítulo é o modo como a construção das alegorias se relaciona às representações da morte e do morrer.

Em “Apeiron”, Abreu cria uma alegoria do fato da morte e do processo do morrer na figura do cadáver que, de certo modo, expressa a brutalidade da morte e a desagregação dela decorrente. No entanto, a imagem do cadáver desencadeia a reflexão de que todo homem é o único ser que se sabe mortal e que o cadáver dá ao homem uma imagem de si e de sua destinação, partindo da proposição de Françoise Dastur de que, quando chora os seus mortos, é por si mesmo que o homem chora, já que sabe que está destinado ao mesmo fim (DASTUR, 2003, p.68). Desse modo, na junção da perspectiva do cadáver e do narrador temos uma imagem da morte e do morrer e, também, uma imagem do próprio homem. Todavia, por um lado, o cadáver não alegoriza a morte porque é um produto dela, ele a representa, digamos assim, relativamente. Por outro lado, como vimos, este cadáver é imagem de si mesmo, não tendo, portanto, nenhuma vinculação com o sujeito antes existente; ele é neutralidade, porém, neutralidade que afirma a existência da morte, signo inapreensível, em si mesmo, por imagens.

Se a morte é este signo que não se apreende com facilidade, podemos indagar, então: quais são as outras formas utilizadas por Abreu para representá-la, tanto em sua dimensão de

fato (a morte concreta do sujeito), quanto em sua dimensão metafórico-alegórica (as mortes simbólicas a que o sujeito pode estar submetido)? A resposta se encontra na articulação entre alegoria e memória, bem como no uso de um processo de figurativização que sitia o conceito de morte, permitindo ao leitor apreender o acontecimento sem, contudo, ter a referência dele diretamente. Em outras palavras: a ideia de morte nunca é dita de modo direto, mas sugerida por meio dos procedimentos narrativos. Podemos afirmar, então, que existem três grandes modos de representação: 1) a reconstituição da morte por meio de um simulacro de testemunho; 2) a emergência da morte e do morrer na tentativa de esquecer/denegar acontecimentos traumáticos⁷ e 3) a memória traumática e a constituição de uma representação da morte que se faz por meio da justaposição de cacos/estilhaços dos quais emergem a morte e morrer, manifestando-se, aí, a construção alegórica em seu sentido benjaminiano. É que veremos no presente capítulo.

Essas três maneiras de representar a morte e o morrer aparecem em *Pedras de Calcutá* (1977), livro de transição do escritor, já que traz, ainda, algumas alegorias políticas que predominaram em *O ovo apunhalado*. Tais características vão se aprofundar nos contos presentes em *Morangos mofados*, livro publicado em 1982 e responsável pela projeção nacional da carreira de CFA. O uso de elementos alegóricos e a articulação de temas, também, importantes na obra de CFA, tais como a violência, a marginalização e o preconceito, serão mobilizados para a construção de figurações da morte e do morrer, tanto em seu sentido simbólico quanto em seu sentido literal.

Há, ainda, a mobilização de outros elementos, já bastante utilizados na obra de Abreu, tais como a experimentação com a linguagem literária, traduzida na utilização de recursos que remetem à linguagem cinematográfica (cortes bruscos, junção de partes “independentes” que dão ao texto um caráter de montagem), trabalho de relativização do tempo, o que faz emergir,

⁷ Voltaremos a esse dado no capítulo 3.

em alguns dos contos, um tempo da memória em que passado, presente e futuro não se distinguem facilmente. A partir destes procedimentos, ganha evidência o testemunho da vivência, que tem como consequência a reflexão sobre a temporalidade e, por conseguinte, a morte.

A produção literária de CFA vai, então, se aproveitar do “sentimento” de vivência claustrofóbica, inerente à sociedade contemporânea para, a partir daí, fazer suas reflexões sobre a morte e o morrer, representando-os na vivência traumática (*chokerlebnis*). A morte simbólica, configurada na perda de referenciais identitários, torna-se um elemento constante, tendo como índice, nos textos, o forte sentimento de uma vivência desagregadora e solitária e a violência, que se torna um dado comum aos textos de Abreu. Daí emergem algumas das possíveis figurações da morte e do morrer. Esses dados são reiterados, ainda, pela presença de elementos que sugerem a morte efetiva da personagem. A morte e o morrer são mostrados em sua crueza, embora nessa tentativa de mostrar cruamente, a linguagem se torne incapaz de dizer diretamente sobre a morte, indiciando-a nos “cacos” de linguagem que falam sobre a dor e sobre a mortalidade. A obra de Abreu, nesse sentido, se filia ao que Antônio Cândido denomina “nova narrativa”. Segundo o crítico, tal produção literária se caracteriza pela busca do momento de perplexidade e de impacto, enfim, uma narrativa em que o choque da violência e da morte é evidenciado e trazido para o primeiro plano. Vejamos as palavras do crítico:

Ao mesmo tempo, nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade (CÂNDIDO, 2000, p. 214).

CFA tematiza a morte em seus escritos por demonstrar uma incompatibilidade, ou pelo menos, uma desconfiança com a sua época. Nesse sentido, podemos afirmar que ele, junto a outros escritores de seu tempo, tem “uma absoluta desilusão com a própria época e ao

mesmo tempo uma total identificação com ela” (BENJAMIN, 1986, p. 196), utilizando-a para a construção de um texto alegoricamente expressivo que se atualiza constantemente.

Para tanto, Abreu se utiliza de alguns procedimentos para que a instância narrativa não se circunscreva a narrar um fato, mas encenar, produzir um reviver das vivências pelas quais passam as personagens, fazendo com que o leitor “entre”, também, no drama narrado. É devido a isso que há, nos contos aqui analisados, narradores-personagens que sobrevivem à violência, narrações feitas sob focos narrativos mistos e “silêncios” da instância narrativa. Tudo isso para que a situação fale por si mesma. Tais recursos serão utilizados pelo escritor para melhor demonstrar o sentimento de choque presente na vivência da morte na sua faceta de fim da existência humana ou de esvaziamento do sujeito.

2.2 – Memória, testemunho e morte em “Terça-feira gorda”

O conto “Terça feira gorda”, publicado no livro *Morangos mofados*, traz, além de uma reflexão sobre a violência e o preconceito, uma representação da morte sob a forma de assassinato, ou melhor, de linchamento: o conto ironicamente se passa no último dia de carnaval e tem como intriga a aproximação entre dois rapazes, que atraídos, concretizam o seu desejo no espaço da praia, onde são, posteriormente, agredidos por um grupo de pessoas desconhecidas. Embora elementos que remetam às representações da morte e do morrer sejam episódicos, eles são bastante importantes para a compreensão das ações que se passam no conto.

Durante o baile, os dois jovens se sentem reciprocamente atraídos, iniciam um processo de sedução nesse espaço, vivem uma experiência erótica em uma praia e são, ali, agredidos por um grupo de pessoas, sendo que um deles é linchado. Após os acontecimentos, sem que saibamos o tempo decorrido, o narrador-protagonista, por meio da rememoração, relata sua vivência, sem tirar desses acontecimentos nenhuma conclusão nem tampouco emitir

um juízo explícito de valor. O leitor, colocado na posição de uma testemunha, toma ciência dos fatos à medida que o narrador os apresenta, assumindo, portanto, o papel de um “tu” a quem este narrador se dirige para contar a sua vivência dolorosa. Temos, na ação de narrar o fato, uma primeira relação estabelecida com a morte: na condição daquele que sobrevive à vivência da morte brutal e que, portanto, tem autoridade para deter a palavra, o narrador, por meio da memória, nos diz a sua dor, duplicada na violência sofrida e no assassinato de seu companheiro. O encontro dos dois é narrado da seguinte forma:

De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodka com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem identificava mais, passando de mão em mão dentro de copos de plástico (ABREU, 1995, p. 50).

A partir do encontro erótico que se inicia no baile carnavalesco – supostamente, uma festa que representa a liberação dos sentidos e dos desejos – é que se estabelece o conflito dramático, pois, ao demonstrarem publicamente o desejo mútuo, os rapazes se tornam vítimas de violência verbal: “Apertou, apertamos. As nossas carnes duras tinham pêlos na superfície e músculos sob as peles morenas de sol. Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam” (ABREU, 1995, p.51). Além do desejo dos dois rapazes e do preconceito de algumas pessoas anônimas que os cercam, o conto busca, também, humanizar o homoerotismo, especialmente quando o narrador protagonista afirma que as suas “carne duras tinham pêlos na superfície e músculos sob as peles morenas de sol”, o que representa que, embora o desejo de ambos não se encaixasse nas normas convencionais da sociedade, eles eram, antes de tudo pessoas, seres humanos, algo que não parece ter muita importância para aqueles que os agredem. O traço de humanidade do desejo homossexual – que é, em sua estrutura, igual ao desejo heterossexual – é reiterado pelo narrador quando afirma:

Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. **E não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também.** Eu estendi a mão aberta,

passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. **Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também.** (ABREU, 1995, p.51 – grifos nossos).

Como podemos notar no trecho acima, o desejo é retratado por meio do paralelismo sintático existente entre as duas afirmações “Você é gostoso”, bem como pelo modo como se dá a aproximação de ambos. Temos, então, o desejo humano, sem rótulos e qualificações. A aproximação dos dois rapazes causa, no entanto, uma reação em algumas pessoas presentes no baile, o que as leva a agredi-los verbalmente.

Há, desse modo, uma gradação crescente tanto da sedução/concretização do desejo quanto da agressão direcionada às duas personagens. A primeira gradação, que diz respeito ao jogo de sedução dos dois jovens, inicia-se com a proposta feita por meio olhar, a aproximação física ainda no baile e, por fim a realização do sexo no espaço da praia. A segunda gradação, por sua vez, também ocorre no espaço do baile carnavalesco, especialmente quando os dois jovens se aproximam efetivamente, demonstrando o seu desejo: “Nos empurraram em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai, repetiam empurrando, olha as loucas [...] Veados, a gente ainda ouviu...” (p.52). A violência assume proporções brutais no espaço da praia, onde as duas personagens são agredidas fisicamente, sendo que o jovem de sunga vermelha é linchado de maneira covarde pelo grupo anônimo, tornando-se, na violência, uma “massa escura” (p.53). Os dois elementos – sedução e agressão – são indiciados, segundo Franco Junior (2000, p. 95) pela imagem do figo que ganha, no conto, *status* de *leitmotiv*:

Entreaberta, a boca dele veio se aproximando da minha. Parecia um figo maduro quando a gente faz com a ponta da faca uma cruz na extremidade mais redonda e rasga devagar a polpa, revelando o interior rosado cheio de grãos (ABREU, 1995, p.51).

[...]

A língua dele lambeu meu pescoço, a minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. Feito dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com o ruído de dente contra dente (ABREU, 1995, p.53)

[...]

Fechando os olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, sambando e

vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima E finalmente a queda de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos (ABREU, 1995, p. 53).

A imagem do figo, em sua primeira aparição no conto, indicia o desejo que as duas personagens estavam sentindo no espaço do baile. Quando ambos estão na praia, a imagem de dois figos se chocando – metáfora do beijo – representa a concretização do desejo em meio à relação sexual. Porém, a metáfora sexual é substituída pela imagem de um figo maduro caído “em mil pedaços sangrentos”, representando o próprio corpo do rapaz esfacelado pelo linchamento a que foi submetido. Nesse sentido, o figo exerce o papel de metonímia; metonímia porque representa a boca ensangüentada do rapaz, e na relação da parte pelo todo é um elemento que representa o corpo esfacelado do jovem. A morte – em sua modalidade de homicídio – não é explicitada, já que, para o narrador, é impossível dizê-la. Em outras palavras, a morte do companheiro se torna quase incomunicável, indizível. É nesse sentido que o narrador, na perplexidade das lembranças brutais pelas quais passou e na incapacidade de lidar com o indizível que é a própria morte, situa-a por meio do signo a que Franco Junior dá o nome de corpo-figo (2000, p. 95) que representa, como dissemos, o corpo esfacelado do seu amante. Além disso, a morte, em sua faceta de brutalidade, vem indiciada nas gradações de violência que ocorrem no espaço do baile: os xingamentos e os empurrões são uma pequena amostra da possibilidade da morte, que se manifesta, ao final do conto, na agressão a que os jovens são submetidos. É preciso lembrar, ainda, que o título do conto remete a dados das tradições pagã⁸ e cristã: a terça-feira gorda é o dia dedicado aos excessos, sendo que o dia imediatamente posterior – a quarta-feira de cinzas – representa a entrada na quaresma, período de preparação para lembrar, no submeter o corpo a privações, o sacrifício de Cristo. A morte de Cristo – símbolo máximo do inocente assassinado violentamente – é, guardadas as

⁸ Na tradição pagã, a carnavalização estava ligada às saturnais, festas em honra de Saturno/Cronos. Durante as saturnais, os homens ricos trocavam de lugar com os seus servos, efetivando uma espécie de transgressão. Essa transgressão continua viva no carnaval. Para atestar esse fato, basta que se observe os homens que se travestem durante essa festa.

devidas proporções, retomada metaforicamente no corpo jovem esfacelado, mais um representante da inocência destruída. Podemos, então, afirmar que a mobilização das figuras de linguagem elencadas por Franco Junior tem como papel fundamental, em “Terça-feira gorda”, o indiciamento da morte em imagens que mais sugerem a sua presença do que a afirmam. Ela, desse modo, não é dita, mas sugerida na imagem do figo esmagado. A morte é, então, inter-dita.

A relação com a morte, contudo, é também evidenciada na retomada que o sobrevivente faz de sua vivência. Em seu ensaio “O narrador”, Walter Benjamin estabelece uma necessária relação entre narrativa e morte. De acordo com o pensador alemão, no momento da morte, o moribundo assume a perspectiva de alguém que tem a autoridade de contar os fatos de sua vida e de oferecer, por meio de sua narração, uma lição que passa para as gerações posteriores. Neste sentido, a morte e/ou a proximidade da morte confere, na visão benjaminiana, a autoridade para contar fatos (BENJAMIN, 1975, p. 70-71). Porém, devemos levar em consideração que a narrativa tradicional tinha uma relação mais estreita com a morte porque esta era:

processo público e bastante característico da vida de cada um [...]. Antigamente não existia nenhuma casa, e apenas poucos quartos em que já não tivesse morrido alguém. (A Idade Média sentia mesmo especialmente aquilo que torna significativo o sentimento temporal inscrito no relógio de sol em Ibiza: *Ultima multis*) (BENJAMIN, 1975, p.70).

Entretanto, se na visão benjaminiana de narrativa, a morte tem um papel fundamental, visto que “sanciona [...] o que o narrador é capaz de relatar” (BENJAMIN, 1975, p. 71), não devemos nos esquecer de que essa concepção de mortalidade e de narração se esfacela no contexto contemporâneo, visto que a morte deixa de ser um processo público e passa cada vez mais a ocorrer em hospitais e sanatórios. Desse modo, a narrativa, em sua relação com a morte, tem de recorrer a outros procedimentos na tentativa de estabelecer comunicação. É neste sentido que temos, na Modernidade, uma narrativa incapaz de expressar tudo e de

oferecer uma lição que traga uma sabedoria ao final, e isto é, paradoxalmente, a sua maior virtude, pois é na restrição da possibilidade de comunicar universalmente que a narrativa contemporânea representa a perplexidade do homem contemporâneo diante de uma vivência esfaceladora. Em “Terça-feira gorda”, estamos diante de um relato que figurativiza esta incapacidade de transmissão da experiência e, também, a impossibilidade de dizer plenamente a morte e, também, o morto: tanto o assassinato do jovem quanto o seu corpo são figurativizados, visto que o narrador, assim como qualquer pessoa que passe por uma vivência brutal, faz opção pelo não dizer diretamente o que viveu e testemunhou.

Não obstante a inviabilidade da emergência de uma comunicação plena, sinalizada, aliás, por Benjamin, no mesmo ensaio, a narração da vivência que esvazia o sujeito pode se configurar numa tentativa de salvação/redenção do vivido que permite, no caso do conto em questão, o não esquecimento da morte do companheiro assassinado e a tentativa de representar a dor de ter sido ferido. Desse modo, contar o ocorrido pode ser visto como um “gesto ao mesmo tempo realista e denunciador” (GAGNEBIN, 1994, p. 69), já que é no ato de contar que se “paralisa” o fato da morte. Essa “paralisação”, no entanto, não tem um sentido de imobilidade, mas de retorno insistente das imagens brutais, que se replicam na mente da narrador e fazem emergir a morte simbólica, representada no relato da vivência brutal pela qual passou. Esse retorno insistente fica evidente na retomada/recolha que narrador faz dos acontecimentos:

Fechando os olhos então, como um filme [...] eu conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos (ABREU, 1995, p. 53)

O narrador recolhe, por meio das imagens, três momentos importantes do conto e, por conseguinte, importantes para ele: o reconhecimento do jovem e a atração mútua são retomados pela imagem da dança; a concretização do desejo é indiciada na imagem das

Plêiades, já que é no momento de tal concretização que eles apontam para tal constelação, e na imagem do figo maduro, que cai lentamente até esfacelar-se, temos a metáfora do corpo linchado do rapaz e de sua morte. Esse resgate do vivido por meio do procedimento imagético estabelece uma relação em que o estilhaço de memória emerge para contar a intensidade do choque que os acontecimentos rememorados carregam. Testemunhar é, pois, o modo encontrado pelo narrador para esquecer a ocorrência e anular a morte simbólica; todavia, diante de tamanha dor não há elaboração possível, daí a busca por cacos que dizem a dor e tentam parar as lembranças que voltam insistentemente ao ponto inicial: para o narrador não há conforto possível, já que, depois ter sobrevivido à morte, ele permanece ligado aos acontecimentos por meio da rememoração.

A relação que se estabelece entre os dois jovens e sua independência em relação à opinião das outras pessoas presentes no baile incomoda aos outros foliões, que iniciam as agressões, que, num primeiro momento, serão apenas verbais. Entretanto, essas agressões se intensificarão, tornando-se agressões físicas. As atitudes de preconceito se intensificam, como dissemos, ainda no espaço do baile, por meio de empurrões e palavras ofensivas que fazem com que os dois homens saiam do salão para o espaço da praia: “mas ai-ai repetiam empurrando, olha as loucas, vamos embora daqui, ele disse. Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar” (ABREU, 1995, p.52). Nesse momento, o narrador, como que fazendo uma reflexão, no presente, a respeito do momento que vivera, se vale da metáfora das máscaras:

Foi então que percebi que não usávamos máscaras. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, e eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval (ABREU, 1995, p. 52).

O narrador faz, com o uso da metáfora da máscara, uma espécie de crítica sutil à sociedade; além de ironizar, nessa crítica, a própria existência do Carnaval que, apesar de ser

uma festa de apelo aos sentidos, ao desnudamento da carne, configura-se, também, como um festejo em que existem o preconceito e a brutalidade, especialmente em relação a alguns comportamentos considerados inadequados pela opinião pública – daí a exigência do uso de máscaras. A máscara ganha, no contexto do conto, um sentido metafórico que representa o quanto o indivíduo faz ou não faz o jogo das aparências sociais. Por meio desse jogo de aparências, as pessoas se consideram incluídas em um padrão de normalidade, ainda que, às escondidas, possam ter os comportamentos ditos “inadequados”, recriminados naqueles que não se mascaram. Não usar máscara, no conto (no que tange ao desejo, os jovens não usam máscara nem no sentido literal nem no metafórico), significa, por um lado, não se submeter às normas impostas pelas representações sociais e, por outro lado, abrir-se às sanções e aos castigos que tal atitude pode causar. Nesse aspecto, o conto ironiza o carnaval – propagandeado como uma festa de liberação dos desejos –, pois o jovem é assassinado no auge da folia carnavalesca devido à sua orientação sexual, o que, mais uma vez, reitera o caráter autoritário e preconceituoso da sociedade brasileira que se diz tolerante, mas que faz uso da violência e da brutalidade para castigar aqueles que não se ajustam aos padrões comportamentais instituídos como “normais” pelo senso comum. Nesse sentido, podemos afirmar que, desde a primeira agressão, ainda no espaço do baile, os jovens começam a passar por um processo de morte simbólica, uma vez que lhes é negado o direito de expressar livremente o seu desejo. A personagem que permanece viva – embora tenha vivido o esvaziamento da morte simbólica – tem o importante papel de desencadear uma reflexão que passa, em primeiro lugar, pela visão que ele tem dele mesmo – um homem que, simplesmente, deseja outro homem – e pelo modo como ele e seu companheiro são pensados por seus agressores: pessoas que transgridem a normalidade instituída e que, por essa razão, devem ser punidas com violência, eliminadas.

Não é por acaso que CFA escolhe um narrador-protagonista para contar a história. Ele,

o narrador, por meio da rememoração dos fatos, testemunha a dor vivenciada em plena concretização do seu desejo. Em outras palavras: ele é a testemunha que nos conta com uma “perplexidade algo ingênua” (FRANCO JUNIOR, 2000, p.91) o sofrimento de ser assassinado simbolicamente, bem como a dor pela perda do companheiro assassinado de fato. Entretanto, silenciada no momento da agressão, essa voz nos narra a vivência perturbadora da brutalidade, tornando-se testemunha dessa vivência chocante. Ainda sobre o narrador, Franco Junior afirma:

A escolha de um narrador protagonista funciona como estratégia de construção de empatia: o conto convida o seu leitor a partilhar, ao ler, da dor e da experiência de violência sofrida pela vítima. O relato da experiência vivida, que registra o fascínio do jogo erótico e o horror da surpresa funesta que sobre ele se abate, conquista o leitor pela pungência. Trata-se de uma estratégia de comoção, digamos assim, que sedimenta a denúncia de um estado opressivo e violento - estratégia esta talvez mais eficaz do que a assunção de um tom indignado próximo do panfletário ou do recurso a um narrador de 3ª pessoa que, à distância, afiançasse a sua solidariedade aos humilhados e ofendidos (FRANCO JUNIOR, 2000, p.91-92).

Por outro lado, a escolha do narrador em primeira pessoa impossibilita que tenhamos acesso à subjetividade do jovem assassinato e tampouco à de seus agressores. Entretanto, narrar o fato (e narrar-se) tem como objetivo chamar a atenção para o dado brutal da história e, também, em certa medida, reconstituir-se por meio da narração. Desse modo, narrar é negar a morte simbólica veiculada pela violência do grupo de linchadores. A sequência final do conto pode ser considerada como uma espécie de caco alegórico porque é imagem concentrada/mônada do conto: nela temos a narrativa retomada e, nesse gesto de retomar imagetivamente o vivido, emergem, sem que haja afirmação peremptória, a morte e o morrer. A rememoração, a incapacidade de elaboração/aceitação do vivido e a impossibilidade de esquecer são elementos que constituem textos em que o não dizer tem mais capacidade de dizer mais do que o dizer. Vejamos sucintamente como a mesma temática é trabalhada em outro conto de CFA.

“Caçada”, conto inserido em *Pedras de Calcutá* (1977), tem alguns pontos de contato

com “Terça-feira gorda”: as questões da homoafetividade e da morte emergem no conto. Não podemos afirmar que haja, de fato, a morte da personagem ou se ela, após a violência física que sofre, apenas entra em um estado de inconsciência. Todavia, parece-nos que a morte simbólica é o que se manifesta, no final do conto, como elemento episódico, mas essencial, configurado no silenciamento da personagem, na sua incapacidade de dizer os sentimentos que o moviam: “só queria, desesperadamente, um pouco de. Ou qualquer coisa assim” (ABREU, 2007, p. 73). Esta incapacidade em afirmar o que se quer demonstra o esvaziamento da personagem, sua anulação como sujeito. Neste sentido, pouco interessa ao texto a morte em seu sentido de finitude, mas a morte em sua dimensão metafórica.

No conto é narrada a experiência de atração, sedução e de violência física contra um freqüentador de boate que, dadas as sugestões do texto, trata-se de uma boate *gay*. Esse dado é importante para toda a ambientação do conto, pois, vemos, por meio da voz da narrativa, como se estabelecem as inúmeras relações, tanto as relações de “amizade” quanto as relações de desejo, traduzidas pela prática de sexo casual. Na boate, o protagonista, ao ver outro rapaz, sente-se atraído e, na tentativa de estabelecer um contato, começa um jogo de sedução. Estabelecido o jogo, os dois saem da boate à procura de local para se relacionarem. Neste local, uma espécie de parque no meio da cidade, o protagonista é brutalmente agredido até a perda da consciência. O título do conto joga com a ambiguidade do substantivo “caçada”, que, no texto, pode tanto se referir ao ato de caçar para agredir ou matar quanto ao ato de procurar um parceiro sexual.

Uma diferença essencial entre “Caçada” e “Terça-feira gorda”, afetando o modo de recepção/compreensão nas duas narrativas, é o foco narrativo. Enquanto em “Terça-feira gorda” há um narrador-protagonista que dá testemunho de sua vivência e faz do leitor um receptor deste testemunho, em “Caçada” a presença de um narrador que mescla os focos onisciente intruso e onisciência seletiva oferece uma visão bastante ampla dos

acontecimentos; o leitor ganha em objetividade. O narrador focaliza os pensamentos da personagem e adere à sua perspectiva; dessa maneira, conhecemos os cenários, os vários acontecimentos que cercam a personagem principal e a própria relação entre os dois homens por meio da sua ótica. Vejamos:

Viu primeiro a medalha, corrente dourada confundida entre os pêlos do peito, camisa laranja janelas desvendando a selva onde se perderia, viu depois, antes de descer os olhos pela linha vertical dos pequenos botões brilhantes, ultrapassar o cinturão de couro para deter-se no volume realçado pela calça branca muito justa esticada contra as coxas que imaginou espessas como peito (ABREU, 2007, p.70).

E ainda:

Três passos, mediu, entupido de álcool, fumo, decibéis e corpos, tem fogo, pode me dizer as horas, qualquer coisa assim, mas o mulatinho cortou o impulso, saíste pagueado, camiseta do flamengo, a bola de futebol numa das mãos, a outra na cintura [...] No centro da pista, sobre o praticável azulado pela luz do *spot*, a voz dublada da cantora como se saísse da própria e delicada garganta da bichinha, gogó saliente mal disfarçado pela fita de veludo, procurou novamente o brilho de dentes... (ABREU, 2007, p. 70).

A adesão simbiótica do narrador ao protagonista é o que nos permite observar pela ótica deste último os diversos acontecimentos que vão ocorrendo na medida em que este se desloca em direção ao jovem por quem se sente atraído.

Em “Caçada”, CFA retrata os ambientes de encontros fortuitos representados pela boate *gay*, lugar destinado à diversão e ao estabelecimento de relações eróticas casuais entre os frequentadores. O texto aborda a maneira pela qual tais relações se estabelecem, e, além disso, podemos afirmar que o conto faz uma crítica à marginalização da homossexualidade, cuja existência pode se manifestar desde que em lugares marginais, locais em que as pessoas vivem a sua orientação de forma clandestina. Um dado a ser notado no conto é a sugestão de que a violência sofrida pelo protagonista poderia ter sido realizada por outros homossexuais, pois, como o narrador afirma, as outras pessoas presentes no local da violência são “irmãos de maldição tão solitários que mesmo nos iguais há sempre um inimigo” (ABREU, 2007, p.72), ou seja, eles são potencialmente vítimas e agressores.

Há, num primeiro momento, o esboço de uma morte identitária, configurada na relação das personagens com a sua sexualidade, na forma como o homoerotismo e a homossexualidade, rejeitados socialmente, são vivenciados, uma vez que as estruturas normativas da sociedade (religiões, valores familiares tradicionais, etc) não permitem o livre exercício dessa afetividade, tentando pautar o comportamento das pessoas, segundo padrões limitados. São legítimas, segundo a opinião pública, somente aquelas relações afetivas e eróticas que estejam em consonância com o padrão geral, ou seja, as relações heterossexuais. Ernest Becker, em *A negação da morte*, discorre sobre a normativização dos comportamentos individuais pela sociedade, especialmente no que diz respeito aos aspectos corpóreo e sexual, regidos por um rígida moral. Vejamos:

Na época em que a criança se torna um adulto, a procura invertida de uma existência pessoal através da perversão se instala em um molde individual e se torna mais secreta. Tem de ser secreta, porque a comunidade não irá tolerar a tentativa das pessoas se individualizarem por completo. [...] **A sociedade quer que caiba a ela a decisão de como as pessoas irão transcender a morte; só irá tolerar o projeto *causa sui* se ele se encaixar no projeto social padrão.** Caso contrário, haverá o alarma de “Anarquia!”. **Esse é um dos motivos para a existência de intolerância e censura**, sob todos os modos, com relação à moralidade pessoal: as pessoas temem que a moralidade padrão vá ser solapada [...] **Diz-se que uma pessoa foi “socializada” precisamente quando aceita “sublimar” o caráter corporal-sexual de seu projeto edipiano** (BECKER, 2007, p.69-70 – grifos nossos.).

Desse modo, como podemos perceber, “Caçada” retrata um aspecto da marginalização e da violência a que são submetidos aqueles que transgridem a moralidade dominante na sociedade. A morte e a violência, no conto, são retratadas em uma relação de reduplicação: a primeira violência diz respeito à “aceitação” da homossexualidade apenas em “guetos”; a segunda violência se dá pela sugestão do possível assassinato do protagonista na parte final do conto. Como podemos notar, Caio Fernando Abreu utiliza a adesão do narrador à perspectiva do protagonista por meio da focalização de seus pensamentos para narrar a violência brutal que este sofre e, também, manter em suspenso a certeza sobre a morte do protagonista, uma vez que o autor pretende dar ênfase dramática à morte em seu sentido simbólico.

Entretanto, a narração de uma violência chocante, a partir de um testemunho (ficcional, não devemos esquecer), parece conferir ao texto uma carga de “veracidade” capaz de ser conseguida apenas nos textos em que o escritor, sem abrir mão da estrutura de tempo linear, faz com que pequenos fragmentos do passado se juntem para reconstituir, ainda que estilhaçadamente, a memória.

Veremos a seguir como essa construção por meio de estilhaços que contam o que não é passível de ser dito ocorre em outros textos de CFA. Para tanto, selecionamos o conto “Garopaba, mon amour”.

2.3 – “Garopaba, *mon amour*”: uma alegoria contemporânea

Em “Terça-feira gorda”, temos um simulacro de testemunho – não devemos esquecer que estamos diante de um texto ficcional –, no qual o narrador-protagonista nos “conta”, por meio da memória, a sua vivência traumática, a dor de ter enfrentado uma agressão verbal e física, revelando, a partir dessa narração, a brutalidade e a violência das quais emergem a morte. Todavia, embora a sequência final do conto possa ser classificada como um estilhaço alegórico, de onde emerge a representação da morte, deparamo-nos com um texto cronologicamente linear.

Esta construção temporal é solapada em outros textos presentes na produção ficcional de CFA. Nestes textos, a narrativa pautada na linearidade, a exemplo de “Terça-feira gorda”, cede lugar a um texto que tem como traço fundamental a construção da narrativa a partir de um foco múltiplo e estilhaçado, que tenta dar conta dos eventos a partir da relação entre narrar e mostrar, entre o sumário narrativo e a cena. Essa focalização narrativa estilhaçada se configura por meio de procedimentos que vão desde a existência destes focos mistos ao uso de procedimentos narrativos que causam maior impacto no leitor como, por exemplo, o uso do modo dramático, trabalho com a linguagem que, em certa medida, remete à linguagem

filmica. Esses procedimentos são encontrados em “Garopaba, mon amour”, conto inserido em *Pedras de Calcutá* (1977).

O conto narra a prisão e a tortura de um jovem *hippie* que, dadas as sugestões do texto, encontrava-se junto a outros companheiros na praia de Garopaba, em Santa Catarina⁹. Depois das seções de tortura pelas quais o protagonista passa, ele é solto e caminha em direção ao mar, ao mesmo tempo em que, por meio de uma rememoração confusa e fragmentária – traço da vivência traumática – devido à brutalidade do que viveu, relembra imagens de seus momentos com outros companheiros de acampamento, do momento em que é levado pelas autoridades instituídas e, finalmente, das sessões de tortura a que é submetido, vivendo uma verdadeira experiência de morte sem morrer, uma vez que ele é anulado como sujeito. Temos, então, neste conto, a mesma problemática existente em “Terça-feira gorda”: a visão que o jovem tem de si e de sua ideologia são literalmente quebradas a bofetadas pelo julgamento do torturador, personagem que metaforiza o *status quo*: “Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. Se eu dobrar à direita, seu filho da puta, você pode começar a rezar. Pra onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda?” (ABREU, 2007, p. 96, grifos nossos). É importante notar que, na fala da autoridade, policial militar, há uma série de julgamentos prévios que delineiam um processo de assassinato social do jovem torturado: por não se inserir numa ordem de valores considerados ideais, ele não tem direito. Em outras palavras, há, no prejulgamento do torturador em relação ao jovem, a seu ver um “marginal” e “subversivo”, a demonização da diferença (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 43).

As imagens fragmentárias que são “coladas” na sequência narrativa dão ao texto um caráter de montagem cinematográfica, o que nos leva para a ideia anteriormente afirmada de que alguns textos de CFA estabelecem relação com procedimentos inerentes ao cinema. O uso da linguagem filmica, no conto em questão, é investigado por Franco Junior no artigo

⁹ Nos anos 70, a praia de Garopaba foi uma praia conhecida por ser refúgio dos *hippies*.

“Autoritarismo, violência e diferença em ‘Garopaba, mon amour’, de Caio Fernando Abreu” (2005). Neste texto, o pesquisador chama a atenção para a apropriação que Abreu faz de alguns recursos da linguagem fílmica, incorporando-os ao texto literário. Entre os recursos elencados estão o plano americano, o uso do *close-up*, a justaposição de cenas e o corte abrupto do fluxo narrativo, recursos esses utilizados largamente pela literatura contemporânea. Um desses procedimentos é o uso do corte brusco que causa a mudança de uma cena para outra.

Larry Wizniewsky (2001), por sua vez, investiga o trabalho de intertextualidade presente no conto “Garopaba, mon amour” e como esse recurso é utilizado por CFA para, a partir daí, fazer uma crítica à contracultura. Wizniewsky utiliza o conceito de *chokererlebnis* (vivência traumática) para fazer a leitura do conto. Além disso, o pesquisador estabelece uma relação entre “Garopaba, mon amour” e *Hiroshima meu amor*, filme francês dos anos 50. Na relação com o filme, o pesquisador dá ênfase ao trabalho de analogias utilizado por Abreu para a constituição de uma crítica à contracultura. A questão que se coloca é: CFA realmente quis fazer uma crítica à contracultura? As relações entre o filme de Alain Resnais e o conto de Abreu estariam restritas à intertextualidade e à remissão, por via imagética, da destruição ocasionada pela bomba atômica em Hiroshima? A nosso ver, tanto o filme quanto o conto se servem de acontecimentos catastróficos para desencadear uma reflexão acerca da humanidade, da memória e, principalmente da morte brutal (física e simbólica) inerente aos processos históricos. Voltaremos a essa ideia mais adiante.

Embora possua realmente, em seus procedimentos, pontos de ligação com a linguagem fílmica, “Garopaba, mon amour” está inserido na ordem de textos que também podem ser pensados à luz do conceito de desrealização de Anatol Rosenfeld, explicado, como vimos no capítulo anterior, no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” (1985). Ao caráter “desrealizado” do conto, junta-se a constituição alegórica, ou seja, nos fragmentos de

acontecimentos, estilhaços que são colados, constituindo o fluxo narrativo, surge o sentido do texto: o choque do homem contemporâneo diante de um mundo sem sentido e, por conseguinte, a certeza de um mundo dominado por inúmeras mortes, muitas delas simbólicas, porque esvaziam a vida do sujeito, ainda que não acabem de fato com ela.

Como vimos no capítulo anterior, a desrealização da narrativa, segundo Rosenfeld (1985, p. 81 – 85), ocorre quando há a suspensão ou a relativização das categorias temporais e espaciais, o que se configura numa relação com o tempo, representada na emergência de imagens do passado e do futuro na consciência do protagonista que, no caso do conto em análise, se vê aprisionado a um processo infernal de repetição da tortura vivida, imagética que remete a seu apagamento como sujeito, inserindo-se, portanto, num processo que remete ao morrer e que tem na morte simbólica – o trauma, a incapacidade de esquecer – a sua expressão máxima. Nesse processo de relativização temporal e de irrupção dos destroços da consciência da personagem principal, o narrador tem papel fundamental, já que é por meio da articulação do procedimento de narrar (sumário) e de mostrar (cena) que ele nos coloca diante do acontecimento, ou, se quisermos, diante dos estilhaços de acontecimento.

Em “Garopaba, mon amour”, o importante não é contar o acontecimento *a posteriori*, mas trazê-lo para a atualidade do texto literário, presentificando-o e transformando o fato/acontecido (a tortura) em elemento de reflexão sobre a morte e o morrer. Em outras palavras, o leitor é chamado a participar dos acontecimentos como se fosse uma espécie de testemunha ocular. É importante observar que a constituição do conto se diferencia de “Terça-feira gorda”, cujo narrador-protagonista é a testemunha dos fatos vividos, e conta, posteriormente, a sua vivência ao leitor. Em “Garopaba, mon amour”, como veremos, “tortura e delírio se misturam, forçando a própria narrativa a modificar-se para dar conta deles” (SUSSEKIND, 1985, p. 47). Desse modo, se há, por um lado, a transformação da linguagem da narrativa que se vê “forçada” a estilhaçar-se para dar conta de um evento que, por si

mesmo, é fragmentário e fragmentador, deve haver, por outro lado, a desautomatização do leitor para que ele possa compreender os recursos utilizados por Abreu para a construção do narrar.

Voltando, então, aos elementos constitutivos do conto, no que diz respeito à focalização, “Garopaba, mon amour” possui, como dissemos, um caráter temporal não-linear, a que se junta um narrador que modifica a focalização, de modo que o leitor possa ter muitos detalhes sobre o acontecimento. Em algumas ocasiões, esse narrador se ocupa da narração dos acontecimentos: “Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica, [...]. Quando começaram a descer, percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu” (ABREU, 2007, p. 95). Como podemos observar, o narrador focaliza os acontecimentos de fora, preocupando-se em dar o maior número de detalhes deles sem, entretanto, abdicar de uma certa intrusão na subjetividade da personagem principal, como podemos perceber pelo final do trecho “Soube que procuravam por ele. E não se moveu”. Vejamos o trecho todo:

Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica, o sol arrancou um reflexo cego. Quando começavam a descer percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, conjunções astrais, fatalidade (ABREU, 2007, p. 95-96).

Como podemos perceber, há a nítida presença de um narrador que conta os fatos. Entretanto, essa presença vai sendo relativizada pela simbiose entre narrador e personagem configurada pelo dizer do narrador que vai se misturando ao modo de falar do protagonista, até o ponto de o leitor não poder mais diferenciar a quem pertence tal fala. Há, então, uma espécie de incorporação ou identificação plena entre narrador e personagem, a voz narrativa veicula os pensamentos do jovem torturado, por meio do indireto livre, como se fosse a própria personagem que se dirigisse ao leitor. O narrador adere à perspectiva da personagem principal, mostrando, por meio desse recurso, alguns dos estados mentais dele, lembranças

fragmentárias e o processo de delírio que ocorre após as sessões de tortura. Nesse caso, o uso do discurso indireto – quando o narrador apenas narra alguns acontecimentos – e do discurso indireto livre – quando os estados mentais da personagem são colocados em primeiro plano – recursos importantes mobilizados pelo narrador que, em alguns trechos, anula-se de modo que a vivência da personagem seja mostrada a partir de sua própria perspectiva:

Paredes caiadas de um branco sujo. O chão de cimento com restos de vômito, merda e mijó. O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil dependurada. **Não quero entender. Isso não deveria ser uma bandeira real, verde-amarela que o homem joga para um canto ao mesmo tempo que seus dedos desencapam com cuidado o fio.** Depois caminha suavemente para mim, olhos postos nos meus, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável (ABREU, 2007, p.99 – grifos nossos).

E ainda:

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo. Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o quê, agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Dar dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne (ABREU, 2007, p. 99).

O discurso do narrador, configurado na descrição do espaço onde se dão as sessões de tortura, é substituído por outro em que não há mais a distinção entre narrador e personagem, aliás, temos a fala da personagem, de seus processos mentais dirigindo-se a Mar – personificação do mar ou personagem a quem o protagonista está afetivamente ligado? Há, então, uma espécie de montagem em que o narrador, ora cede a voz, ora a detém e, desse modo, insere o leitor dentro do próprio acontecimento, bem como dos sentimentos suscitados por estes acontecimentos no “interior” da personagem. Neste “gesto” se configura a relação de mostrar/narrar. Desse modo, ao mesmo tempo em que narra os acontecimentos, o narrador os mostra a partir da ótica da personagem.

O narrador “cede” sua perspectiva onisciente quando se anula, deixando que os acontecimentos tomem o primeiro plano. Nesses momentos, não há mais um mediador entre

os eventos e o leitor, emergindo, então, a cena, como se uma câmera focalizasse os acontecimentos. Desse modo, as vozes de torturado e torturador emergem, mostrando a crueza da violência e da brutalidade. Neste gesto de mostrar a tortura, temos a representação da morte e do morrer, já que no processo de tortura, o rapaz é morto simbolicamente, é neutralizado como pessoa, sendo, portanto, reificado. Cada soco ou tapa desferido pelo torturador metaforiza um processo de morte pelo qual passa o jovem torturado. O silêncio do narrador, que deixa que a cena fale por si mesma, tem o efeito de gerar no leitor o mal-estar de participar do evento narrado para retirar dele as suas próprias conclusões. Nessas cenas de violência, as falas de torturado e torturador recebem uma pequena intervenção da voz narrativa – por meio de parênteses que remetem à rubrica teatral e/ou ao roteiro cinematográfico, numa tentativa de mostrar como se davam as sessões de tortura:

- Conta
 - Não sei
 (Tapa no ouvido direito)
 - Conta
 - Não sei
 (Tapa no ouvido esquerdo)
 - Conta
 - Não sei
 (Soco no estômago)
 [...]
 - Repete comigo: eu sou um veado imundo.
 - Não.
 (Tapa no ouvido direito)
 - Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.
 - Não
 (Tapa no ouvido esquerdo)
 - Repete comigo: eu sou um filho da puta.
 - Não
 (Soco no estômago). (ABREU, 2007, p. 95 e 98).

O “silêncio” do narrador tem por finalidade mostrar o indizível do que é vivido pelo protagonista. Diante do processo de morrer, configurado pela barbárie da tortura, a palavra escrita é incapaz de representar a crueldade em sua potência. Além disso, há uma incapacidade de a personagem – e, também, do narrador – expressar por meio da simbolização da linguagem a vivência mortal/anuladora da tortura. Isso fica ainda mais evidente na fala

estilhaçada de torturado e torturador. Da mescla das falas de ambos, temos uma imagem da violência, mas, sobretudo, da morte. As orações coordenadas, que marcam a rapidez das falas, remetem ao início do delírio e do esvaziamento da personagem – ele não é mais sujeito, é um ser reificado, em processo de morte identitária. Nesse procedimento, temos o desencadeamento da memória traumática, que volta, infernal, sempre ao ponto de início, não permitindo à vítima o descanso do esquecimento nem tampouco o benefício da elaboração, estamos diante da vivência melancólica e mortal, que destrói a personagem. As lembranças infernais, a partir de então (e desde o início do conto, mas de forma menos evidente) “martelam” em sua mente após a sessão de tortura. O leitor é, desse modo, obrigado a partilhar da barbárie e da brutalidade sem ter, também, o benefício da simbolização da linguagem. E, nesse processo caleidoscópico doloroso, a voz do narrador aparece apenas para compor e descrever sucintamente a cena:

Pouca-vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca vergonha é falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você se descuidar, boneca, faço uma omelete de suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória? (ABREU, 2007, p.98)

Podemos afirmar, então, que em “Garopaba, mon amour” temos um procedimento de presentificação a que Rosenfeld se refere no ensaio anteriormente citado, que faz com que os *flash-back* irrompam na consciência do jovem torturado que, em seus delírios no presente da narração, lembra-se da festa com os companheiros, a aproximação e a abordagem dos policiais e, também, de fragmentos traumáticos das sessões de tortura. Neste sentido, o torturado torna-se prisioneiro de um tempo infernal, configurado pela memória e pela

suspensão da cronologia – daí o caráter não linear da linguagem – que impede o leitor de saber quanto tempo se passou: entre a tortura e a morte do rapaz, indicada pelo *flash-forward* (no final, o seu corpo é encontrado no mar), o intervalo pode ser de apenas algumas horas ou de dias, meses ou anos.¹⁰ O salto em direção ao futuro sugere que o protagonista tenha se matado (ou tenha sido morto) no mar: “Mar adentro: dias mais tarde encontrariam suas órbitas de olhos comidos pelos peixes transbordando algas e corais” (p.101).

Larry Wizniewsky afirma, como vimos mais acima, que em “Garopaba, mon amour” percebe-se a remissão intertextual com o filme *Hiroshima mon amour*. (2001, p. 92). O pesquisador chama a atenção para as relações existentes entre o filme de Alain Resnais, concentrando-se, especialmente, em alguns procedimentos que retomariam a imagem da destruição ocorrida em Hiroshima devido à bomba atômica e que, segundo ele, Abreu teria construído por meio da imagem caótica do lixo espalhado pela praia (ABREU, p. 95 e 100).

Todavia, tanto o filme clássico da *nouvelle vague* francesa quanto o conto de CFA não se configuram como uma reportagem da destruição causada pela bomba atômica ou pelo autoritarismo da ditadura militar, mas como um documento de memória que nos leva a refletir sobre a barbárie do homem, especialmente do homem no contexto contemporâneo, quando, a partir de uma crença ingênua nos efeitos do progresso científico, vaticinou-se um período de paz e de correspondente progresso no plano das relações humanas. Neste sentido, entre o conto “Garopaba, mon amour” e o filme *Hiroshima mon amour* (1959), o que se percebe é o estabelecimento de uma relação que tem como ponto de partida – levando-se em consideração as diferenças entre a linguagem fílmica e a literária – o procedimento de representação da memória traumática, da temporalidade e da relação com a morte e com o morrer. No roteiro do filme, da escritora e roteirista Marguerite Duras, há uma série de recursos que remetem

¹⁰ O aprisionamento na *chokerlebnis* fica bastante evidente no filme *Batismo de sangue* (2007), realizado por Helvécio Ratton. Nele, depois ter passado por inúmeras sessões de tortura, Frei Tito (interpretado por Caio Blat) fica acorrentado ao acontecimento que retorna insistentemente, impedindo-o de viver no presente. Não há, portanto, possibilidade de superação por parte da personagem, que fica aprisionada no tempo da tortura.

diretamente às lembranças das duas personagens principais, um japonês casado e uma atriz francesa. Estas lembranças se mesclam ao presente, sobrepondo-se umas às outras. Desse modo, conhecemos, por meio da memória de cada uma das personagens, as suas vivências particulares, que, assim como no conto em questão, não passam pelo discurso, pois são lembranças que nos são dadas por meio das imagens, pela memória fragmentada das personagens. O roteiro narra o encontro dessas personagens principais – uma francesa que vai à Hiroshima fazer um filme sobre a paz e um japonês, natural da mesma cidade – que mostram, cada um segundo a sua própria experiência pessoal, os horrores da guerra, a desumanização das pessoas durante esse período e a morte – tanto física quanto simbólica – existente nos acontecimentos ocorridos tanto na França, ocupada pelos nazistas, quanto no Japão pós-bomba atômica. Ambos são vítimas da brutalidade e do horror, num evidente processo de catástrofe e de barbárie que nos remete aos conceitos benjaminianos de ruína e de morte. Chama a atenção ainda o fato de que, segundo Duras:

A história começa na véspera do retorno dessa francesa para França [...] É na véspera de seu retorno à França que essa mulher, que nunca será nomeada no filme – essa mulher anônima – encontrará um japonês (engenheiro ou arquiteto) e eles terão juntos uma história de amor muito curta (DURAS, 1960, p. 9)¹¹.

Guardadas as devidas proporções, pois no filme e no roteiro temos um caso de amor, chama a atenção o fato do anonimato das duas personagens, elemento que também emerge no conto de CFA, ainda que o autor tenha outras personagens anônimas em sua obra. Entretanto, percebemos que, assim como em *Hiroshima mon amour*, o mais importante são as memórias do horror e o descortínio delas para o leitor/espectador, em “Garopaba, mon amour”, o anonimato do jovem *hippie* tem a função de alegorizar o jovem – que se torna, a partir dessa alegorização, o representante máximo dos vencidos – e, desse modo, demonstrar o horror da

¹¹ L’histoire commence la veille du retour en France de cette Française [...] C’est la veille de son retour en France que cette Française, qui ne sera jamais nommée dans le film – cette femme anonyme – rencontrera un Japonais (ingénieur, ou architecte) et qu’ils auront ensemble une histoire d’amour très courte (tradução nossa) (DURAS, 1960, p. 9).

tortura que poderia, dadas as sugestões do texto, ser aplicada a qualquer pessoa considerada potencialmente subversiva pela autoridade militar a serviço da repressão política. Temos, assim, um máximo esvaziamento que nos remete ao sentido de morte como neutralização: o jovem, como já afirmamos anteriormente, é, na tortura, anulado como sujeito e morto simbolicamente. A sua morte final é, somente, reafirmação da morte já ocorrida na reificação da tortura.

Em *Hiroshima mon amour*, tanto o roteiro quanto o filme realizado, predomina, do mesmo modo que no conto de Abreu, uma cronologia não-linear que nos remete a uma montagem em que passado e presente se misturam – elemento que o escritor utiliza literariamente para a construção do conto. No filme, temos duas personagens: uma atriz francesa que vai até Hiroshima para participar de um filme sobre a paz e um arquiteto japonês, ex-combatente do exército nipônico. As personagens se envolvem e, a partir de tal envolvimento, têm um rápido caso amoroso. Dessa história quase que insignificante emergem dados importantes que fazem de *Hiroshima mon amour* um filme em que memória, esquecimento e morte são os elementos que se articulam para a composição de um documento que atesta a barbárie e a violência sem sentido.

É emblemático que, no filme, a relação amorosa se dê entre um japonês e uma francesa. Não devemos nos esquecer de que Japão e França estiveram em lados opostos durante a guerra, o que pode ser considerado como uma afirmação de que, em tempos de brutalidade e de guerra, não há vencedores, apenas vencidos, arruinados e, de certa maneira, mortos. Essa afirmação, em *Hiroshima mon amour*, aparece nas falas de cada personagem. No início do filme, a mulher afirma que vira tudo em Hiroshima, o que é negado pelo homem. Nesse jogo de afirmação/negação de ambos, aparecem imagens que mostram a morte e a ruína de Hiroshima pós-bomba atômica. Essas imagens são reiteradas no momento em que, em uma passeata, temos fotos de homens, mulheres e crianças em franco estado de decadência física.

Entretanto, embora tais imagens sejam mobilizadas, no filme, de modo a contar a história da guerra, é sob a forma de cacos e de estilhaços que a história aparece, ou seja, as fotos e algumas filmagens sobre os efeitos da bomba têm por finalidade contar de maneira fragmentada o horror da guerra e, por conseguinte, da morte e do morrer aí implicados. Interessante pensar, também, que muito mais do que fazer um inventário sobre a guerra da perspectiva dos japoneses, que tiveram duas de suas cidades destruídas por bombas atômicas norte-americanas, existe, no filme, a preocupação de mostrar as marcas que a guerra deixara na mulher, em outras palavras: a viagem da atriz ganha o *status* de um acerto de contas com a sua própria memória.

A memória da mulher surge, num primeiro momento, a partir de uma imagem fragmentária do japonês: enquanto este dorme, a sua mão treme e esta imagem faz remissão a outra mão, que também se move agônica, ensangüentada. Ao longo do filme, essas imagens aparecem com mais insistência, ao mesmo tempo em que são contextualizadas pela fala dessa mulher tão marcada pela guerra quanto o japonês. A partir de uma série de sequências, também fragmentárias, ficamos sabendo da história da mulher: quando tinha dezoito anos, ela se envolveu com um soldado alemão e teve uma relação amorosa com ele. Quando ambos tentaram fugir para a Alemanha para se casarem, o rapaz foi morto. A jovem chega algum tempo antes do seu amante morrer efetivamente e depois de assistir aos momentos finais dele, acaba passando por um processo de “enlouquecimento” e, também, de perseguição e estigmatização social por ser vista como colaboracionista.¹² A própria personagem afirma que a sua “loucura” era a consequência de seu ódio e de sua incapacidade de esquecer. Ela passa, então, pelas mortes social e simbólica. A morte social se insinua na marginalização que toda a cidade lhe inflige, inclusive os pais, que a trancam, por vergonha, num porão durante esse

¹² Na França, durante a ocupação nazista (1941-1944), muitos franceses foram colaboracionistas, ou seja, auxiliaram os alemães. Com a resistência e, posteriormente, o desembarque das tropas aliadas, os colaboracionistas foram presos e, muitos deles, foram condenados à morte. As mulheres consideradas colaboracionistas, porque tinham relações afetivas com alemães, eram humilhadas em praça pública, tendo os seus cabelos raspados como acontece com a personagem principal de *Hiroshima mon amour*.

duplo processo de sofrimento e dor. A morte simbólica se dá na visão da morte de seu amante e na impossibilidade de elaborar tal perda, que fica evidente na incapacidade que a protagonista do filme tem de esquecer os acontecimentos ocorridos quinze anos antes.

Todavia, ao narrar a dor da perda para o seu atual amante, a mulher consegue expor a suas “feridas” psíquicas e, de certo modo, conquista uma possibilidade de continuar. Temos, desse modo, em *Hiroshima mon amour*, um filme que nos diz sobre a morte, a memória e o esquecimento, mas que, sobretudo, também nos fala sobre a vida e sobre a coragem de continuar vivendo depois de vivências extremas, que, marcadas pela brutalidade e pela violência, tem como consequência uma espécie de morte pior do que a morte física.

Anatol Rosenfeld (1985, p. 83-84) chama a atenção para alguns elementos que são mobilizados por Alain Resnais na realização de *Hiroshima mon amour*. Para o ensaísta, para a composição do filme, Resnais não faz uso do *flash-back* em seu sentido mais comum, ou seja, o corte da cena atual para contar um acontecimento passado. Pelo contrário, o diretor faz com que o passado surja na memória das personagens de maneira atual, ou seja, ele presentifica o passado, dando-lhe um caráter de acontecimento vivo e capaz de afetar, no presente, as personagens. Neste sentido, teríamos, segundo Rosenfeld (1985, p. 83), uma fusão que traz simultaneidade temporal ao filme. Desse modo, teríamos o caráter de desrealização em *Hiroshima mon amour*, configurada na emergência de um fluxo de consciência que funde atualidade, projeção futura e vivência passada num *continuum*. Tal desrealização se dá, também, na narrativa contemporânea, isto é, em vez das formas lineares de narração, os escritores contemporâneos lançam mão destes recursos de embaralhamento temporal, que permitem o trabalho com os vários planos de um mesmo acontecimento (a memória, o presente vivido, as projeções da imaginação e da fantasia). Essa tentativa de reproduzir o fluxo de consciência tem como consequência:

a radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o

intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na atualidade imediata, pleno presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance (ROSENFELD, 1985, p. 84-84).

Essa cronologia não-linear, representada pela atualidade e pela circularidade da narrativa, fica evidente, em *Hiroshima mon amour*, nas sequências em que, como espectadores, não conseguimos estabelecer em qual cena se dá o início da narração e em qual se daria a cena final, como uma constante de recomeços, numa sequência que transgride o fluxo temporal nos moldes em que são usualmente convencioneados.

Podemos afirmar que CFA estabelece uma relação com o filme de Alain Resnais não somente, como afirma Wizniewsky, pelo título ou pelas imagens que remetem à destruição pela bomba, mas, sobretudo, porque “Garopaba, mon amour” é mais do que um documento sobre a tortura, é um inventário sobre a memória, sobre o esquecimento e sobre a morte. O que diferencia o conto do filme é o fato de que a catarse da narração não é capaz de fazer com que o jovem *hippie* consiga elaborar a sua vivência traumática, abrindo-se para a vida, mas ganha *status* de convite à uma reflexão do leitor sobre a morte. Podemos afirmar, inclusive, que CFA faz com que, em alguns momentos importantes do conto, o narrador desapareça e ocorra o fluxo psíquico da personagem, o que modifica a sintaxe e, por conseguinte, a coerência das orações. Em outras palavras, temos, a partir do fluxo psíquico da personagem, a sensação de delírio que perpassa todo o conto. No conto, os elementos impactantes configurados nas falas das personagens e nos comentários descritivos do narrador que intervém de maneira sutil fazem com que violência, autoritarismo e brutalidade tomem o primeiro plano da narrativa de modo que o leitor, com mal-estar pelo acompanhamento de uma vivência brutal, assuma uma posição em relação ao narrado/mostrado. Em outras palavras, o leitor é instado a sair de seu lugar confortável, sendo colocado diante da cena de horror impossível de ser, para a vítima, traduzida pela linguagem verbal. Este procedimento,

ancorado na repetição constante da vivência chocante que se afirma no texto pela presença das imagens do passado que mostram as sessões de tortura, representam um rompimento com a fantasia, num gesto que pode ser descrito como “gesto ético, o único que pode se realizar” (CANTINHO, 2002, p.110), como se neste gesto ético de mostrar o brutal e a morte se configurasse uma tentativa de despertar o homem contemporâneo para o contexto de violenta cisão em que ele está inserido. Podemos afirmar, então, que a representação da brutalidade, no conto, tem por finalidade indiciar a morte.

O caráter fragmentário das lembranças do protagonista e a fragmentariedade da linguagem representam o horror da tortura e remetem para a morte simbólica, à qual o protagonista foi submetido. Diante da brutalidade, que pode ser vista como um verdadeiro assassinato de sua personalidade, o jovem não tem como digerir o vivido, representá-lo por meio da linguagem, daí a confusão mental em que se encontra, elemento que remete diretamente à constituição não-linear do conto, que representa a própria dor pela subjetividade esfacelada na tortura. Na tentativa de conseguir um mínimo de paz, a personagem retorna à praia onde foi presa, entra no mar e aparece “dias mais tarde” morto e com “as órbitas dos olhos comidas pelos peixes” (ABREU, 2007, p.101). Note-se que o texto joga com a ambiguidade da morte: o protagonista tanto pode ter sido assassinado quanto ter se suicidado. Nesta ambiguidade, a morte reivindica tanto o lugar de elemento reumanizador quanto de duplicador da brutalidade. No caso do suicídio, ela é reumanizadora porque representa o gesto de reafirmação do *hippie*, de sua diferença, de seus ideais. Entretanto, ela duplica o sentido de desumanização no caso de o jovem ter sido assassinado, já que é desfecho cruel de um processo de morte que se inicia na prisão e tem seu clímax nas sessões de tortura.

CFA lança da mão da mescla de “passados” (a reunião com os companheiros *hippies* e as sessões de tortura) e do presente – as lembranças fragmentárias desses “passados”, somando-os ao momento presente em que a personagem, perplexa e marcada pelo horror,

caminha pela praia tentando “digerir” o vivido – o que se configura como impossível, uma vez que o jovem morre no mar. O passado recente irrompe na mente do jovem *hippie* que, incapaz de elaborar o vivido, se debate no delírio de uma consciência agônica¹³.

Esse recurso favorece não apenas a representação das ações de maneira presentificada, obrigando o leitor a um posicionamento crítico, mas é, sobretudo, uma maneira de CFA constituir seu texto como alegoria de um, então, momento, fugindo de um tipo de narrativa que tentava, no período de abertura que marcou o início da redemocratização do Brasil, mimetizar a tortura em relatos “jornalísticos”. No conto, ao retratar uma vivência individual, o autor busca não apenas falar do contexto em que a tortura foi uma prática instituída pelos militares, mas uma reflexão que tem como ponto de chegada o homem e o seu lugar num mundo cindido pelo choque de várias ameaças de morte, simbólicas ou não.

Devido ao fato de CFA não fazer da tortura um registro documental, Flora Sussekind afirma que Abreu não se limita a descrever as sessões, mas as representa como incomunicáveis e quase que irrepresentáveis, num jogo de mostrar em vez de narrar para que o próprio leitor sinta, por si mesmo, horror à violência. Vejamos:

Caio Fernando Abreu não se limita a descrever o horror, [...] ou refletir sobre a possível lógica da tortura, [...]. No seu caso o procedimento é bem outro. Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de existência vivida. Mas sim literatura. Daí, a necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador, fazendo dele personagem com falas próprias ao invés de simples abstração, e de se incorporar ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra (SUSSEKIND, 1985, p. 47).

Para Sussekind, o trabalho com a linguagem, a forma não linear de narração e os procedimentos narrativos utilizados – entre eles, a linguagem fílmica – caracterizam o conto de Abreu como um trabalho de ficção que destoa de um gênero fonte da época: o romance-reportagem, a literatura-verdade. Crítica importante por parte de uma estudiosa da literatura

¹³ Agônica no sentido de que o jovem é, de certo modo, morto nas sessões de tortura.

que se posiciona de maneira bastante dura quando o assunto é a literatura brasileira da década de 1970. Não obstante não se inscrever num *zeitgeist* que tinha como característica a descrição crua da tortura, CFA não abdica da linguagem alegórica, mas a constrói a partir da colagem dos estilhaços de lembranças jovem torturado. Neste sentido, a morte emerge como sentido global de um texto que tem como principal característica o não dizer diretamente a morte, mas representá-la na dureza das palavras, nos gestos brutos do torturador, na reiterada lembrança dolorosa do torturado e na sugestão do suicídio/assassinato do *hippie*. Tanto as personagens como a própria vivência reivindicam o lugar de um dizer outro que fala, sim, do contexto histórico em que o conto foi inserido, mas que tem seu sentido constantemente atualizado. A cronologia não linear do texto remete à alegoria porque, na junção de cenas fragmentárias que causam o estranhamento no leitor e se constituem como um todo, temos o procedimento benjaminiano de falar a partir do “sem expressão”, ou seja, a partir da morte. A verdade aparece, então, no rompimento com a obra que se quer total e detentora de uma verdade pronta, absoluta. Temos, então, a alegoria em seu sentido de obra que se monta a partir de “cacos, ‘fragmentos do mundo verdadeiro’” (GAGNEBIN, 1994, p. 117), pois para Benjamin:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue (BENJAMIN, 1984, p.198).
[...] é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica. Os verdadeiros teóricos dessa área, mesmo entre os românticos não lhes davam importância. Postas na balança, ao lado dos símbolos, as coisas foram consideradas demasiado leves (BENJAMIN, 1984, p.209)

Ao tomar a vivência a partir da memória fragmentada do rapaz, CFA cria um painel alegórico em que o trauma é elemento essencial. No gesto de contar cada acontecimento de maneira alegórica e, portanto, fragmentada, CFA faz a morte emergir: cada cena de tortura, mostrada pela atualidade do diálogo, reitera o caráter de morte simbólica aludida no conto. Neste sentido, podemos afirmar que tanto no conto de CFA quanto no filme de Alain Resnais,

a morte emerge nos cacos de cenas brutas, que, “colados”, nos dão uma imagem da morte como anulação ou dilaceramento do sujeito, como aprisionamento nas lembranças dolorosas. Dessa morte mostrada nos fragmentos impactantes, a relação entre memória e esquecimento é elemento que tem grande importância: na impossibilidade de esquecer, na dor da rememoração constante daquilo que fere sua sensibilidade, as personagens estão marcadas pelo signo da morte para sempre – isso fica evidente no jovem *hippie* que não sobrevive à experiência pela qual passou.

As concepções de luto e melancolia são encaradas por Walter Benjamin como essencialmente complementares. Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984), afirma a idéia de melancolia como de meditação sobre o mundo – meditação essa caracterizada pela consciência de que a história humana é marcada pela tragédia, pela destruição, pela catástrofe. Daí emerge um sentimento de luto pela história em seu processo de destruição e esfacelamento da vida humana. A melancolia é, segundo o crítico da escola de Frankfurt, um sentimento ou estado de espírito complementar ao luto, que seria:

[...] uma atitude motriz que tem lugar bem determinado na hierarquia das intenções e que só é chamado sentimento porque esse lugar não é mais alto. Ele é determinado por uma surpreendente tenacidade de intenção, que entre os sentimentos talvez só se compare seriamente ao amor. Pois enquanto na esfera da afetividade não raro a relação entre a intenção e seu objeto experimentam uma alternância entre a atração e a repulsão, o luto é capaz de intensificar e aprofundar continuamente sua intenção. A meditação é própria do enlutado (BENJAMIN, 1984, p.163).

É possível percebermos, tanto em “Terça-feira gorda” quanto em “Garopaba, mon amour”, a visão enlutada e melancólica e, portanto, alegórica em relação ao mundo contemporâneo e à incapacidade do homem em constituir uma experiência plena. Entretanto, a partir de estilhaços de um passado recente, da constituição de uma vivência fragmentada, o autor faz uma reflexão que tem a temporalidade e a morte como elementos fundamentais. Da memória traumatizada das personagens desses dois contos emerge uma indignação acerca da crueldade do vivido, além da constituição de uma reflexão que procura entender o lugar do

homem num mundo dominado pela constante mudança e marcado pelo esquecimento dos vencidos. Temos assim o estabelecimento de uma empreitada salvadora na cesura que se faz a partir de um determinado contexto: a tortura na ditadura ou a morte do jovem de “Terça-feira gorda”. Nesta cesura, a tortura é mônada na qual se concentram os acontecimentos brutais esquecidos e retomados no conto. Esse procedimento é bastante evidente no momento em que o jovem, vitimado pela violência promovida pelo Estado, reflete: “Invoca seus mortos. [...], os que cerraram com força nós em torno de suas gargantas em banheiros fechados dos boqueirões & praças de Munique” (ABREU, 2007, p. 100). Ou no momento em que o narrador afirma que o protagonista “recusava-se a pisar nos paralelepípedos, os pés nus acomodavam-se melhor ao redondo quente das pedras antigas, absorvendo vibrações perdidas, [...] solas cascudas dos pés de escravos” (ABREU, 2007, p. 97), num evidente processo de redenção e recusa ao esquecimento de eventos pretéritos e, portanto, mortos na memória dos homens.

Quando afirmamos a emergência da morte na obra de Caio Fernando Abreu, reiteramos um caráter simbólico dessa morte esboçada na consciência de um processo de morrer infinito e configurado, sobretudo, na percepção que as personagens têm de que não há grandes saídas para o indivíduo em uma sociedade cindida. Mas na escolha por dizer, por representar literariamente os fatos, esboça-se a resistência, configurada no propósito de não esquecer, de não deixar que a memória descanse. Daí o relato-testemunho em “Terça-feira gorda” e a repetição infernal da tortura vivenciada em “Garopaba, mon amour”. Desse modo, para as personagens de Abreu:

[...] a história aparece sempre marcada pela morte e pela ruína, pela “catástrofe em permanência”. Essa catástrofe (característica de uma concepção barroca da história, [...]) ressurgue com outros aspectos da modernidade: sob a forma de choque, de repetição infernal ou de eterno retorno, despoletadores da melancolia do homem moderno e, por conseguinte, da visão alegórica, tão próxima do barroco (CANTINHO, 2002, 109).

Esse processo de repetição infernal se instala na subjetividade do jovem torturado por meio da “revisão” dos acontecimentos que voltam e que desencadeiam a sua possível escolha pela morte. Isso também se dá com as personagens do filme de Alain Resnais: ao serem marcadas pela vivência traumática e catastrófica, essas personagens se veem tocadas para sempre, permanecendo prisioneiras de um tempo de sofrimento psíquico constante, de um eterno retorno do vivido como algo atual e real. Desse modo, as lembranças se tornam desencadeadoras da dor e do sofrimento, mas servem ao leitor como elementos de humanização e de reflexão sobre o que é ser humano. No caso do protagonista de “Garopaba, mon amour”, esse tempo é cortado pelo suicídio/assassinato, que representa uma libertação na sequência de vivências dolorosas dessa personagem. Nesse sentido é que temos a emergência de um traço alegórico que se diferencia daquele estudado no capítulo anterior. Aqui, a alegoria representa o arruinamento da vivência humana e as personagens são como protótipos que encenam uma tragédia contemporânea. A vivência é, então, elemento rúnico que retoma um fato e aponta para o passado e para o futuro da história humana: os homens continuam matando. No conto, a morte emerge na própria experiência traumática vivida pela personagem. Ela é duplicada: o jovem é assassinado na tortura, pois a sua ideologia, sua identidade e todas as utopias daí decorrentes são postas em xeque pelo torturador. Podemos afirmar que o conto retoma um dado do passado – a perseguição e a tortura realizadas pela ditadura militar – e a atualiza, transformando-a em elemento de reflexão sobre o homem de um modo geral.

Enquanto no capítulo anterior, a morte é representada em sua característica de imobilidade, de neutralidade e de esvaziamento e CFA usa de tais características para afirmar o caráter imanente da vivência humana, no presente capítulo, a morte, representada por meio de imagens, figuras e fragmentos, é um tema mobilizado de modo a refletir não só o caráter catastrófico da vivência contemporânea, mas também como a desencadear uma visão de

resistência e de humanidade. Entretanto, não temos, aqui, resistência partidária, no sentido de pertencimento à direita ou à esquerda convencionais, mas, sim, resistência que procura um espaço para o humano em seu sentido de respeito à diferença, à diversidade de opiniões.

Em “Terça-feira gorda”, isso fica evidente pela escolha do narrador-protagonista, que conta o seu testemunho sobre os fatos, chamando a atenção do leitor para a vivência desagregadora pela qual passa: a morte do amante e o seu silenciamento, quebrado pelo “gesto” de contar o fato. Todavia, a escolha do narrador em primeira pessoa, ainda que traga força de testemunho ao relato, subordina o leitor à sua perspectiva, que conta os acontecimentos, partindo de sua visão sobre elas.

Em “Garopaba, mon amour”, o relato estilha-se para dar conta dos fatos: na perspectiva relativizada de um narrador que conta “objetivamente”, adere ao protagonista ou mostra em forma de cena a brutalidade que gera a morte em seu sentido de esfacelamento subjetivo ou de morte em seu sentido literal, temos a relação entre narrar e mostrar que se mostra, no final do conto, um grande painel de fragmentos que tem por finalidade última descortinar, por meio de vários ângulos, a morte que emerge do texto como elemento catastrófico, e, também, humanizador.

Veremos, no capítulo seguinte, como a questão da memória, da denegação e da morte é trabalhada em alguns outros contos de Abreu, além de observarmos, também, o modo como, nesses textos, se dá a relação com o morrer a partir da consciência da morte por meio da doença e do envelhecimento.

CAPÍTULO III

A morte do outro como reconhecimento da morte em si

3.1 – Na morte do outro, a morte si: o fracasso do amor romântico.

Até o momento, vimos duas formas de representação da morte e do morrer: a visão da morte como ruptura e entrada em um estado estático, ou seja, a partir do fato de que, para além da morte, já não há mais estágios a serem ultrapassados, não há mais possibilidades a serem alcançadas. Além disso, investigamos a memória traumática como componente em que a morte reivindica um espaço, ainda que tenha, muitas vezes, um papel secundário e apareça de maneira episódica nos textos.

A partir da investigação do modo como inúmeras imagens da morte são construídas em “Apeiron”, podemos afirmar que, paradoxalmente, ela exerce o papel de elemento humanizador e desumanizador. A morte humaniza o homem porque é ela que dá sentido à sua existência, visto que, segundo Schopenhauer, “só o homem carrega consigo, em conceitos abstratos a certeza de sua morte” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 365). Ao contrário dos outros animais que perecem, o homem é a única criatura que se sabe mortal e isto o faz diferente dos outros seres. Podemos, então, afirmar, tomando a perspectiva analítica de Battaille (1987), que o encontro com a morte e a sensação de perda a ela inerente é o que fez do homem um ser cultural. A reflexão sobre a morte tem a dimensão de humanizar porque, se o homem a percebe como um limite claro da existência humana e entende, também, que passado e futuro são meras projeções humanas, toma consciência de que só lhe resta viver o presente que se configura como “a forma de toda vida, [...] sua posse segura e que jamais lhe pode ser arrebatada” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 361).

Entretanto, a morte também é desumanizadora na medida em que, quando ela se dá, o homem já não existe, ou seja, sua pessoa, sua história, enfim, aquilo que ele costuma chamar de sua identidade é anulada, uma vez que é privado da vida, da consciência e da razão. Esse processo de desagregação instaurado pela morte nos faz concordar com as proposições do epicurismo de que quando ela “existe, nós não mais existimos” (apud CÔRREA, 2008, p.88).

Entretanto, para Epicuro, em vez de se desesperar diante do fato da morte, o homem precisa fruir a vida. Tal concepção será retomada, mais tarde, por Michel de Montaigne e por algumas das proposições encontradas no existencialismo de Sartre, que afirma a morte não como uma possibilidade do homem, mas sim como o corte das possibilidades do homem (SARTRE, 1997), o que pode ser interpretado como um convite à vivência das possibilidades do homem, de sua liberdade. Essa relação em que a morte se transforma em limite da existência se verifica, como vimos, nos contos em que a morte e a dissolução dela decorrentes veiculam a ideia de finitude, de limite intransponível, ou seja, são signos do nada, da neutralidade. Ao homem sobra a certeza da imanência da vida e da impossibilidade de qualquer transcendência. Emerge uma leitura que busca a reflexão sobre a morte e o morrer a partir da perspectiva daquele que morre e, para isso, CFA utiliza o procedimento de dar voz ao cadáver. Para além dessa reflexão sobre a finitude, esboça-se uma reflexão sobre a vida, na qual temos o lado positivo da morte, algo que será mais desenvolvido por CFA no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*

O uso da memória traumática, por sua vez, é mobilizado como elemento em que a morte emerge como signo cuja causa é a brutalidade, que tem como resultado a ruptura que leva o indivíduo a uma morte simbólica, dado que seu “eu” é anulado e, neste sentido, temos uma relação circular que tem como fecho a morte e a memória traumática numa repetição infernal.

Na repetição da memória, impossibilitada de se esquecer da vivência traumatizante e violenta, a personagem, muitas vezes, prefere anular sua vida ou deixar-se anular como pudemos verificar em “Garopaba, mon amour”, muito embora ela possa quebrar tal estado de coisas quando assume o papel daquele que testemunha, como é o caso do narrador-protagonista de “Terça-feira gorda”, que, marcado pela violência a que foi submetido pelo grupo anônimo e ferido pela dor da perda do amante, conta *a posteriori* os detalhes de sua

vivência, sem, contudo conseguir nomear a morte que aparece sob a forma de signos que remetem analogicamente ao esmagamento do corpo decorrente da morte violenta. No entanto, quando observamos esse aprisionamento na *chokerlebnis*, percebemos que ela é o resultado da tensão entre a normatividade social e a transgressão dessas normas, visto que, nos contos analisados, temos como personagens centrais representantes de categorias estigmatizadas na sociedade. A questão que podemos colocar é: a memória traumática seria apenas resultado das tensões sociais, do conflito entre os seguidores dos padrões normativos e aqueles que supostamente os transgridem? Ou será que teríamos este conflito instalado, também, no plano individual? Eis o que investigaremos no presente capítulo. Além disso, faremos, também, uma análise do morrer, configurado na consciência do processo de morte instaurada por meio do envelhecimento e da doença.

Voltando à questão da memória, podemos afirmar que a *chokerlebnis* ocorre, também, em alguns contos presentes na obra de CFA, no processo de perda e de não aceitação e, também, de não elaboração da morte de um objeto que pode ser um lugar, um modo de vida ou, então, um objeto amoroso.

Há um dado interessante na construção das representações da morte na obra de CFA: alguns estabelecem articulações entre a morte e o amor. Nessa articulação, podemos afirmar a existência de inúmeros matizes em que o amor ganha dimensão de encontro (DIAS, 2006) e possibilidade de entrega. Todavia, emerge, desse sentimento afetivo, o sentimento de morte em alguns de seus aspectos, principalmente a morte simbólica que pode emergir da impossibilidade de um encontro efetivo entre as personagens. Daí emerge o desencontro (DIAS, 2006), bem como da anulação identitária a que muitas das personagens são submetidas. Pode-se afirmar, então, que muitas das personagens de CFA procuram o amor nos moldes do amor romântico, mas, na impossibilidade de vivenciar um afeto, tornam-se aprisionadas no ideal. Uma das formas importantes de morte simbólica articulada ao amor, na

obra de CFA, é a morte do objeto amoroso, o que faz com que aquele que sobrevive experimente, como nos diz Côrrea (2008, p.100), “a forma mais radical de morte possível”. É nessa espécie de morte radical e dolorosa, porque o protagonista morre simbólica ou socialmente, que a memória traumática ou a cisão existencial reivindicam um lugar como signo da impossibilidade de esquecer e, também, da anulação/esvaziamento a que essas personagens são submetidas pela dor da perda.

Para Danilo Maciel Machado (2006), o amor é o tema predominante no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Em sua dissertação, *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*, o pesquisador investiga o tema do amor e os modos como ele se transforma em signo da falta e da impossibilidade de se vivenciar o amor em seu sentido pleno. Embora o pesquisador tenha razão em classificar o amor como signo da ausência e da falta, uma busca quase frenética das personagens de CFA, ele deixa de levar em consideração dois fatos bastante importantes: a) a idealização do amor nos moldes românticos, algo muito comum na obra de CFA; b) a relação que o tema do amor possui com o tema da morte, articulação investigada pela filosofia, pela psicanálise e outras áreas do conhecimento humano. Ambas as relações podem ser encontradas no livro, objeto de estudo de Machado, uma vez que os contos aí inseridos tematizam a relação de busca pelo amor, a impossibilidade de se vivenciar plenamente o amor encontrado em consequência das projeções e idealizações das personagens. Um bom exemplo de projeção romântica presente na obra de CFA é encontrado em “Dama da noite”, conto cuja personagem principal, dirigindo-se a um jovem, fala sobre si, sobre seu interlocutor e sobre o amor, num contexto em que o desejo tem de ser “domado” devido ao surgimento da AIDS. Essa projeção fica evidente, especialmente, quando a protagonista afirma ao interlocutor:

Nem é você que espero, já te falei. Aquele um vai entrar um dia talvez por essa porta sem avisar. Diferente dessa gente toda vestida de preto, com cabelo arrepiadinho. Se quiser eu piro, e imagino ele de capa de gabardine, chapéu molhado, barba de dois dias, cigarro no canto da boca, bem *noir*. Mas isso é filme, ele não. Ele é de um jeito que ainda não sei, porque nem vi.

Vai olhar direto para mim. Ele vai sentar na minha mesa, me olhar no olho, pegar na minha mão, encostar seu joelho quente na minha coxa fria e dizer: vem comigo. É por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo (ABREU, 1988, p. 97).

A idealização que a protagonista faz de seu objeto de desejo tem, de certo modo, um componente de crueldade; é pura projeção, é ideal impossível de ser realizado, já que nenhuma pessoa “real” é capaz de se encaixar perfeitamente no papel de seu amante. Desse dado cruel, emerge um traço do universo ficcional de Abreu: na medida em que as suas personagens idealizam o amor e são incapazes de realizá-lo, elas se tornam desejantes, ou seja, criaturas que desejam desejar. É nesta intersecção entre desejo e não realização do mesmo que emerge a morte, que aparece em sua faceta de morte simbólica, consequência que é da perda do objeto amoroso e da impossibilidade de elaborar tal perda. Isto se dá porque, muitas vezes, a personagem se vê impossibilitada de compreender que está diante da possibilidade de amar. É neste sentido que temos as relações entre a morte, o morrer e o amor na obra de CFA. Podemos afirmar, então, que a morte emerge como elemento que reivindica um lugar de destaque na produção de Abreu que trata das relações afetivas, sobretudo no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, uma vez que tais relações estão perpassadas, também, por elementos que representam em que a finitude e o fracasso e são, portanto, uma forma de morte.

Ernest Becker defende algumas hipóteses em relação àquilo que ele chama de “solução romântica” e que pode, em certa medida, nos auxiliar na compreensão das relações entre os temas da morte e do morrer em sua articulação com o amor, e, também, como a memória traumática reivindica um lugar na representação da morte e do morrer.

Como vimos até agora, a teoria estética de Walter Benjamin tem por elemento central o reconhecimento de uma mudança nas formas de composição artística que passa pela desaturatização da obra de arte. Desse modo, a arte, na Modernidade e, sobretudo, na Contemporaneidade perde o sentido de obra de gênio para ser produto que fruída por um

número cada vez maior de pessoas. Essa transformação das formas de fruição artística se insere numa mudança maior, que tem como ponto de partida a transformação das relações do homem com a tradição, entendendo-se por tradição um conjunto de conhecimentos passados de forma não sistematizada, mas, nem por isso, menos válida. A reflexão de Benjamin sobre o fim das formas tradicionais de narração tem como ponto de partida a reflexão sobre o fim das relações humanas tradicionais, ou pelo menos, a relativização do modo como os homens encaram a sua relação com a herança cultural. Não é por acaso que Benjamin (1975, p. 70) estabelece uma relação direta entre narrar e morrer, chamando a atenção para o fato de que o moribundo, por menos importante que fosse ter grande autoridade no momento da morte. Essas mudanças também chamam a atenção de estudiosos como Phillipe Ariès e Norbert Elias que, dentro da perspectiva de cada um, investigam as transformações ocorridas na recepção da morte e na ideia de morrer entre a Idade Média e a Modernidade. Elias (2002), sobretudo, leva em consideração um fato importante: numa sociedade em que a violência, a doença e a perseguição religiosa eram mais comuns, a relação com a morte e com o morrer deveria, realmente, ser diferente, mais intensa, uma vez que a morte ainda não passara pelas transformações que se dariam somente entre o fim do século XVIII e o século XIX, tais como pesquisas sobre higiene, proibição de comércio em cemitérios, surgimento de hospitais, onde os moribundos morriam de forma solitária, etc.

Além dessas mudanças e, de certo modo, em decorrência delas, a solução religiosa deixa de ser um elemento central para as sociedades em desenvolvimento, o que coloca em xeque as ideias de Deus, de salvação, de vida após a morte. Não devemos perder de vista que até o século XVI, com a primazia da Igreja Católica, predominava uma concepção escatológica da história. Tal concepção, herdada do judaísmo e inserida no Cristianismo (uma religião que tem origem judaica), tinha como princípio fundamental a ideia de que o homem estava inserido numa linha temporal em que o início estaria ligado à criação do mundo por

Deus e o final estaria representado pela volta do Messias – identificado com Jesus Cristo – que salvaria a humanidade e estabeleceria um reinado de paz e de justiça, ou seja, ele estabeleceria o próprio reino de Deus na Terra. Todavia, o surgimento das chamadas igrejas reformadas ou protestantes, bem como as concepções teológicas geradas nos vários cismas religiosos, mudaram o panorama religioso da Europa. A concepção de salvação pela graça e a doutrina da predestinação, embora tenham dado aos protestantes uma identidade própria, foram, também, responsáveis pela relativização da solução religiosa, o que significa dizer, em outras palavras, que, uma vez que Deus já não é um pai preocupado com a salvação do homem entregue à imanência, não havia porque acreditar nele. O fato é que, no decorrer do século XIX, algumas escolas filosóficas questionam a existência de Deus. A religião deixa de representar o modo como o homem transcende a vida na Terra, negando a morte a partir da ideia de salvação da alma.

É neste contexto que os homens buscam novos modos de transcender e de projetar os seus ideais. A solução romântica, segundo Becker (2007, p. 199), é uma das tentativas de realização do homem. Para Becker, a negação da existência de Deus tem por resultado a procura de um substituto e, para isso, o homem projeta seus anseios em um objeto de amor. Este objeto amoroso se torna uma forma de ideal porque encarna as projeções afetivas e espirituais do homem. Todavia, Becker chama a atenção para dois fatos importantes: o primeiro diz respeito à idealização e o segundo diz respeito à individuação das pessoas.

O primeiro elemento que se contrapõe à solução romântica diz respeito ao fato de que, na idealização do objeto amoroso, o homem não leva em consideração que, além das projeções amorosas, que transformam o afeto e o desejo num amor “espiritual”, não se deve perder de vista que esse afeto se traduzirá numa relação corporal que passa pelo sexo, pelo corpo. Desse modo, o homem, na tentativa de ter algo para transcender a vida, acaba caindo na imanência das relações corporais. O segundo elemento, que dialoga diretamente com o

primeiro, diz respeito ao fato de que o objeto amoroso, idealizado pelo parceiro, pode não ser ou não querer ser a “tábua de salvação” desse outro. Em outras palavras, quando o homem deseja um objeto amoroso e o idealiza em demasia, procura, de fato, um objeto que se encaixe perfeitamente no seu projeto. Vejamos o que nos diz o psicanalista:

Quando procuramos pelo objeto humano “perfeito”, estamos procurando alguém que nos permita expressar nossa vontade por completo, sem nenhuma frustração, sem nenhuma falha. Queremos um objeto que reflita a imagem verdadeiramente ideal de nós mesmos. Mas nenhum objeto humano pode fazer isso. Os homens tem vontades e contravontades próprias, há mil maneiras de poderem se colocar contra nós, seus próprios apetites nos ofendem (BECKER, 2007, p. 205).

Becker toca num ponto essencial em sua teoria sobre a projeção e a idealização românticas: o objeto amoroso deve ser, para aquele que o deseja, um mero objeto. Não obstante, ele não leva em consideração as projeções que a própria sociedade, ao longo de sua história, impôs ao homem. O modelo de família e as normas estabelecidas nas relações familiares e sociais se tornaram os grandes motores para o mito romântico do amor eterno e do parceiro ideal, o que pode, como veremos, trazer como consequência o aprisionamento do indivíduo a este modelo, a incapacidade de elaborar a perda no caso do fracasso amoroso e a projeção do ideal de amor e de felicidade baseados na concepção do senso comum de família nuclear ou de amor eterno.

Há alguns contos de CFA em que há a problematização do ideal romântico, por meio da representação das perdas amorosas. O ideal romântico é transformado, nesses casos, em desencadeador de mortes simbólicas que emergem da impossibilidade de se elaborar a perda do objeto amoroso, aprisionando as personagens em uma memória traumática. Não queremos dizer, no entanto, que, em se tratando de amor, a obra do escritor traga apenas a ideia de fracasso, mas ele veicula a concepção de amor como um elemento de tensão, lugar de conflito em que nem sempre há soluções tranquilas, nem finais felizes. Neste sentido, transferência, depressão e melancolia são os elementos que emergem na obra, e, a partir de tais elementos, temos, então, representações da morte e do morrer. Os contos “O destino desfolhou” e “Uma

praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, ambos inseridos no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), são exemplos em que a morte e o morrer reivindicam um lugar a partir da morte do outro e da consciência da incapacidade de superar a dor da perda.

Em “O destino desfolhou”, inserido em *Os dragões não conhecem o paraíso*, temos a tematização da idealização do amor e da impossibilidade de o protagonista, após a perda de sua grande paixão juvenil, elaborar tal vivência. A partir da perda emerge a morte, que, nesta impossibilidade de superação, é representada na presentificação da memória afetiva do personagem.

No conto é narrada a história de um jovem que, apaixonado por uma amiga de infância, Beatriz, tenta se aproximar dela de qualquer modo, especialmente ao saber que ela estava doente. Preterido por ela, que afirma não amá-lo, este não consegue mais se recuperar, permanecendo preso a esse afeto infanto-juvenil. O jovem é “obrigado” a ver seu objeto de desejo vivendo uma série de aventuras amorosas, além de presenciar o lento processo de morte instaurado no corpo de Beatriz. Mais tarde, já adulto, após a morte de Beatriz, o protagonista se joga nas experiências com álcool, drogas e sexo casual. No conto, a morte e o morrer emergem tanto no processo de dissociação a que Beatriz é submetida pela instalação da doença quanto na relação amorosa do jovem, que permanece no plano ideal. Entretanto, embora a morte da jovem seja elemento importante, a morte simbólica do rapaz é mais dolorosa, visto que ele permanece vivo e incapaz de obter a satisfação afetiva com outra pessoa.

O afeto do protagonista de “O destino desfolhou” é uma projeção: ele idealiza o afeto, mas jamais chega a concretizá-lo, visto que Beatriz o pretere e, mais tarde, morre. O doloroso é que a memória, embora falha, como afirma o narrador, traz de volta as imagens da infância: “na memória, anos depois, tinha a impressão de que havia um silêncio pouco antes dela começar. Um silêncio precedendo o brilho. Talvez não, só fantasias” (ABREU, 1988, p. 25).

É interessante notar que a personagem questiona a relação entre a memória e a realidade. O que permanece da memória é apenas o afeto que tem por Beatriz e as marcas que ficaram de tal afeto/desejo. Ao saber da morte da amada e da impossibilidade de concretizar o seu desejo, o jovem se inicia sexualmente em um prostíbulo. A iniciação sexual representa, para ele, apenas a entrada no mundo adulto, mas não a possibilidade de um afeto real, já que o amor por Beatriz continua vivo, presente, mesmo depois de muitos anos, como podemos perceber na sequência final do conto:

Hoje – tantos anos depois, neurônios arrebatados de álcool, drogas, insônia, rejeições, e a memória trapaceia, mesmo com a atenção voltada inteira para o centro seco daquilo que era denso e foi-se dispersando aos poucos, como se perdem o tempo e as emoções, poeira varrida, por mais esforços que faça, plena madrugada, sede familiar, telefone mudo – não consegue lembrar de quase mais nada além disto tudo que tentou ser dito sobre Beatriz ou ele mesmo ou aquilo que agora chama, com carinho e amargura, de: *Aquele Tempo* (ABREU, 1988, p. 34).

No conto, a morte e o morrer são construídos por meio de quatro processos: o primeiro diz respeito à desagregação física de Beatriz, o que nos remete ao processo de morte em seu sentido de fim da existência; processo negado pela personagem na afirmação da vida por meio das inúmeras aventuras pelas quais ela passa. A segunda forma de construção da morte e do morrer se dá no preterimento do afeto do protagonista por Beatriz, que permanece, contudo, ligado à jovem. Além disso, a morte emerge na constante retomada da vivência, num processo repetitivo que é relativizado, entretanto, pela afirmação do narrador de que “a memória trapaceia” (ABREU, 1988, p. 34). E, finalmente, a morte emerge no posicionamento da personagem, marcada pelas experiências com drogas e álcool, o que também se configura como uma das formas de representação do morrer. Porém, a memória, ou seja, o reviver da morte do objeto amoroso é, talvez, o dado mais cruel do conto, já que tal vivência é reconstituída e presentificada em cada retomada deste vivido. Entretanto, a retomada das lembranças que se ligam a Beatriz também têm a função positiva, já que, cada vez que revive o passado, o rapaz tem restaurada a felicidade em seu sentido eleático, ou seja, a felicidade

que, assim como a elegia, tem o movimento de eterno retorno, de recuperação de uma felicidade primitiva. No ensaio “A imagem de Proust” (1985), Benjamin chama a atenção para o conceito de felicidade como elegia que representaria a entrada em uma “floresta encantada da recordação” (BENJAMIN, 1985, p. 39).

Essa ligação afetiva que se mantém depois da morte de Beatriz se torna uma espécie de paradigma de afeto para o jovem, que se torna presa desse amor. Nesse sentido, a personagem é encarcerada em um tempo de eterno retorno em que a lembrança de Beatriz lhe traz não só a nostalgia, restaurando a felicidade original, mas também traz de volta a perda, o sofrimento de uma vivência amorosa para sempre presentificada pela memória – daí a afirmação do narrador: “Tempo, faz tanto tempo, repetem – esquece. Continuam a dizer coisas que ele não entende” (ABREU, 1988, p. 34).

Há, ainda, outro elemento importante centrado na figura de Beatriz. A personagem, uma adolescente, se vê presa de uma doença fatal. A inscrição da morte no corpo, por meio da leucemia, acaba por motivar Beatriz a negar a morte, e ela faz isso por meio do sexo: “sabia que ia morrer. Aí deu um desgosto e emputeceu de repente” (ABREU, 1988, p.32). Esse “emputeçamento” de Beatriz tem como finalidade a afirmação de um corpo e de uma juventude que sabem que vão morrer, ou seja: ela afirma violentamente a vida nas inúmeras relações eróticas. Essa afirmação violenta se dá, em um primeiro nível, na transformação radical da maneira de ela se vestir e se posicionar ante o resto da pequena cidade onde morava: “ela trocou aquele batom rosa clarinho por outro vermelho, muito forte, aqueles saltos baixos por outros altíssimos, e decotes fundos, costas de fora, saias curtas, pernas cruzadas no clube, risadas estridentes na rua” (ABREU, 1988, p. 30). Depois se afirma na vivência promíscua do sexo. O que chama a atenção é o fato de Beatriz passar “de mão em mão” (ABREU, 1988, p.30), mas não esboçar qualquer movimento em direção ao protagonista que continua à sua espera.

Para Becker (2007, p. 200), a idealização romântica não leva em consideração o fato de o outro ser uma criatura que também tem desejos e vontades e, por isso está fadada ao fracasso. Na tentativa de negar a sua condição de criatura e, por conseguinte, negar a morte, a pessoa transfere os seus anseios de envolvimento com um “ser superior” para o parceiro, algo que se mostra ineficaz.

Essa ineficácia fica evidente no desfecho de boa parte dos casos de amor em literatura. Para ilustrar a aceitação da morte no período medieval e afirmar a relação natural entre o homem e a morte, Ariès descreve a morte de Isolda, que se deita tranquilamente ao lado de Tristão, já falecido, e espera a morte com resignação. Entretanto, a naturalização da morte, efetuada por Ariès, que parte da hipótese de que o homem medieval aceita melhor a morte, não esconde a idealização do amor presente na morte de Tristão e Isolda: ambos se amam e, por isso, morrem juntos, já que o amor perfeito é aquele que se realiza nas esferas terrena e espiritual (Romeu e Julieta podem ser lidos sob a mesma ótica). Não devemos perder de vista, porém, que o amor “real” não pode ser vivenciado nos moldes do amor romântico e do amor cortês presente na literatura e a razão disso, segundo Becker (2007, p.200), é muito simples: o homem é um animal tão submetido aos instintos quanto qualquer outro animal, diferenciando-se no modo como esses componentes instintivos são moldados pela cultura. Enquanto os animais seguem os instintos naturais, o homem constrói culturalmente o seu desejo e o seu afeto. Não obstante, ele permanece submetido às características animais, ou seja, por mais que idealize a vida perfeita e o amor perfeito, ele é um animal que morre como qualquer outro. Além disso, como vimos acima, a pessoa idealizada no amor é, sempre, alguém que, na realidade, não pode se encaixar nas exigências afetivas do sujeito que ama, daí o fracasso e a frustração que CFA consegue representar em “O destino desfolhou”. Esse fracasso fica evidente na dor do jovem que sofre a perda de Beatriz e na incapacidade que ele tem de superar a dor desta perda e de obter sucesso em suas outras relações afetivas – relações

nas quais o amor está sempre ausente.

Esta não obtenção de sucesso afetivo, todavia, não está ligada somente ao plano individual, ou seja, não é simplesmente responsabilidade do sujeito, mas envolve uma série de mitos que cercam a construção do afeto na cultura ocidental: o amor eterno, a possibilidade de transcendência neste amor, o mito da completude a ser concretizada na posse do ser amado. O fracasso do amor romântico está ligado, portanto, à impossibilidade de se conseguir o chamado parceiro ideal e, sobretudo, ligado ao fato de que há morte, representada na finitude ou, simplesmente, no fracasso do ideal de amor. Na tentativa de transformação do outro em um mero objeto amoroso, emerge, também, a tentativa de matá-lo como sujeito, negando a sua vontade e a sua liberdade. Becker chama a atenção para essa realidade ao afirmar que:

O sexo faz parte do corpo, e o corpo é da morte. Como Rank nos lembra, este é o significado do relato bíblico sobre o fim do paraíso, quando a descoberta do sexo traz a morte para o mundo. Como também na mitologia grega, Eros e Tânatos são inseparáveis; a morte é a irmã gêmea natural do sexo. Prestemos atenção nisso por um momento, porque é assunto fundamental para o malogro do amor romântico como solução para os problemas humanos e tem grande participação na frustração do homem moderno. (BECKER, 2007, p. 201).

O fracasso do ideal de amor romântico afeta o homem contemporâneo, que se vê em dificuldades para conseguir um lugar para a afirmação de si. Esse fracasso afeta uma série de valores na obra de CFA, uma vez que temos, nela, uma afirmação de que o amor, nestes moldes, é impossível de ser vivenciado, convivendo com uma reafirmação desse ideal de amor pelas personagens. Isso não significa, no entanto, que na obra de Abreu não seja possível encontrar o amor. Esse amor, porém, é construído a partir da tensão entre duas vontades, dois desejos, tornando-se, então, uma espécie de dialética do desejo¹⁴, na qual ambos os envolvidos são sujeitos e objetos respectivamente – o que implica, portanto, tensão

¹⁴ A título de ilustração, citamos alguns contos em que se estabelecem ligações afetivas. São eles: “Pela noite”, do livro *Triângulo das águas* (1983), “Mel e girassóis” e “Pequeno monstro”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Em “Pela noite”, há o encontro de dois rapazes que, depois de vários programas pela noite de São Paulo, acabam por se “provarem no colo da manhã”. “Mel e girassóis” narra o encontro de um casal e o estabelecimento de uma relação durante as férias de verão, da qual ambos participam e, finalmente, “Pequeno monstro” narra a iniciação sexual de um adolescente por um primo mais velho.

e conflito.

O sentimento de perda decorrente da morte do objeto amoroso é, sim, uma espécie de fardo que as personagens de Abreu carregam, a exemplo do protagonista de “O destino desfolhou”, que não consegue se desvincular do ideal de amor personificado em Beatriz. Interessa-nos, no movimento de idealização do objeto de amor romântico e no fracasso desse ideal, o modo como a morte e o morrer reivindicam um lugar nos contos, aqui, analisados. Como vimos na leitura de “O destino desfolhou”, a morte vem representada tanto no adoecimento e na morte física de Beatriz quanto na cisão que se dá com o jovem que a ama. Podemos afirmar que ambas as personagens são levadas pelo desespero. Beatriz se desespera por ter a morte inscrita no corpo por meio da leucemia que a condena e, a partir desse fato, parte para uma afirmação de si num círculo vicioso em que predominam o sexo promíscuo, a bebida e a provocação. O protagonista, por sua vez, ao ser preterido por Beatriz, ao perceber que esta não voltaria atrás em sua decisão e ao vê-la “passando de mão em mão”, é movido, também, pelo desespero de não ter o objeto de seus desejos, o que se insinua como uma morte simbólica. Entretanto, ele só perde a esperança de vez quando sabe do falecimento da jovem. A partir daí, percebendo-se incapaz de esquecer Beatriz, o jovem tem a experiência de morte em vida.

Freud, no ensaio “Luto e melancolia” (1981)¹⁵, chama a atenção para o fato de que a perda de um objeto amoroso leva o sujeito a um sentimento de morte que, se não elaborado, o faz se sentir culpado, direcionando para si a raiva que sente do objeto perdido. O uso de drogas, de bebida, o sexo desregrado são alguns dos elementos que evidenciam, no conto, esse sentimento de morte, bem como a raiva que o protagonista sente de Beatriz e direciona a si mesmo. A morte em vida, ou a morte simbólica, configurada na perda do objeto de amor, manifesta-se, ainda, nas inúmeras perdas que pelas quais as personagens de CFA passam,

¹⁵ Utilizamos a tradução das obras completas de Freud, publicada em 1981 pela Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.

desde a presença do morrer, que surge a partir da doença e do envelhecimento, até a solidão e a incapacidade de se relacionar de modo pleno e satisfatório com o outro.

Outra forma de não lidar com a perda do objeto amoroso, agora evidenciada na incapacidade de a personagem reconhecer esse objeto, se dá em outros contos de CFA. Entre eles, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”. A morte e o morrer também emergem, neste conto, na incapacidade de aceitação de afeto e na consciência tardia de sua perda.

3.2 – Amor, violência e morte simbólica

A experiência amorosa na obra de CFA possui uma relação direta entre o ideal de amor ou a idealização de um tipo de objeto amoroso quase sempre ligado à concepção romântica de amor e o fracasso desse ideal, vivido como uma espécie de morte, que leva a personagem a um processo melancólico. A morte, nesses casos, vincula-se, então, à melancolia e à memória. Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984), classifica o melancólico como aquele que busca nos fragmentos do vivido um sentido para vida. A retomada do vivido por meio da memória é investigada, ainda, nos ensaios “A imagem de Proust” (1985) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989), em que Benjamin discorre sobre a narrativa como constituição da experiência, uma vez que ela, no contexto contemporâneo, não se constitui naturalmente. A memória, assim, tem a função de conservar o vivido em sua característica de fragmento, de coisa morta (BENJAMIN, 1989, p. 108). Temos, desse modo, a memória em sua vinculação com a morte e com a repetição, já que, no fracasso do ideal, a personagem se mantém ligada ao passado, impossibilitada de viver outros afetos.

O conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira sanga”¹⁶, também inserido em *Os dragões não conhecem o paraíso*, tem como elemento motivador a escrita de uma carta

¹⁶ A partir daqui, quando fizermos alusão a esse conto, o chamaremos apenas de “Uma praiazinha”

que o narrador-protagonista pretende enviar a um suposto amigo, contando de suas saudades e de particularidades de sua vida na cidade grande. No conto, dividido em três partes, há o procedimento de mostrar/esconder sentimentos, afirmar/denegar a importância do amigo, Dudu, a quem o protagonista dirige a sua missiva. Nessa estratégia de construção do conto, temos o desnudamento da personagem que ora se mostra afetivamente ligada ao amigo distante, ora renega tal ligação, afirmando que “Não queria pensar no Dudu agora” (ABREU, 1988, p.85) ou quando diz que “não queria de jeito nenhum pensar no meio daquela tarde, quase noite. No Passo, no Bar, no Dudu” (ABREU, 1988, p.86). Esse desnudamento se dá nas contradições que a própria personagem vai mostrando ao longo de seu discurso e, a partir daí, temos uma ideia mais nítida da personagem: um homem solitário, sem grandes afetos, sem raízes definidas na cidade em que vive. Ao final do conto, depois do procedimento de esconder e revelar seus sentimentos e particularidades, o narrador-protagonista revela ao leitor, dirigindo-se ao amigo por meio da carta que lhe escreve, da dificuldade de conviver com a culpa pelo assassinato deste amigo. Podemos afirmar que esse final é previsto pela própria epígrafe do texto “Each man kills the things he loves [Cada homem mata as coisas que ama]” (ABREU, 1988, p. 81).

No conto, emerge um dado bastante comum na obra de Caio Fernando Abreu: a questão da homoafetividade e o homoerotismo. Entretanto, estes temas, no conto, são problematizados pelo próprio posicionamento da personagem principal que, não aceitando uma demonstração de desejo do amigo, mata-o, foge da pequena cidade onde morava e passa a viver em uma grande cidade – que, segundo índices presentes no texto, é a cidade de São Paulo –, transformando-se, aí, numa pessoa marcada pela solidão, pela desesperança, pelo sofrimento, pelo tédio e, finalmente, pela ausência de qualquer afeto real que viesse a suprir a falta do amigo/amado. Nesse sentido, o que se percebe, em “Uma praiazinha”, é a afirmação de que a personagem é uma pessoa “morta” como sujeito, uma vez que ela não ocupa, em

última análise, nenhum lugar. A escrita da carta representa, então, uma espécie de pedido de socorro sete anos depois dos acontecimentos ocorridos no Passo da Guanxuma, cidade de onde saíra.

A divisão do conto em três partes ou blocos pode ser vista como uma estratégia do Autor Implícito (BOOTH apud LEITE, 2006, p.15–18), que mostra a sua personagem de ângulos diferentes, chamando a atenção para as contradições presentes em sua personalidade. Este modo de construir o conto tem por finalidade mostrar o narrador em três momentos diferentes: o gesto de escrever a carta, que mostra a personagem num momento de carência afetiva e que procura, na carta, uma imagem do amigo distante; no segundo momento, há uma tentativa de negar a ausência do outro e temos, então, uma descrição mais racional da personagem, que procura minimizar a importância do amigo; e, finalmente, o efeito minimizador da segunda parte do conto é contradito na continuidade da carta, que põe à mostra o sentimento de vazio da personagem, o desejo que ele tem de morrer e a morte simbólica inerente a esse movimento. É, também, neste trecho do conto que o protagonista revela o crime do passado: no momento em que percebeu o gesto do amigo, que demonstrara o desejo de tocá-lo, o protagonista pega uma pedra e bate na cabeça de Dudu, o amigo, até ele morrer.

Há um dado importante que não pode ser deixado de lado no conto “Uma praiazinha”: a narração é feita pelo próprio protagonista. Entretanto, embora as três partes do conto sejam “contadas” pela personagem principal, existem algumas diferenças em cada uma das partes que nos fazem pensar na presença de um autor implícito. Na primeira parte, que representa a carta escrita a Dudu, falando da saudade da cidade natal, não há nenhuma menção direta aos conflitos identitários do protagonista, isto é, o texto se parece com uma carta de um amigo saudoso ao seu companheiro distante. O corte abrupto na escrita da carta, contudo, insere a segunda parte do texto, representada pela narração direta do protagonista sobre si. Além disso,

temos, aí, os primeiros gestos de negação, ou pelo menos, de relativização da importância de Dudu. Há, também, a revelação da vontade que o protagonista tem de se matar e, a partir desse dado, temos a terceira parte, que reitera algumas das revelações presentes na segunda parte e põe à mostra todos os conflitos da personagem, surgindo, do desnudamento do protagonista, a morte que paira no texto. A escolha de um narrador protagonista poderia fazer com que o leitor estivesse submetido apenas à perspectiva desta personagem. Isto, no entanto, não se dá, uma vez que a própria constituição do conto relativiza as afirmações anteriores da personagem, não pela sua própria voz, mas pela presença do autor implícito.

A categoria narrativa autor implícito foi criada por Wayne Booth (1980) para justificar as inúmeras formas de focalização. O autor implícito foi criado por Both para se contrapor às proposições de Percy Lubbock, que afirmava que as narrativas teriam maior valor quanto mais se aproximassem de um modelo objetivo cujo principal efeito seria a “ausência” de uma categoria organizadora da narração, constituída pelo narrador. A ausência do narrador faria com que o leitor tivesse a percepção de que a narrativa se contaria por si mesma. Todavia, discordando dessa concepção diminuidora de Lubbock, Booth afirma que as inúmeras formas de se contar uma história se justificam pelo efeito que o autor deseja suscitar no leitor, enfatizando que as escolhas se deviam às estratégias criadas pelo autor, num jogo de mascaramentos e de desnudamentos indiciados no próprio texto. Desse modo, para além das instâncias narrativas já conhecidas (narrador, personagem, elementos espacio-temporais, etc.), Booth criou o conceito de autor implícito, ou imagem ficcional do autor criada na escrita e responsável por alguns dos movimentos presentes na narrativa (BOOTH apud LEITE, 2006, p. 17-19).

O procedimento de mostrar o mascaramento/desnudamento presente em “Uma praiazinha” tem por finalidade deixar expostos todos os dramas/conflitos da personagem principal, que, por narrar em primeira pessoa, poderia subordinar o leitor a sua perspectiva,

algo que, como já afirmamos, não acontece.

Desse modo, temos, no primeiro “movimento” do conto – a carta dirigida ao amigo – as afirmações de saudade, o desejo de comunicar experiências boas e ruins e a tentativa de atestar a falta de notícias, depois de sete anos de ausência. Entretanto, a escolha cuidadosa de itens lexicais, de frases soltas chamam a atenção para elementos que o narrador, num primeiro momento, tenta esconder de si, de Dudu e, por conseguinte, do leitor: “Hoje faz exatamente sete anos que **fugi** para sempre do Passo da Guanxuma, Dudu. É setembro, mês do teu aniversário, mas não lembro o dia certo” (ABREU, 1988, p.81). É interessante notar o termo “fugi” que pode ser lido como um índice das razões da saída do protagonista, uma espécie de pista para o leitor, já que fugir pode representar uma tentativa de apagar o passado e continuar a vida. O autor implícito mostra, desse modo, os sentimentos da personagem, a relação tensa que esta estabelece com as lembranças ligadas a Dudu e a tentativa de o narrador negar a importância do amigo.

Há, ainda, a comparação entre as imagens do passado e as do presente, na tentativa de dar ao leitor uma visão geral da vivência e do caráter da personagem quando ainda morava no Passo da Guanxuma, além de mostrar o seu modo de viver na metrópole. Enquanto a primeira é mostrada, no imaginário da personagem, de forma luminosa, colorida e clara, a segunda é marcada pelo céu cinza, pela paisagem caótica dominada pelo concreto, pela solidão e pelo anonimato de seus habitantes, isolados em suas vivências, marcados, assim como a própria personagem principal, pelo individualismo. Há, nessa demonstração, uma analogia entre personagem e ambiente, relação esta presente, ainda, em outros textos de Abreu, como veremos adiante. Note que a tentativa do narrador, ao se referir à cidade natal, é a de apagar qualquer relação empática, marcada por termos como “babacas” e “beisteirada” ao se referir a elementos da natureza do lugar, mas que se evidenciam como jogo quando ele caracteriza a paisagem em que vive. Vejamos:

Quando pensei **setembro**, pensei também numas coisas meio babacas, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas arrebentando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão. Tanta besteirada tinha naquela cidade, meu Deus. Ainda terá?

[...] A janela do meu quarto dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar engordurado. [...] Sempre olho para cima para ver o ar cinzento entre a minha janela e o paredão do outro edifício que se encomprida até se misturar com o céu. Feito uma capa grossa de fuligem jogada sobre esta cidade **tão longe aí do Passo e de tudo que é claro, mesmo meio babaca** (ABREU, 1988, p.82 – grifos nossos).

Percebemos a emergência da importância que Dudu, o amigo de juventude, e da cidade da qual o protagonista saíra, que representa, para ele, ainda que queira negar tal realidade, o lado claro de sua vida. Isso fica esboçado na afirmação que ele faz, de que tem uma “vontade, doida, doida de voltar” (ABREU, 1988, p. 82). Todavia, ele nega tal vontade, e afirma, mais uma vez, a impossibilidade da volta, chamando a atenção para a cumplicidade do amigo: “Mais do que ninguém você sabe perfeitamente que eu nunca mais posso voltar” (ABREU, 1988, p. 82). A perda de referencial é traduzida no sentimento de tristeza a que a personagem está submetida, o que, mais uma vez, reafirma a vivência de uma morte – um morrer, portanto:

Ando tão só, Dudu. Ando tão triste que às vezes me jogo na cama, meto a cara fundo no travesseiro e tento chorar. Claro que não consigo. Solto uns arquejos, roncões, soluços, barulhos de bicho, uns grunhidos de porco ferido de faca no coração. **Sempre lembro de você nessas horas. Hoje, preferi te escrever** (ABREU, 1988, p. 83 – grifos nossos).

A reiteração do estado de espírito e da importância de Dudu como elemento de ligação com um passado afetivo tem por finalidade mostrar uma vida que, como podemos verificar ao longo da leitura crítica do conto, pauta-se pela artificialidade das relações, pela ausência de referências, pela existência de uma identificação apenas relativa com o lugar onde vive o protagonista e com as pessoas que ali habitam.

No segundo bloco, porém, a importância de Dudu e do Passo da Guanxuma é negada pelo narrador – embora ele não consiga relativizar totalmente a importância de ambos. O

narrador, como dissemos, se descreve mais objetivamente, fala de seus gostos, de suas tentativas de se realizar na grande cidade e, também, das razões que o fizeram escrever a carta a Dudu. Conhecemos, a partir desses dados, alguns elementos da identidade dessa personagem, sua vida noturna, sua bissexualidade. Vejamos: À noite saio, dou umas voltas. Gosto de ver as putas, os travestis, os michês pelas esquinas. Gosto tanto que às vezes até pago um, ou uma, para dormir comigo. Foi assim que acabei conhecendo o Bar. Mas não quero falar disso (ABREU, 1988, p. 84).

Tais elementos podem ser lidos em contraponto com alguns outros, também dados pela personagem na primeira parte do conto, quando afirma a Dudu que “os lençóis estão imundos” (ABREU, 1988, p. 83), uma referência à mania de limpeza do protagonista. A solidão leva a personagem a querer notícias de seu lugar de origem e do amigo: “caminho até a porta para ver se chegou carta [...] Abro muitas vezes a porta, espio, nunca tem nada. Nem podia, claro, depois de tudo.” (ABREU, 1988, p. 85). Mais uma vez ocorre, no texto, a afirmação da importância de Dudu e a ligação entre as duas personagens: “Não tenho mais ninguém lá no Passo. Só o Dudu. Que agora, depois de sete anos, já nem sei se tenho para sempre ou, ao contrário, não terei nunca mais” (ABREU, 1988, p. 85). A afirmação do narrador reitera a importância de Dudu, de sua relação com o amigo distante. Além disso, da presença de termos como “sempre”, “nunca mais” e da locução “depois de tudo”, emerge a ideia de que Dudu está morto, o que é reiterado pelas constantes afirmações do protagonista sobre o amigo. Ao afirmar não saber se o tem para sempre ou nunca mais, a personagem principal mostra uma verdade sobre a sua relação com o amigo: ele tivera Dudu no instante em que este demonstrara o seu desejo ao tentar tocar “num lugar tão escondido e perigoso” (p. 90) do corpo do narrador. Todavia, o contato com o desejo do outro suscitou no protagonista o horror pelo próprio desejo, que é negado, então, por meio da ação de matar o amigo. É neste sentido que ele tem para “sempre” e não tem “nunca mais”, pois a lembrança da demonstração

de afeto e de desejo de Dudu se repete incessantemente na mente da personagem, que compreende, no presente, o amigo. No entanto, ele se vê impossibilitado de concretizar o desejo, já que o gesto de afeto de Dudu está circunscrito ao passado, é apenas uma imagem morta que se repete indefinidamente, como podemos observar na terceira e última parte do conto, em que temos a revelação do homicídio e da tentativa, do protagonista, de ficcionalizar o passado para negar o assassinato:

você se debruçou na areia para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu os braços lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pelos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele [...] o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que eu peguei uma daquelas pedras frias da beira d'água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse **fugir para sempre de você, de mim**, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer por mais histórias que invente (ABREU, 1988, p. 90 – grifos nosso).

No conto, a morte, tematizada no assassinato de Dudu, emerge das inúmeras projeções que o narrador faz do amigo distante, as quais são disseminadas pelo conto e, de certo modo, relativizadas pela constante tentativa de o protagonista em negar a importância do amigo. No final do conto, a relativização dessa importância é negada, e somos colocados diante do jogo de ficção que o protagonista cria para conviver com o remorso. Esse jogo, porém, mostra-se ineficaz, uma vez que “por mais histórias que invente”, o narrador-protagonista de “Uma praiazinha” se vê obrigado a rever e, portanto, a não esquecer o gesto de matar o amigo, que, dadas as sugestões do texto, era tão desejado pelo narrador quanto este o era por Dudu. O mascaramento da personagem, que procura ficcionalizar a sua vivência atual, projetando na figura do amigo as suas dores, é posto em xeque e nos leva a conhecer toda a verdade. Ao realizar essa projeção, como se Dudu ainda estivesse vivo, a personagem nega o seu gesto e tenta, de algum modo, tranquilizar a sua consciência – o que se mostra impossível.

O posicionamento do narrador-protagonista, que mata Dudu, demonstra a sua

incapacidade em aceitar o seu desejo pelo amigo, o seu afeto, algo que ele tenta negar de várias maneiras, tentando não pensar “no Passo, no Bar, no Dudu” (p.86) ou em afirmações como “Nunca falei de você para ninguém. Nem vou falar. Não falaria de você nem a você mesmo [...] Eu sinto tanta falta, Dudu” (ABREU, 1988, p. 89). Emerge, então, o sentimento de culpa pelo assassinato do seu objeto de desejo, fato que incomoda a personagem, que não consegue, no passado, aceitar sua bissexualidade. Não falar sobre Dudu com ninguém significa não aceitar o desejo que ele despertava em si e negar, de certo modo, o crime cometido. Por isso, a personagem simula uma comunicação, por meio da carta, com o próprio amigo assassinado, para, desse modo, tentar ficar em paz consigo mesmo, gesto que se torna inútil, uma vez que a ação já havia sido praticada.

Negar o desejo, fugir de Dudu e de si, para a personagem, tem por finalidade negar a sua homossexualidade e proteger a sua masculinidade, pois, reconhecendo o desejo do amigo e a sua reciprocidade em relação à possibilidade de tal afeto, o protagonista agride no amigo aquilo que tinha latente em si e que aflora na sua vida em São Paulo, onde passa a pagar michês, travestis e prostitutas para dormir com ele. Seu caráter homossexual é reafirmado no conto quando diz: “ e tem o Carlão ali da Praça Roosevelt, quando bebo demais, fumo maconha, tomo bola, mesquiteço de mim e fico meio mulher” (ABREU, 1988, p. 87). Com o gesto de matar, o protagonista impede a possibilidade de viver um afeto, um amor. É desse modo que temos, no conto, uma representação do morrer, pois, ao matar Dudu, o protagonista se mata e passa, portanto, a não ocupar nenhum lugar, ou melhor, a ocupar um lugar à margem em todos os sentidos, tornando-se um “morto” em vida, dado que se mostra na forma como ele conceitua o amor: “amor de esquina, [...], por todos os cantos, banheiros e esquinas” (ABREU, 1988, p. 87). Essa morte simbólica é, também, indiciada no conto por meio das inúmeras afirmações que o protagonista faz do seu desejo de morrer. O primeiro índice fica bastante evidente nas mudanças corporais e comportamentais que surgem das comparações

entre a sua vida no Passo da Guanxuma e na cidade grande:

No Passo tinha sol quase todo dia, e uma praiazinha de areia bem clara, na beira da sanga. Eu ficava ali deitado na areia, completamente nu, quase sempre sozinho. Eu nadava e nadava e nadava naquela água limpa. Deve ser por isso que, embaixo desses pelos todos, os músculos são muito duros. Ou eram. Tenho ficado tanto tempo deitado que eles estão amolecendo. Esse só um dos sintomas, ficar muito tempo deitado. Tem outros, físicos. Uma fraqueza por dentro, assim feito dor nos ossos, principalmente nas pernas, na altura dos joelhos (ABREU, 1988, p. 84).

O sentimento de esvaziamento existencial, de morte em vida, reitera o desejo de morrer: “pensei que bastaria uma corrida rápida da porta até a janela, depois um impulso mínimo por ela e plac! ó , pronto, acabou: moro no décimo andar” (ABREU, 1988 p. 86). Desejo que é reafirmado para Dudu, na continuação da carta: “Eu ando tão infeliz, Dudu, este é um segredo que conto só para você: eu tenho achado devagarinho, cá dentro de mim, em silêncio, escondido, que nem gosto mais muito de viver, sabia?” (ABREU, 1988, p. 87). A perda da vontade de viver esboçado pela personagem indica a presença da melancolia. A consciência de ter matado o amigo e o remorso daí decorrente fazem com que o narrador viva em um círculo de culpa e de dor do qual emerge a lembrança constante do crime cometido. Presa ao passado, a personagem se impede de viver o presente, tornando-se um morto em vida.

O que se nota neste conto, é que o gesto de matar o amigo, no sentido de puni-lo ou de marginalizá-lo pelo afeto que sente, torna-se uma forma de punição do protagonista, que mata, em Dudu, o desejo que tem em si mesmo porque julga que somente Dudu é capaz de suscitar-lo. Ele mata, portanto, o amor erótico. O irônico, e ao mesmo tempo trágico, da história é que, uma vez praticado o assassinato, a personagem passa a viver a sexualidade de um modo marginal: apenas o desejo o move. A sua vivência sexual, configurada nas relações bissexuais, não afirma a sua liberdade, mas o seu aprisionamento.

A escrita da carta tem por objetivo tentar elaborar o sentimento de culpa a que se entrega a personagem, estado esse que o leva a afirmar que “eu tenho achado, devagarinho, cá

dentro de mim, em silêncio, escondido, que nem gosto mais muito de viver, sabia?” (ABREU, 1988, p.87). Essa vontade de acabar com a própria vida é como que um atestado da morte existencial da personagem, ou seja, diante da falta de sentido em sua vida, não há porque continuar vivendo. A cisão existencial da personagem é, ainda, representada no próprio corpo do texto, pois, se observarmos os três blocos narrativos isoladamente, percebemos que nos dois primeiros a personagem se descreve e também descreve os eventos com um nexo de causalidade, ou seja, o texto possui uma coerência ao tratar das imagens. Essa coerência vai se perdendo ao longo do terceiro bloco com os excessivos parênteses, as inúmeras digressões, além da abertura desnecessária de parágrafos que continuam uma idéia deixada em aberto do parágrafo anterior:

Nem falta de amor, que te falei da Teresângela, e também o Carlão ali da Praça Roosevelt, quando bebo demais, fumo maconha, tomo bola, mesqueto de mim e fico meio mulher, mais a Noélia, uma gatona repórter da revista *Bonita*, que conheci no Bar uma noite que ela perguntou o meu signo no horóscopo chinês, e eu sou Tigre e você, lembrei, Dragão (ABREU, 1988, p. 87).

As digressões para falar sobre os seus “amores” a Dudu podem ser vistos como índice da confusão do protagonista. Essa estratégia, que podemos tributar ao autor implícito, tem por objetivo desnudar, gradativamente, o íntimo da personagem, que, por sua vez, vai expondo a sua culpa pelo assassinato do amigo e (im)possível amante. Essa cisão, como já se sabe, pode ser considerada como uma modalidade de morte que não afeta o corpo, mas que representa uma das formas mais dolorosas de morrer, o esvaziamento do sentido da vida.

A experiência da personagem tem um sentido de morte pela perda que a morte de Dudu representou em sua vida, algo que ele percebe somente depois de sete anos. Nesse sentido, a experiência de perda e de solidão se articula com a violência e com a morte, o que faz a personagem cair em um círculo de negação constante que reafirma, repetitivamente, a morte do outro e o faz entrar numa espiral de culpa, dor e desesperança. Temos, desse modo, a morte em dois níveis: a morte factual, tematizada no assassinato de Dudu; e a morte do

protagonista, mais dolorosa e mais significativa, pois ele tenta, ao matar Dudu, matar em si a possibilidade de realização do desejo e, por isso, ele morre simbolicamente. A experiência de perda do protagonista de “Uma praiazinha” se torna, assim, a experiência mais dolorosa, porque se encontram misturadas a dor pela perda e o remorso pelo assassinato. A memória torna-se, então, elemento de punição, de retomada dolorosa do gesto, o que faz dessas lembranças uma experiência de morte constante.

3.3 – A doença e o envelhecimento: uma representação do morrer

Há um procedimento narrativo muito comum na obra de Caio Fernando Abreu que se configura na utilização do espelho como elemento de troca de olhar da personagem consigo mesma. Esse jogo especular aparece em “Linda, uma história horrível”, especialmente no final, quando a personagem nos dá, ao ver sua imagem refletida no espelho, uma dimensão da desagregação a que está submetido devido à doença. Entretanto, podemos afirmar que o jogo especular se estabelece, no conto, na relação entre as duas principais personagens e no reconhecimento do processo de morte instaurado entre ambas: o espelho da própria morte está na imagem da desagregação física do outro. As reflexões sobre a morte e sobre o processo lento e gradual de morrer ganham o primeiro plano, em detrimento de representações dramáticas da morte, tais como os suicídios, os assassinatos, ou mesmo a morte natural. Analisaremos essa relação ao longo de nossa leitura.

Nos contos com que trabalhamos até aqui, a experiência de morte está sempre ligada à finitude, ou seja, à morte real de alguém. Em “Apeiron”, a morte como reflexão a partir da presença do cadáver; em “Garopaba, mon amour”, a morte que emerge da experiência traumática que cinde o sujeito, esvaziando-o de sua humanidade, uma vez que, na tortura, a personagem é reificada; em “Uma praiazinha”, a morte simbólica ocorrida no reconhecimento da morte do outro, objeto amoroso que desaparece, fazendo com que a personagem protagonista permaneça presa ao passado e impossibilitada de estabelecer novas relações de

amor e de elaborar o vivido. Este quadro modifica-se, todavia, em “Linda, uma história horrível”, já que a morte emerge no reconhecimento recíproco de mortalidade pelas duas personagens principais e, para representar o morrer, CFA utiliza o tema da morte articulado ao motivo da doença.

Ao longo de sua produção literária, especialmente a partir de meados da década de 1980, CFA se preocupou em estabelecer uma relação, já existente, de certo modo, entre doença e morte. Motivado pela emergência da AIDS, uma doença que afetou diretamente uma das conquistas mais caras aos egressos da geração-68 – a liberdade sexual –, Abreu passou a criar personagens com uma experiência concreta de morte gradual inscrita no corpo, ou, dizendo em outras palavras, a morte passa a se fazer presente na representação do corpo doente ou envelhecido. A sua primeira menção explícita à AIDS se dá no conto “Pela noite”, inserido no livro *Triângulo das águas* (1983). Ainda neste ano, Abreu escreve o conto “Noites de Santa Tereza”, publicado, posteriormente, em *Ovelhas negras* (1995), conjunto de contos que, segundo CFA, seriam o seu “fundo de gaveta”.¹⁷

“Noites de Santa Tereza” narra, por meio do foco narrador-protagonista, as experiências sexuais de uma mulher que sai à cata de homens nos mais diversos meios. O conto pode ser considerado um tanto excêntrico, já que mistura falas abertamente pornográficas com outras ligadas a uma certa sofisticação intelectual. O que chama a atenção no conto, no entanto, não são as aventuras sexuais da protagonista, mas sim a reflexão que ela faz no final do texto: “tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além desse verão sem fim. Uns gânglios, umas fraquezas, [...]. Tenho lido coisas por aí, dizem, sei lá. Não duro muito, acho” (ABREU, 2005, p.153). Embora, não haja, aí, uma menção direta à AIDS, a presença de sinais como gânglios, fraquezas e febres podem ser lidas como índices da doença que, até então, era vista como uma peste que atacava homossexuais e pessoas

¹⁷ Referência à segunda parte da edição original de *A legião estrangeira*, de Clarice Lispector, publicada em 1964.

sexualmente promíscuas. Entretanto, podemos afirmar que o primeiro conto publicado por Abreu a representar efetivamente um portador do HIV-AIDS é “Linda, uma história horrível”.

Se observarmos a coletânea de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, perceberemos que há um único conto, “Uma praiazinha”, em que a morte aparece em sua modalidade de homicídio, o que, aliás, é minimizado pela morte maior presente no conto, a do protagonista, que não ocupa nenhum lugar, preso que está pela culpa e pelo amor não vivenciado. A morte aparece na maioria dos contos, a exemplo de “Linda, uma história horrível” ou “O destino desfolhou”, de forma mais concreta, configurada na morte do outro, na falência de sonhos e desejos ou na visão do próprio corpo marcado pelas doenças e pelo envelhecimento, sendo desafiados ao recomeço, a viver com as fraturas existentes no fracasso dos sonhos. Essa tentativa de sobrevida, mesmo depois das ilusões destruídas, ganha força no romance *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), que analisaremos mais adiante. Voltando, entretanto, aos textos imediatamente anteriores ao romance publicado em 1990, percebemos que, neles, entre os elementos afirmados, está a questão da cisão identitária, dado bastante utilizado por Abreu, mas que vem reafirmado, em sua potencialidade, na representação da morte como ruína e ausência de vivências que sejam plenamente significativas e, por conseguinte, revelam-se incomunicáveis para o outro.¹⁸

A quebra da possibilidade de se transmitir a experiência e a incapacidade de comunicar o processo de morte instaurado no corpo é explorada por Abreu no conto “Linda, uma história horrível”. No texto, as personagens principais – mãe e filho que não se veem há um longo tempo – desempenham, alegoricamente, o papel de espelho da morte do outro – um jogo especular em que a mãe, em processo de desagregação pelo envelhecimento, pode ser vista como a imagem da morte do filho, em processo de desagregação pela doença.

“Linda, uma história horrível” narra a história de um homem que, voltando para a sua

¹⁸ Nesse sentido, há o empobrecimento da experiência coletiva e a presença, quase que efetiva, dos valores individuais, expressos nas vivências quase que incomunicáveis das personagens de Abreu.

cidade natal para contar à mãe sobre sua doença, depara-se com a impossibilidade de comunicar a ela a sua condição de doente, preferindo o silêncio. Ganham destaque, no conto, os inúmeros diálogos que podem ser considerados como tentativas ou preâmbulos para a conversa principal. As trocas de olhares, os silêncios e os gestos de cada uma das personagens principais se tornam importantes para a compreensão do texto, que busca, no procedimento de representar a percepção por meio do olhar da morte e do morrer instalados no corpo do outro, um modo de dizer a morte. Esse processo de morte, ou melhor dizendo, esse morrer gradual, é alegorizado, no conto, pelo ambiente e, principalmente, por Linda, uma cadela velha em avançado processo de degradação física.

A narrativa conta com a presença de um narrador onisciente que adere, quase que o tempo todo, à perspectiva da personagem masculina – o filho. Essa focalização é relativizada no final do conto, quando o narrador, descolado do protagonista, mostra-nos o estado físico deste, chamando a atenção para o jogo de semelhanças entre a mãe, o filho e a cachorra. A intrusão do narrador na subjetividade do protagonista evidencia-se no uso do discurso indireto livre, que demonstra, em alguns trechos, os pensamentos e sensações da personagem. Ao escolher, ao longo do conto, a focalização relativa ao filho, o narrador dá ao leitor uma visão próxima do que Jean Pouillon (1974, p. 54-74) chama de “visão com”, isto é, a utilização da mente de uma das personagens para, a partir daí, contar a história. Pouillon chama a atenção, ainda, para o fato de que, embora o narrador, na “visão com”, aproxime-se de uma das personagens para contar os fatos, isso não significa que não haja algumas oscilações. Tais oscilações podem ser percebidas no conto de CFA. Vejamos:

– É sina – disse [a mãe]. – Tua avó morreu só. Teu avô morreu só. Teu pai morreu só, lembra? Naquele fim de semana que eu fui pra praia. Ele tinha horror do mar. Uma coisa tão grande que mete medo na gente, ele dizia. [...]
 – Já faz tanto tempo mãe. Esquece – ele endireitou as costas, doíam. **Não, decidi: naquele poço, não. O cheiro, uma semana, os vizinhos telefonando** (ABREU, 1988, p. 17 – grifos e colchetes nossos).

Como podemos verificar, o narrador mostra as imagens mentais do filho, sem que haja qualquer mudança e, a partir dessa adesão, ele se descola, mais tarde, e critica ou faz algum comentário quanto às ações dessa personagem. Note-se também, que reconhecemos a personagem feminina, a mãe, pelo julgamento feito pelo seu filho e pelas suas palavras, especialmente quando o protagonista “pensa” que a mãe “estava mais velha, viu ao entrar. E mais amarga, percebeu depois” (ABREU, 1988, p.14). Entretanto, a personagem feminina em alguns momentos demonstra uma preocupação com o aspecto físico do filho: “– Tu está mais magro – ela observou. **Parecia preocupada.** – Muito mais magro” (ABREU, 1988, p. 18 – grifos nossos). Como dissemos, o narrador nos dá acesso aos sentimentos e pensamentos do filho, enquanto que os sentimentos e pensamentos da mãe não são postos à mostra, permanecendo na esfera da sugestão.

Não há, em “Linda, uma história horrível”, a presença de uma intriga com ações grandiosas. O motivo desencadeador do conflito, a visita do filho à sua mãe, não seria em si só elemento capaz de construir um texto denso. No entanto, é nessa trivialidade, nessa simplicidade do motivo e da própria construção do texto, cujos acontecimentos factuais são colocados em segundo plano, que se dá o efeito de emersão para o primeiro plano das reflexões sobre a condição do homem e dos temas que, como a morte e o morrer, o angustiam. Em seu livro *Teoria do conto* (1991, p. 46-49), Nádya Batella Gotlib chama a atenção para os contos que não possuem a intriga baseada em ações que requerem grandes desfechos, sendo que, nesses contos, o acontecimento é, de algum modo, colocado “de lado”. Para exemplificá-los, Gotlib utiliza a obra de Tchekhov, escolhendo o conto “Angústia” para ilustrar as suas proposições. Neste conto, o protagonista, o cocheiro Iona Potapov, tenta contar uma série de eventos dolorosos ocorridos em sua vida; todavia, como ninguém o ouve, Potapov conta a seu cavalo. Embora sem uma grande intriga, o procedimento maior, presente no conto, encontra-se na representação da solidão e na presença do trágico na existência humana. “Linda, uma

história horrível”, com a sua fábula sem grandes eventos, pode, também, ser considerado um conto em que a reflexão sobre a angústia, a solidão e a morte é colocada no primeiro plano, em detrimento das ações que, embora existam, não têm tanta importância quanto em outros contos presentes na obra de Abreu. Ocorre, desse modo, uma valorização do tempo subjetivo, psicológico, baseado na tentativa, fracassada, das duas personagens de estabelecerem uma comunicação efetiva. Na relação de proximidade entre o narrador e o protagonista, temos a focalização de alguns elementos importante, alegorizam a presença da desagregação física e, por conseguinte, da morte.

O espaço da casa materna, os objetos, bem como as personagens – inclusive Linda – tornam-se, à medida que o texto vai se desenrolando, alegorias da degeneração, do envelhecimento, da doença e da morte. Há uma relação analógica entre o ambiente e as personagens, que se dá por meio da descrição dos objetos, dos móveis, da casa e de Linda, a cadela. Essa relação é utilizada pelo narrador de Abreu para demonstrar o envelhecimento da protagonista feminina. É na visão das ruínas da casa que vemos a ruína dessa mãe: “Manchadas de gordura, as paredes da cozinha. A pequena janela basculante, vidro quebrado. No furo do vidro, ela colocara uma folha de jornal. *País mergulha no caos, na doença e na miséria* – ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado” (ABREU, 1988, p.15). O arruinamento, como já dissemos, também aparece nos objetos: “A xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas” (ABREU, 1988, p.15). A vida solitária da mulher é reiterada no final do conto pela caracterização da sala: uma sala ampla onde caberiam muitas pessoas, mas que era dominada pelas sombras dos familiares: “[Ele] Deu alguns passos tontos pela sala. A mesa enorme, madeira escura. Oito lugares, todos vazios” (ABREU, 1988, p.21).

Das ruínas da casa, esse olhar é direcionado à mãe, na medida em que o narrador vai mostrando, sob a perspectiva do filho, os traços psicológicos e físicos que denotam o lento processo de morte que ela vivencia:

Estava mais velha, viu ao entrar. E mais amarga, percebeu depois. [...] Abraçou-a, desajeitado. Não era um hábito, contatos, afagos. Afundou tonto, rápido, naquele cheiro conhecido – cigarro, cebola, cachorro, sabonete, creme de beleza e carne velha, sozinha há anos (ABREU, 1988, p.14).

E ainda:

Fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (*ce-ra-to-se*, repetiu mentalmente), pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de cigarros [...]

As costas dela, tão curvas. Parecia mais lenta, embora guardasse o mesmo jeito antigo de abrir e fechar sem parar as portas dos armários, dispor xícaras, colheres, guardanapos, fazendo muito ruído e forçando-o a sentar – enquanto ele via.

[...]

Ela sentou à frente dele, o robe abriu-se. Por entre as flores roxas ele viu inúmeras linhas da pele, papel de seda amassado. Ela apertou os olhos [...] (ABREU, 1988, p. 15-16).

A caracterização da mãe tem por objetivo produzir um retrato do estado de sua degradação física. As mãos manchadas pela ceratose, as rugas sobre a pele e os cheiros, especialmente o cheiro de “carne velha e sozinha há anos”, mostram o processo de morte física instaurado pelo envelhecimento. Além disso, a morte simbólica se insinua na condição solitária da mulher, que tem por companhia apenas a cadela, também envelhecida e à beira da morte. Isso é reiterado pela presença do amargor a que o narrador se refere, além das reafirmações da condição física da personagem, que tem “cabelos inteiramente brancos”, e as “mãos de manchas marrons segurando o cigarro quase no fim” (ABREU, 1988, p.17). Entretanto, junto com essa caracterização que denota o processo de finitude da existência humana, há a afirmação da grandeza dessa mulher, uma grandeza arruinada pela velhice e pela solidão, mas, ainda assim, uma altivez que a faz senhora de si, o que é demonstrado pelos diálogos entre as duas personagens e a consciência do filho ao perceber que ela ainda mantinha os mesmos gestos de mulher que domina a casa onde mora.¹⁹

¹⁹ Embora os dois contos tenham dimensões e temáticas diferentes, é impossível não mencionar, aqui, o conto “Feliz Aniversário”, de *Laços de família*. Nele, Clarice Lispector faz a personagem, uma senhora de 89 anos, ocupar um lugar “acima” e vislumbrar horrorizada os “frutos azedos” que havia gerado em seu próprio ventre.

Entre os objetos da casa, o tapete é o que, de maneira mais clara, representa o processo de envelhecimento e de morte que o narrador quer afirmar. Ele metaforiza toda a ambientação de ruína presente no conto, além de exercer o papel de metonímia, que, de maneira inversa, se liga ao corpo em degeneração do protagonista. Vejamos: “E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro – agora que cor?” (ABREU, 1988, p.13). A imagem do tapete que se desgasta gradativamente representa a passagem do tempo e o processo de morte que se estabelece na casa, nos objetos, atingindo, também, as pessoas e a cachorra.

Linda exerce a função de personagem importante do conto. Embora seja apenas um animal e exerça, na narrativa, exatamente o papel de bicho de estimação e única companheira da protagonista feminina, a cadela também tem por função alegorizar a doença, o envelhecimento e a morte. Logo no início do texto, a mãe afirma: “Só ameaço, ela respeita. Coitada, quase cega. Uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte” (ABREU, 1988, p. 14). Tal concepção pode ser, de certo modo, entendida como o julgamento que a personagem faz de si mesma, especialmente quando afirma ser uma velha esclerosada. Entretanto, o seu posicionamento em relação à sua condição demonstra o contrário; há, então, a presença daquele “cinismo de telenovela” que o narrador, mostrando os processos mentais do protagonista, afirma existir na personalidade da mulher. Isso, no entanto, não exclui o papel de Linda como uma espécie de mediação entre mãe e filho, lugar/ser em que eles reconhecem as marcas do envelhecimento, da doença e da morte. Para o protagonista, isso fica evidente quando, ao tirar a camisa, ele apalpa as manchas púrpuras presentes debaixo de seus pêlos, manchas essas que, segundo o narrador, eram “da cor antiga do tapete na escada – e agora que cor?” (p.22), emergindo, daí, a sinédoque.

É nesse sentido que temos um procedimento especular entre a mãe e o filho, pois, para

ambos, constatar o envelhecimento da mãe e perceber a degeneração causada pela doença do filho é, respectivamente, reconhecer a finitude da existência humana e a impossibilidade de se refazer os caminhos. Essa é uma das razões que fazem o protagonista, um homem maduro, com cerca de quarenta anos, retornar à casa da mãe para lhe contar da sua doença. A impossibilidade de dizer a que veio, no entanto, faz com que o filho tente se comunicar por meio de ações que podem ser consideradas dramáticas. Os gestos, os olhares e, sobretudo, os não-ditos ganham ênfase e pedem a atenção do leitor para a relação que se estabelece entre mãe e filho. A relação de analogia entre a mãe e tudo o que a cerca na casa ganha razão de ser na medida em que percebemos, no estabelecimento desta relação, uma reflexão do filho sobre o processo de desagregação física estabelecido em si mesmo.

A casa, os móveis, os objetos de decoração, a cadela e, sobretudo, a mãe envelhecida, solitária e à beira da morte são, na realidade, imagens/metáforas do protagonista, pois ele, homem da grande cidade, era tão solitário e desesperançado quanto a mãe. Além disso, o protagonista masculino estava esperando a morte, já que, dadas as sugestões do texto, está contaminado pelo vírus HIV. É interessante notar que, embora o protagonista não mencione em nenhum momento a finalidade de sua visita, a mãe percebe a situação em que ele se encontra e tenta estabelecer o diálogo: “– Que que foi? – perguntou, lenta. E esse era o tom que indicava a abertura para um novo jeito” (p.16). Ao longo do diálogo, que se desvia para amenidades, lembranças amargas e tentativas de mostrar a solidão em que cada um vive, a mãe, consciente das escolhas do filho pergunta:

– Tu está mais magro – ela observou. Parecia preocupada. – Muito mais magro

– É o cabelo – ele disse. Passou a mão pela cabeça quase raspada – E a barba, três dias.

[...]

Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: *é agora, nesta contramão*. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. **Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o**

colo (ABREU, 1988, p.18 – grifos nossos).

É importante atentar para o fato de que a comunicação verbal não se estabelece, pois o protagonista não conta, efetivamente, nada à mãe, deixando que tudo fique na esfera do subentendido. Entretanto, a mãe percebe a situação em que o filho se encontra e tenta iniciar a conversa a partir das relações do filho com Beto, rapaz que, por sugestão do texto, teria sido namorado do protagonista. Mais uma vez, o protagonista não consegue dizer a que veio e a mãe desiste “como quem quer mudar de assunto” (ABREU, 1988, p. 21), sendo um “sinal para um novo jeito que, desta vez sim, seria o certo” (ABREU, 1988, p. 21). A comunicação verbal falha, sim, mas, nos gestos e nos silêncios, a mãe percebe a dor do filho. A abertura da mãe, afirmada por meio do gesto de acolher a cachorra cheia de manchas vermelhas no colo, sugere uma mensagem sutil para que o filho compreenda que ela o acolheria do jeito que ele estivesse. Essa abertura é negada, entretanto, no momento em que, percebendo que o filho não lhe diria a verdade, a mãe joga a cachorra no chão. Preocupada com a saúde do filho, ela demonstra afeto:

Então fez uma coisa que não faria, antigamente. Segurou-o pelas duas orelhas para beijá-lo não na testa, mas nas duas faces. Quase demorada. Aquele cheiro – cigarro, cebola, cachorro, sabonete, cansaço, velhice. Mais qualquer coisa úmida que parecia piedade, fadiga de ver. Ou amor. Uma espécie de amor (ABREU, 1988, p. 21).

Nesse ponto do conto, o narrador, por meio da proximidade que mantém com o protagonista, que nos faz reconhecer as situações e sentimentos por seu olhar, dá um retrato mais completo da aparência física da personagem – magro, quase sem cabelos, cheio de manchas – e, por meio dos gestos, faz com que reconheçamos o seu estado físico. Emerge, então, no conto, a reflexão sobre a doença do filho, ou seja, o foco, que, durante todo o diálogo entre mãe e filho, esteve voltado para a ruína física da mãe, muda, e temos, então, o protagonista masculino focalizando a si mesmo. É importante perceber que há uma espécie de

motivação para o reconhecimento do estado físico da personagem, já que esta toma um gole de uísque que cai pelo canto da boca, pela camisa e pelo chão. Só a partir deste fato é que o protagonista tira a sua camisa, e somos informados da existência de manchas púrpura sob os seus pelos, dado complementado pelo pescoço, que ele apalpa como se estivesse tocando “uma semente no escuro” (ABREU, 1988, p. 22). Nessa descrição minuciosa do corpo do protagonista masculino, temos a sugestão de que ele esteja contaminado pelo vírus HIV, dado reiterado pela presença dos suores, pelo emagrecimento, pela perda de cabelos e, sobretudo, pela presença de manchas púrpura e de gânglios sob a pele. Vejamos o trecho:

Ele abriu os olhos. Como depois de uma vertigem, percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. Colocou a garrafa sobre a mesa, tirou o casaco. Suava muito. [...] Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada – agora que cor? –, espalhadas embaixo dos pelos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça como se apalpassem uma semente no escuro (ABREU, 1988, p.21-22).

É importante frisar ainda uma vez que “Linda, uma história horrível” é uma das primeiras histórias de CFA a ter como tema a contaminação pelo HIV-AIDS. Esta preocupação com a epidemia tinha um sentido de denúncia e de crítica à hipocrisia que Abreu passa a dar, a partir de então, à representação da doença e da morte em seus escritos. A sua tentativa era a de desmistificar a imagem preconceituosa que então se dava, com o auxílio de uma imprensa pouco ética, ao doente de AIDS e à própria doença.

A síndrome, surgida nos anos 80 do século XX, atingiu, em seu início, homossexuais americanos, especialmente do Estado da Califórnia, nos Estados Unidos. O surgimento da AIDS teve um tratamento bastante ruim por parte da imprensa, o que engendrou uma visão preconceituosa e cruel de que a AIDS era uma espécie de câncer que afetava apenas alguns grupos de pessoas: homossexuais, toxicômanos e hemofílicos. Desse ponto de vista, surgiu a

idéia, propagada principalmente por conservadores e religiosos, de que a doença era uma espécie de instrumento da ira divina para castigar a promiscuidade dos homens e, por conseguinte, punir a sua falência moral. A imprensa, por sua vez, criou uma visão paranóica sobre a AIDS, denominando-a de “peste *gay*”.

Susan Sontag, famosa ensaísta americana, autora de *AIDS e suas metáforas* (1989), chama a atenção, em seu ensaio, para o duplo dado cruel de ser um contaminado pelo vírus HIV nos anos 80. Segundo ela, “contrair AIDS equivale precisamente a descobrir – ao menos na maioria dos casos até agora – que se faz parte de um determinado ‘grupo de risco’, uma comunidade de párias” (SONTAG, 1989, p. 30). A ensaísta afirma ainda que o simples fato de ter um diagnóstico positivo para o vírus HIV era ter a morte decretada duas vezes: a doença matava em pouco tempo devido à baixa resistência imunológica, o que se configurava como uma experiência de morte concreta e, também, decretava uma morte simbólica, uma vez que, ao ser reconhecido como soropositivo, o doente perdia amigos, trabalho e era identificado como um marginal promíscuo, sofrendo sanções, perseguições e discriminações.

Nesse sentido, Abreu, ao tematizar a experiência de morte concreta, ou, pelo menos, a consciência de tê-la inscrita no corpo em um processo lento e gradativo, assume uma posição política que difere daquela assumida em seus livros anteriores. Se pensarmos nos contos anteriormente analisados, perceberemos que o elemento político e a reflexão sobre a morte estão ligados a uma tomada de um episódio chocante e externo: o assassinato, em “Terça-feira gorda”, ou a tortura, em “Garopaba, mon amour”, são exemplos dessa vivência chocante que tem como ponto determinante o desencadeamento de uma reflexão sobre a morte. Entretanto, no caso de “Linda, uma história horrível”, o chocante é ter a doença dentro si, é ter a morte inscrita no corpo e, principalmente, é saber da possibilidade de morte social presente na doença devido ao preconceito e ao estigma que a doença traz. É da consciência do que a AIDS causava que surge uma visão politizada, que não se centra numa defesa aberta da

homossexualidade, mas que acaba por defendê-la, na medida em que demonstra a crueldade de qualquer discriminação. A marginalização marcava o portador em seus afetos, em seu desejo e, sobretudo, em sua identidade. O protagonista de “Linda, uma história horrível” volta à casa da mãe em busca de afeto e compreensão, busca que tem por finalidade demonstrar a humanidade dessa personagem e sua dor diante da possibilidade de morte que a doença lhe traz. A contaminação, que, no conto, fica como sugestão, é colocada em segundo plano, emergindo como elemento fundamental a dor presente na consciência da contaminação e a reflexão sobre a morte e o morrer que reivindicam um lugar nessa consciência de saber-se doente.

Outro dado interessante do conto é a epígrafe, retirada da canção “Só as mães são felizes”, de Cazuza, cantor brasileiro que morreu em decorrência da AIDS em 1990. Segundo o próprio Abreu, em carta a Luciano Alabarse²⁰, datada de 31/08/1988, Cazuza lhe faz uma homenagem ao oferecer-lhe o show “O tempo não para”. Essa homenagem é retribuída com a escrita do conto, especialmente pela escolha da figura materna como pessoa para a qual o protagonista vai contar as suas dificuldades e expressar a sua dor.

Essa visão política vem, desse modo, aliada à visão existencial, sendo que ambas convergem na reflexão sobre a morte e, sobretudo, na reflexão sobre a morte do outro, a partir de uma experiência concreta de inscrição da morte no corpo. Nesse sentido, a afirmação de Dastur (2002, p. 68) de que, quando lamentamos a morte do outro, choramos a nossa destinação à morte se aplica, também, na leitura do conto. É no reconhecimento da morte do outro que o homem se reconhece mortal. No conto, esse reconhecimento é, de certo modo, transformado em experiência mútua, uma vez que mãe e filho se percebem num processo de degradação física cujo destino é a morte. É nesta relação que a representação da morte e do morrer reivindica um lugar: a morte vem representada no processo de morrer instaurado em

²⁰ Diretor de teatro e amigo pessoal de Abreu. Trabalharam juntos em várias peças teatrais, entre elas a adaptação do romance *Reunião de família*, de Lya Luft.

ambas as personagens. Ela aparece, no conto, como o processo de morte presente no envelhecimento e doença das personagens. Além disso, ele ainda aparece nas mortes simbólicas presentes na solidão, no esvaziamento existencial e no sofrimento a que estão submetidos as personagens. A morte pode ser vista, ainda, na possibilidade de marginalização, ou seja, de morte social decorrente da doença do filho e no abandono a que a mãe está submetida – não podemos esquecer que a velhice, vista como um grande empecilho nas sociedades contemporâneas, pois representa o fracasso do ser humano. Destaca-se, assim, a humanidade da história do reencontro entre mãe e filho, enfatizando, nesse encontro, a tentativa do filho de encarar e refletir sobre o mútuo processo de envelhecimento, doença e morte.

O espelho é usado em duas situações: ao final do conto, ele é uma espécie de elemento utilizado estrategicamente pelo narrador de modo que, por meio dele, conhecemos o real estado físico em que se encontra o protagonista. Desse modo, temos, no espelho, um elemento narrativo que atesta a troca de olhar da personagem consigo mesma e indicia a conscientização do estado de doença em que se encontra, o que, de certa maneira, reitera o caráter de fracasso e de melancolia da personagem. A partir do reconhecimento que o leitor tem do estado físico da personagem, podemos perceber o estado de reflexão melancólica aí presente. Há então uma relação especular que liga os elementos presentes na narrativa: a casa e os objetos em degradação são analogias do processo de degradação e morte da personagem feminina que é refletida, ainda, em Linda, a cachorra doente e velha. Linda, por sua vez pode ser vista como um espelho do processo de dissociação estabelecido pela doença e, neste sentido, ela está ligada à personagem masculina, que enxerga os processos de desagregação presentes no ambiente, na cachorra e na mãe a partir da consciência de que tem um processo semelhante estabelecido em seu corpo. Ele é imagem da mãe, assim como esta é imagem dele.

Todo o processo de desagregação tem por analogia a relação com a ruína, o que nos

remete ao conceito benjaminiano de tomar os fragmentos, colá-los e criar um texto, digamos assim, que comunica sem dizer abertamente (BENJAMIN, 1984). A morte, fato que não pode, a rigor, ser comunicado, emerge nos não ditos do texto, e nos fragmentos que contam ao leitor a morte lenta das personagens: as mãos e a pele “amassada” da mãe ou as manchas púrpura e o corpo emagrecido e febril do filho.

A imagem do espelho é metáfora, ou melhor dizendo, há uma espécie de jogo especular no qual mãe e filho testemunham a desagregação física mútua, num reconhecimento da presença da morte ou do processo de morte instaurado pela e velhice pela doença. Linda, a cadela velha e doente, tem um papel fundamental quando se trata dessa questão, pois seu corpo alegoriza, simultaneamente, o envelhecimento de sua dona – a cadela é cega e sem dentes e, segundo as informações do texto, tem quinze anos de existência –, e a doença do protagonista, que vê, sob seus pêlos, manchas rosadas parecidas com as que ele possui em todo o corpo – o que é reiterado pelo jogo de semelhanças presente no texto, como, também, na tentativa de estabelecimento de empatia com a cachorra, evidente na afirmação final “Linda [...] Linda, você é tão linda, Linda” (p.22), que representa, junto com a posição tomada pela personagem (a de ficar sobre os próprios joelhos), uma relação de reciprocidade, marcada pelo reconhecimento de que ambos são criaturas marcadas, fisicamente, pela morte. Tal reconhecimento reitera a empatia do protagonista para com a sua mãe, que, embora não conheça detalhes da doença do filho, o aceita sem grandes explicações, reconhecendo, nele, as marcas da ruína, também inscritas em seu corpo.

Outro detalhe muito importante tem por foco o corpo e a desagregação física que nele ocorre com a passagem do tempo, o que, no conto, pode ser observado, num primeiro momento, nas imagens dos objetos, móveis, casa e cadela, e desaguam na imagem do envelhecimento da mãe e na doença do filho. Essa visão vem ao encontro do que Susan

Sontag fala a respeito da doença em seu ensaio *A doença como metáfora* (2002)²¹, publicado antes da emergência da AIDS. Sontag chama a atenção para o uso de determinadas doenças como metáforas relacionadas a questões humanas. Para além desse uso, percebe-se, também, uma transformação do envelhecimento em doença, especialmente em uma sociedade que, para Elias (2002), busca, nas técnicas de manutenção da aparência juvenil e pelo exílio dos velhos/moribundos em casas de repouso ou hospitais, a negação da morte como fato e como processo que se inicia desde o nascimento.

Essa metaforização da doença como processo de arruinamento que se inscreve em tudo, inclusive nos objetos está presente no conto “Linda, uma história horrível”. Ela é, porém, construída a partir dos vários fragmentos que demonstram a morte da mãe e a degradação de seu ambiente. Entretanto, reconhecemos que, na verdade, a morte emerge da reflexão do filho sobre a iminência da morte da mãe e, também, sobre a sua própria morte em decorrência da contaminação pelo HIV, como sugerido no texto. “Linda, uma história horrível” traz em seu cerne a discussão sobre a morte de uma perspectiva que se pode caracterizar como existencial, já que é no olhar do outro, como num jogo de espelhos, que as personagens se reconhecem mortais, porque veem a própria imagem refletida na morte do outro.

Como pudemos observar nos contos aqui analisados, a presença da dor pela perda do outro, da reconstituição da vivência amorosa por meio da memória e o reconhecimento ou conscientização da própria mortalidade por meio da visão da morte do outro são temas muito presentes na obra de CFA e que nos levam a pensar sobre as mortes simbólicas inerentes a esses processos. A partir da vivência dolorosa de ver/viver a morte do outro, as personagens de Abreu passam por uma espécie de morte simbólica que não lhes permite uma existência plena. Entretanto, embora marcadas pela dor da perda, essas personagens tentam, de algum

²¹ O texto original de *A doença como metáfora* é de 1984, trabalhamos com a terceira edição.

modo, superar a dor e o sofrimento. O narrador-protagonista de “Uma praiazinha” se vê marcado pela dor de não ter sabido acolher o afeto de Dudu, incapaz que foi de ver para além dos estereótipos e do preconceito. É por meio do processo de morrer da mãe do protagonista de “Linda, uma história horrível” que temos uma imagem da morte do próprio protagonista, marcado pela solidão e pela dor de se saber precocemente condenado à morte. Essas reflexões são, de certo modo, retomadas no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* Entretanto, em vez de aprisionarem o sujeito na dor e na consciência da mortalidade, elas servirão de base para a construção de um novo modo de vida, ou a tentativa de dar um sentido positivo à vida.

CAPÍTULO IV

Onde andar Dulce Veiga?: uma reflexão sobre a ruína, a morte e a vida

4.1 – *Onde andar Dulce Veiga?*: dispersão, restauração e redenção da obra de Caio Fernando Abreu

Nos contos de Abreu, a experiência com a morte concreta ou da morte iminente das personagens ganha contornos de reflexão sobre a vida e a condição humana em face da finitude, especialmente aqueles que integram o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Em uma fase imediatamente posterior a essa coletânea, o autor faz um apanhado crítico dessas reflexões, digamos assim, com a publicação do romance *Onde andar Dulce Veiga?* (1990). A morte  vista, neste romance, como um processo contínuo de arruinamento físico; processo que é mostrado, no entanto, por meio da percepção da personagem que diz a morte por meio de uma estratégia alegórica. Nesse sentido, podemos reafirmar que Caio Fernando Abreu é um cronista de seu tempo, um escritor capaz de tomar um posicionamento diante da realidade que o cerca, transformando tal realidade em matéria de ficção, ou conforme Barthes (1999, p. 21), em sua afirmação do escritor como um experimentador público, Abreu toma partido diante da realidade que o cerca, fazendo disso matéria de construção literária.

Enquanto muitas das obras produzidas antes veiculam a idéia de claustrofobia diante de um mundo problemático e insolúvel, mundo em que a morte se manifesta sob as mais diversas formas, marcando-se, em alguns casos, pela violência, o que reitera uma visão desconfiada da vida, no romance em questão essa visão ganha contornos menos escuros, porém não menos srios. Isso, porque o narrador de *Onde andar Dulce Veiga?*, portador que  da morte pela doença (dadas as sugestões do texto, o protagonista foi contaminado pelo HIV), assume a perspectiva daquele que, tendo a morte inscrita no corpo, tem a autoridade para narrar, ou seja, o narrador-protagonista do romance, num gesto de redenção da própria vivência, passa a narrá-la e a forjar, por meio da narração, uma imagem de si (BENJAMIN, 1985, 1989) além de transformar sua vivência em uma experiência passível de ser compartilhada (BENJAMIN, 1975, p. 70-71).

Onde andar Dulce Veiga? se constitui, do ponto de vista da produção literária, numa

das experiências mais amadurecidas de CFA, graças ao equilíbrio entre a ficção e a crítica sutil ao modo de vida “deteriorado” das grandes cidades, símbolos do capitalismo e do modo catastrófico do viver contemporâneo. O romance, cujo narrador, como já dissemos, é, também, o protagonista, narra a história de uma busca, empreendida pelo protagonista, por Dulce Veiga, uma antiga cantora de rádio dos anos 50/60, que some no momento em que seria consagrada pelo grande público. Entrevistada pelo narrador vinte anos antes, Dulce Veiga lhe “reaparece”, por meio de fatos e imagens que remetem à memória, em sua vida, levando-o a procurar por seu paradeiro.

O romance se inicia com a contratação do narrador-protagonista pelo *Diário da Cidade*, depois de mais de um ano sem emprego. A primeira matéria que o protagonista tem de fazer é uma entrevista com um grupo de rock *hard core* chamado “Vaginas dentatas”. O grupo, liderado por Márcia Felácio, “coincidentemente” filha de Dulce Veiga, canta, no formato de *metal rock*, o sucesso “Nada além” gravado anteriormente por Dulce. Após saber do desaparecimento de Dulce, o protagonista passa a investigar o paradeiro da antiga estrela, entrando em contato com inúmeras pessoas que fizeram parte da vida da cantora: o marido e diretor de teatro, Alberto Veiga, o amante, ex-guerrilheiro e agora enlouquecido, Saul, a amiga e atriz de telenovela, Lillian Lara, etc. No final, depois de seguir várias pistas, o narrador-protagonista encontra Dulce Veiga como cantora de churrascaria²² no interior do Brasil.

A busca por Dulce Veiga se torna, ao final do romance, uma espécie de tentativa, empreendida pelo protagonista, de dar um sentido positivo à própria vida, ou seja, recolher todas as vivências anteriores e, ao enfeixá-las, transformá-las em algo que lhe permita ter a sensação de que não havia passado pela vida inutilmente. Ganham destaque, no texto, certos recursos narrativos, tais como a utilização da memória, o uso da alegoria e, sobretudo, o uso

²² Apenas a título de curiosidade: várias estrelas da música brasileira cantaram em churrascarias no final de suas carreiras. Dalva de Oliveira e Maysa são bons exemplos. Não é por acaso que Abreu insere Dulce Veiga, uma estrela em ascensão, no mesmo contexto que estas grandes estrelas da música nacional

de uma linguagem fragmentária que mantém um diálogo intertextual com inúmeros outros produtos culturais, especialmente, o cinema – diálogo, esse, reiterado pelo subtítulo da obra “Um romance B”, que remete diretamente ao cinema que, em geral, tem baixo custo, e que pode ser dominado por inúmeros clichês e elementos que remetem ao *kitsch* e ao mau gosto, mas que, também, pode se transformar, ao longo do tempo, numa obra consagrada, *cult* (JASINSKI, 1998).

O romance incorpora uma série de procedimentos comuns ao cinema e, além disso, estabelece uma relação com filmes consagrados pela crítica. É importante destacar que o uso da fragmentariedade, a presença da melancolia e o diálogo intertextual com outros gêneros de discurso são procedimentos utilizados por Abreu em toda a sua produção literária, porém, no romance em questão, esses recursos são utilizados de uma maneira amadurecida e cerzida, tanto no modo como o texto é concebido – a construção que lembra o roteiro cinematográfico, a utilização de alguns procedimentos que lembra, metaforicamente, procedimentos fílmicos, tais como irrupção do passado no presente por meio do *flashback* e descontinuidade cênica, procedimento em que cada cena tem certa independência, cabendo, portanto, ao leitor a montagem delas, fazendo-as se constituírem num todo. O romance é, ainda, atravessado por uma constante auto-ironia do narrador-protagonista que ridiculariza a si mesmo e, também, às pessoas que encontra e os acontecimentos que presencia, dando ao texto um caráter lúdico (DIAS, 2006, p. 124).

Todos estes elementos conferem ao romance um caráter de acabamento ímpar na obra de Abreu, fazendo-o uma espécie de produto, que se serve do *kitsch* de modo a dialogar, ironicamente, com toda a sua produção anterior. Desse modo, podemos afirmar que o Caio Fernando Abreu amadurecido, tanto literária quanto existencialmente, dialoga com o jovem e ingênuo Abreu em início de carreira, em constante flerte com a morte em suas facetas de finitude e de fracasso da experiência humana, e que, na escrita do romance, mobiliza tais

recursos, tentando dar um sentido positivo a eles, sem que haja, no entanto, uma concepção ingenuamente otimista da vivência humana. Em outras palavras: a reflexão sobre morte vem acompanhada de uma reflexão sobre a experiência e, por conseguinte, sobre a vida. É neste sentido que, no romance, predomina a concepção de um narrador melancólico que se aproxima da imagem do melancólico em seu sentido benjaminiano de reflexão sobre a história como sofrimento e dor. Ao assumir o posicionamento do melancólico, o narrador-protagonista não só assume a perspectiva daquele que sofre, mas também daquele que reflete sobre a vida e, para tanto, ele se utiliza fragmentos de todos os elementos disponíveis (cinema, literatura, biografia, teatro, telenovela, etc.). Na junção de todos esses elementos, faz um painel alegórico que remete à própria narração de sua vida e, de certo modo, de todo o contexto pessoal, histórico e social em que a sua vida se insere.

Há, no romance, uma reflexão sobre a finitude e a ,morte concreta e inscrita no corpo doente, que é reiterada o tempo todo, nas múltiplas imagens usadas pelo narrador-protagonista, isto é, a partir da consciência de que está num processo de morrer gerado pela contaminação é que o narrador faz uma reflexão sobre o seu arruinamento. Esta consciência da própria morte fica bastante clara ao longo do romance, na medida em que vamos percebendo o estado de morte simbólica e possibilidade real de morrer do protagonista. Entretanto, essa consciência é veiculada, no romance, por meio da alegorização da morte nas ruínas de pessoas, objetos e na própria retomada do vivido por meio da memória. É desse modo que a representação da morte e do morrer é construída no romance. Esta reflexão, o modo como ela é construída, além da projeção do autor em várias personagens – o que lembra, de certo modo, a construção em abismo efetuada por Clarice Lispector, em *A hora da estrela* (1977)²³ –, resulta num texto formado a partir de fragmentos e ruínas de outros textos

²³ A construção em abismo ou *mise-en-abîme* é um procedimento literário que consiste na especularização e na relativização dos núcleos narrativos dominados pelas personagens. Foi amplamente utilizado por Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977), sendo explicitado no jogo narrativo presente no texto, no qual há a história de Macabéa, a história do livro e a história do narrador que conta o processo de construção do romance.

do autor, bem como da incorporação de elementos midiáticos que “morrem” (porque perdem o seu sentido original) e de um plano metalingüístico. A linguagem, no romance, dobra-se sobre si mesma, deixando claro que o texto não passa de ficção, de narrativa construída, algo reafirmado na escolha de um narrador-protagonista que nos conta as suas peripécias por meio de um ponto de vista subjetivo, expresso no modo de narrar as vivências a partir dos movimentos instáveis e, por vezes, lacunares da memória e da maneira como tais lembranças o marcaram, constituindo, afinal, a sua vida.

É nesse sentido que temos a *mise-en-abîme*, pois há, no romance um jogo de narrações que convergem para construção do texto. O narrador conta a história de sua procura por Dulce Veiga e, para isso, reúne elementos esparsos da vida de outras personagens, contando traços da vida de cada uma delas e de sua própria vida. A narração da busca pela estrela da música é, na verdade, o pretexto para a narração da vida do protagonista. Isso fica evidente no encontro entre Dulce e o narrador: em vez da consagração profissional, o protagonista ganha apenas uma imagem de si e, por essa razão, conta *a posteriori* sua vivência. A história de Dulce Veiga é, então, uma espécie de *leitmotiv*, um pretexto para o narrador se contar e, desse modo, constituir-se como sujeito da experiência, aquele que constrói e oferece uma imagem de si. Além dessa construção ficcional, projeta-se, no texto, uma imagem do autor real, que atribui às personagens traços biográficos pertencentes a si mesmo, identificando-se com todas e ao mesmo tempo com ninguém, o que, se não impede, problematiza uma leitura do livro pelo viés autobiográfico.

Outro dado importante no romance é a maneira utilizada pelo narrador para contar os fatos: o texto é feito de modo que as ações parecem acontecer no momento em que o leitor toma conhecimento delas, embora estejamos, na verdade, diante de fatos já passados e

Esse jogo de projeções, na evidente dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector) em que já há o desmascaramento do jogo narrativo, consolida-se na narrativa fragmentária e na metalingüística do romance. Para maiores detalhes cf. a dissertação de Márcia Lígia Guidim, *A estrela e o abismo: um estudo sobre feminino e morte na obra de Clarice Lispector* (1989).

reunidos, por meio da memória, pelo narrador que deles se serve para construir um significado para sua vida. A escolha de um narrador-protagonista tem a dimensão de conferir ao texto um caráter de reflexão sobre si e sobre seu passado. No entanto, a narrativa em primeira pessoa subordina o leitor à perspectiva do narrador, impossibilitando o acesso aos pensamentos das outras personagens. A escolha do narrador, entretanto, tem a função de dar ao texto o sentido de verdade relativa, pois mostra como os fatos afetam o narrador e mudam o seu modo de se posicionar diante deles. A narração sobre si se constitui, então, como uma forma de ficção, já que “qualquer narração de si também é uma ficção sobre si mesmo” (GAGNEBIN. 1994, p. 101).

A precariedade do foco narrador-protagonista, no entanto, ganha razão de ser na medida em que o protagonista – e, também, o autor implícito -, lança mão de uma série de procedimentos, entre os quais se destaca o procedimento de, a partir de acontecimentos atuais, estabelecer uma relação com ocorrências de seu passado que é evocado pela memória. É neste sentido que a obra se constitui de estilhaços, do presente e do passado, que dizem a história do narrador protagonista. Na impossibilidade de salvação, pela memória, de toda a sua vida, o narrador utiliza o mecanismo da salvação alegórica: retoma e monta os pedaços de vida que podem melhor dizer sobre ele e, assim, consegue, uma imagem de si mesmo e a oferece ao leitor. Esta montagem aparentemente aleatória resulta da impossibilidade de haver um memorialismo em sentido estrito: é impossível retomar a vivência em sua integralidade. A salvação, em seu sentido alegórico, ocorre, no romance, nessa retomada do passado, nesse olhar para trás: o narrador, marcado pela consciência de que está à beira da morte, olha para trás e redime, ao narrar o seu passado (BENJAMIN, 1984, p. 255) e, por conseguinte, a si mesmo

Outro elemento que constitui um índice da maturidade literária de Caio Fernando Abreu é a capacidade de o escritor revisitar toda sua produção anterior, como afirma Dias

(2006) em sua dissertação, em uma tentativa de ressignificar toda a sua obra, fazendo deste romance, tomado, aqui, da perspectiva de Benjamin (1984, p. 68), uma espécie de mônada em que se encontram, em sua potencialidade máxima, todos os temas e procedimentos literários por ele utilizados ao longo de quase trinta anos de produção literária. Em outras palavras, a construção do romance se ancora nos procedimentos utilizados anteriormente que são, todavia, reutilizados sob a forma de fragmentos. Esse caráter monadológico faz do romance um texto de revisão crítica da obra anterior de Abreu, uma espécie de grande mosaico no qual a obra aparece. Além disso, a relação com a morte fica evidente pela constante de representações da morte e do morrer.

O primeiro dado que nos faz pensar na presença da morte nessa obra é o desaparecimento de Dulce Veiga, ocorrido vinte anos antes do início de sua busca pelo protagonista. A cantora, no auge da fama, abandona o sucesso e a família afirmando querer “outra coisa”. Nesse gesto, podemos ler uma primeira manifestação de morte simbólica presente no romance, já que Dulce Veiga, voluntariamente, mata sua *persona* glamurosa e foge para o interior do Brasil, onde passará a viver de modo simples. Todavia, ao optar pela morte simbólica da *star*, a cantora consegue se libertar da morte em seu sentido real, pois, no auge de seu desespero e fama, ela se autodestruía com drogas e álcool. A comparação entre as imagens de Dulce Veiga estrela e Dulce Veiga cantora de churrascaria atestam esta morte simbólica, representada no envelhecimento e na desaturização da antiga diva do rádio, encontrada pelo narrador, no final do romance, como uma mulher normal. Num momento temo as imagens da cantora no auge de sua carreira “contra um fundo claro infinito, Dulce Veiga, jogava os cabelos louros, como Rita Hayworth em *Gilda* sorrindo” (ABREU, 2003, p.57). Para depois termos uma imagem da Dulce atual, livre da *persona* de diva da música:

Tinha mudado percebi. Não apenas pelas rugas nos cantos dos olhos verdes, nem pelos vincos mais fundos ao lado da boca. Seus maxilares haviam perdido a dureza, o orgulho, e desaparecera do sorriso de lábios finos aquela expressão de cinismo, ironia e certa crueldade. Uma mulher de pouco mais

de cinquenta anos, cara lavada, um vestido amarelo claro de algodão, sandálias nos pés pequenos, de unhas sem pintura. Não era bela, tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real (ABREU, 2003, p. 199).

Outro dado que pode ser lido como morte simbólica está intrinsecamente ligado ao estado melancólico em que narrador se encontra no momento em que o romance se inicia e que, segundo ele mesmo, já durava pelo menos um ano. Essa melancolia é relativizada pela autocrítica do narrador, entretanto, ela aflora em alguns momentos do romance: “o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, [...], como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, [...], a vida a limpo” (ABREU, 2003 p. 69). A visão do vivido como algo catastrófico, que deve ser esquecido, emerge o tempo todo no romance, numa tentativa de o narrador matar as suas lembranças. Todavia, tais lembranças, como dissemos, reivindicam um espaço e o narrador percebe, desse modo, a necessidade acertar as contas com o passado para continuar a viver no presente.

O jogo com a linguagem tem, então, um papel fundamental em *Onde andaré Dulce Veiga?*, além do jogo de máscaras a que somos submetidos pelo auto – como se, em cada personagem, ele colocasse um pouco de sua própria existência, o que reitera o caráter lúdico presente no romance e explorado por Dias (2006) em sua leitura. Esse caráter lúdico nos interessa na medida em que demonstra uma tentativa da personagem principal em conseguir, a partir da consciência da morte, uma visão positiva da vida e, também, da morte. Temos, assim, uma espécie de relação com a morte que se aproxima da visão de morte domada presente na obra de Phillipe Ariès, que, em seu livro *História da morte no ocidente* (2002), defende a tese de que, na Idade Média, as pessoas aceitavam o fato da finitude com mais tranquilidade, ou seja, morrer, para o homem medieval, era algo tão comum quanto viver. Para comprovar sua tese, Ariès recorreu a uma série de documentos, especialmente documentos religiosos, que demonstravam uma série de disposições que o moribundo formulava antes de seu fim. A busca ou o encontro/reencontro em *Onde andaré Dulce Veiga?* trazem a certeza de um tempo que passa, trazendo, com tal passagem, a certeza da morte, o

que faz do texto um inventário que tem a temporalidade e a morte como elementos importantes. Do mesmo modo, a vida do protagonista e suas vivências isoladas só ganham sentido a partir do momento em que ele se abre à possibilidade de viver novamente, de dar um novo rumo à vida – rumo, este, construído a partir de toda uma experiência anterior que é mobilizada e restaurada por meio da narração de si mesmo. Esse sentido só pode ser construído na medida em que a personagem retoma o vivido e encara o presente.

As características fragmentárias do texto de Abreu, a sua relação com a morte e o morrer e a relação do romance com procedimentos e temas já usados pelo escritor é o que lhe confere a característica de mônada, ou seja, o texto possui, como dissemos, os procedimentos escriturais de Abreu de maneira potencial e dispersa pelo texto. É esta característica que faz de *Onde andaré Dulce Veiga?* uma espécie de *salto* na obra de Abreu, pois, nela, estão “guardados” todos os elementos usados anteriormente por CFA.

Para Jeanne Marie Gagnebin (1994), estudiosa da obra de Walter Benjamin, o conceito de Origem, criado pelo filósofo alemão representa um movimento “ao mesmo tempo de restauração e de dispersão” que caracteriza “vários momentos [...] da reflexão de Benjamin, em particular sua teoria da alegoria, sua teoria da tradução e sua teoria da reprodutibilidade da obra de arte” (GAGNEBIN, 1994, p.11). Pensando em termos benjaminianos, *Onde andaré Dulce Veiga?* representa, então, uma espécie de salto (*ursprung*) na produção literária de Abreu, pois, ao mesmo tempo em que se configura como uma produção totalmente nova, está intrinsecamente ligada a tudo que foi produzido anteriormente, efetuando, desse modo, o movimento de dispersão e de restauração da obra anterior. O movimento de dispersão está presente na própria reformulação da temática e da concepção formal da obra, assim como o movimento de restauração que se dá no recorte das temáticas usadas anteriormente e, agora, estilhaçadas e disseminadas pelo texto, ou seja, há a morte da antiga produção, que é salva, sob a forma de estilhaços, no romance.

O texto, devido ao seu caráter fragmentário, tem *status* de narrativa alegórica que retoma, por meio da vida do narrador, o *zeitgeist* de uma época: sua existência alegoriza a existência do homem

O narrador, um homem solitário, até o início do romance desempregado (a fábula se inicia no momento em que ele é contratado por um jornal) e sem afetos imediatos, joga-se na busca por Dulce Veiga, para, com isso, tentar redimensionar a sua vida e encontrar uma imagem de si diferente daquela que havia sido construída ao longo do tempo. Desse modo, podemos afirmar que narrar – e isso é amplamente explorado em *Onde andaré Dulce Veiga?*, pois o narrador só existe enquanto sujeito porque narra a si e aos outros – é de fundamental importância para a constituição de uma narrativa ancorada, segundo a estudiosa, no uso “da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento” (GAGNEBIN, 2004, p.3).²⁴ É dessa maneira, então, que Abreu mobiliza toda sua obra anterior, que “morre” para a construção do romance.

4.2 – A ruína, a alegoria e a morte em *Onde andaré Dulce Veiga?*

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* existe, como já dissemos anteriormente, uma constante relação com a morte, seja em sua dimensão de desagregação, seja no posicionamento do narrador, que assume a perspectiva do moribundo, reivindicando a autoridade de quem vai morrer para contar sobre si, sua vida e sua experiência. Essa presença da morte é, de certa maneira, disfarçada pela ironia e pela autocrítica do narrador. No romance, a morte é representada na forma de uma desagregação que atravessa a vida cotidiana do indivíduo, manifestando-se especialmente no corpo do narrador-protagonista, que, a partir da consciência da ruína e da ação do tempo em si, estende a sua reflexão a tudo o que o cerca e constrói o sentido alegórico do texto, configurado pela presença de corpos e objetos

²⁴ A importância da narração para constituição do sujeito é uma hipótese de Paul Ricouer desenvolvida nos três volumes de seu livro *Temps et Récit*, publicados pela Seuil em 1984. Gagnebin toma essa hipótese e a funde com questões relevantes para a filosofia da arte de Benjamin.

marcados pelo signo da destruição, da finitude, da dissolução e da morte.²⁵ Embora continue representada como um elemento brutal em seu papel de corte na existência humana, e determine, portanto, o fim do corpo e a dissolução total da individualidade e da consciência, a morte passa, no romance, por um trabalho de figuração que a representa como um processo ao qual tudo está submetido: pessoas, objetos, elementos culturais, enfim, tudo o que constitui a experiência das pessoas.

Nesse sentido, as concepções de alegoria e de ruína podem ser mobilizadas para a leitura de *Onde andaré Dulce Veiga?*, pois, por meio delas, temos um duplo movimento da concepção de Origem – restauração e dispersão –, defendido por Gagnebin em sua leitura da obra crítica de Walter Benjamin. O movimento de dispersão pode ser observado na própria constituição da narrativa, que utiliza elementos da vida do narrador-protagonista e as dissemina pelo romance. Esse primeiro movimento leva a outro: o movimento de restauração efetuado na recolha desses elementos biográficos dispersos transformados na imagem que o narrador constrói de si no final do romance. Esse movimento de restauração do vivido ganha dimensão de abertura para a vida e, também, de consciência da morte. Além disso, ao apropriar-se de pequenos fragmentos de filmes, peças de teatro, telenovelas, músicas, o autor faz um recorte delas, dando-lhes, em seguida, um significado consonante com a construção do texto. Assim, podemos afirmar que *Onde andaré Dulce Veiga?* é um produto de pequenos fragmentos, ruínas de outros que se mantêm vivos no texto de Abreu, embora tenham sido “mortos”, de alguma forma, ao serem transpostos. Sob este ângulo, o romance reafirma um traço característico da escrita de Abreu: a polifonia, que se dá, exatamente, por meio da apropriação e da citação intertextual. Neste sentido, a literatura de Abreu se afina às manifestações estéticas contemporâneas que tomam os sistemas literário, artístico e cultural como fontes para a constituição de novas obras por meio da apropriação, da colagem, do

²⁵ Essa visão da vida como ruína é antecipada em alguns contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, dentre eles “Linda, uma história horrível” cuja análise se encontra no capítulo anterior.

intertexto. Um bom exemplo disso é o modo como Abreu se apropria de imagens que remetem ao cinema e lhes dá outra dimensão, mais irônica e *kitsch*. Um exemplo dessa reconstrução cafona se dá no encontro entre o narrador e Jacyr, filho da vizinha, no momento travestido de Jacyra. Vejamos:

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr [...]

Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. **Parecia Jodie Forster em *Taxi driver*, versão mulata** (ABREU, 2003, p.46 – grifos nossos).

A caracterização da personagem, que não sabe se maquiar e não consegue se caracterizar perfeitamente como *persona* feminina sublinha, com ênfase grotesca, o simulacro, imagem patética reiterado pelo uso do cigarro, dos seios falsos e da pose, que o narrador compara à da personagem de Jodie Forster, o que é relativizado pela ironia esboçada na expressão “versão mulata” que remete a toda a caracterização anterior. Tais elementos se juntam para dar, então, uma imagem da ruína, atravessada, aqui, por uma visão sarcástica que se dirige à própria condição da vida contemporânea: uma vida em que o simulacro da experiência substitui, de modo radical, a experiência de fato. Essa visão, digamos, cafona que emerge o tempo todo em *Onde andará Dulce Veiga?* é reiterada no desenvolvimento do romance, em que há um procedimento constante de citação, de apropriação de frases e “cenas” pertencentes a filmes, novelas de televisão e peças de teatro de modo a criar, com isso, um comentário irônico, que opera, por meio da inversão do sentido e do valor original desses produtos, demonstrando, nesse movimento de apropriação, o caráter arruinado e desaturado do viver e da vida contemporâneo. É interessante notar que, nessa apropriação, Abreu “mata” a imagem original, dando a ela um novo contexto, muito menos glamuroso, sem, entretanto, deixar de prestar a sua homenagem a cada um desses produtos culturais de que ele tanto gostava. Esse processo se dá, também, com imagens religiosas, como no diálogo

que se estabelece entre o sonho do narrador e a narrativa da mulher do Apocalipse²⁶. A imagem da mulher do Apocalipse é subvertida e estabelece relação como uma série de acontecimentos vividos pelo narrador. Além disso, há uma identificação entre tal mulher e Dulce Veiga, uma espécie de sonho profético do narrador. Vejamos no trecho a seguir:

Caminho devagar entre as estátuas, até esta imagem de costas, que não consigo reconhecer. Flores, harpa ou cordeiro – não há nada entre seus braços caídos. Num lugar que não vejo, um cravo começa a tocar Haendel. Toco na cabeça da imagem, para afastar os véus roxos do luto pelo assassinato de Jesus de Nazaré, os panos deslizam pelo corpo imóvel. Ela volta para mim o rosto descoberto de uma mulher loura. Do interior do crânio, pelas órbitas vazias dos olhos, pelos orifícios das narinas e orelhas, pela boca aberta e desdentada escorregam cobras lentas, pardas vivas [...] Com o pé esquerdo descalço, ela esmaga a cabeça de uma serpente de cor diferente das outras (ABREU, 2003, p.74).

No Apocalipse, no entanto, a imagem da mulher é mostrada de maneira harmoniosa como uma metáfora ou alegoria da salvação da humanidade, ou de sua transcendência na volta de Cristo, a imagem vista no sonho metaforiza/alegoriza a ruína, que pode ser lida como próprio da Contemporaneidade, em seu sentido de imanência e de incapacidade de dar um sentido transcendente ao homem. Em outras palavras, na imanência da vida terrena o homem contemporâneo não tem possibilidade de salvação/transcendência. Tal idéia é reiterada pela presença de tecidos roxos que remetem ao luto e à melancolia por um tempo passado em que as coisas pareciam ter sentido, mas abre-se, também, a possibilidade de restauração que será empreendida pelo narrador. No romance, a imagem da mulher não tem nenhuma ligação com a transcendência; ela representa a própria condição mortal do homem.

Como vimos, a concepção de ruína e o conceito de alegoria como resultado da aproximação de elementos díspares, que, juntos, formam um novo produto, com um novo

²⁶ Em Apocalipse, cap. 12, v. 1-18, há a narração da mulher “vestida de sol e com a lua debaixo do pés” que grávida, enfrenta um dragão enorme. A mulher é alegoria da salvação humana, uma vez que de seu ventre sai uma nova vida. Esta imagem é subvertida no texto pela imagem da vagina dentata, representação de um mundo devorador. Há, além da remissão à mulher do Apocalipse, um diálogo com uma das manifestações da Virgem Maria aceitas pela Igreja Católica Romana: Nossa Senhora das Graças é representada com uma auréola de doze estrelas (como a mulher do texto bíblico), pisando uma serpente – símbolo da perdição da humanidade. No texto de Abreu, embora a mulher pise em uma serpente, possui outras enroladas pelo seu corpo. Um atestado de que não há nenhuma forma de salvação?

sentido, são investigados por Benjamin em seu livro *Origem do drama barroco alemão* (1984). Nessa obra, Benjamin faz um estudo apurado das maneiras pelas quais os dramaturgos alemães do século XVII construía suas peças em consonância com o espírito da Contra-Reforma Católica e da Reforma Luterana. Entretanto, aqui, interessa-nos a análise dos conceitos de ruína e de alegoria e sua construção por meio de fragmentos. De acordo com Benjamin, o drama barroco alemão seria o produto artístico de uma época decadente, cujas principais características seriam um sentimento de melancolia e uma concepção imanente da vida. Isso, de certo modo, lembra o contexto contemporâneo em sua incapacidade de oferecer perspectivas de transcendência aos homens. Em *A solidão dos moribundos* (2001), Elias Norbert, sociólogo alemão, chama a atenção para o fato de que o progresso e a industrialização transformaram as relações humanas. Tais mudanças relativizaram, gradativamente, a importância dos valores religiosos na vida do homem ocidental, levando-o, inclusive, a ter uma nova relação com a morte e o morrer. Tais transformações levaram o homem contemporâneo a um maior recalque da morte, além de supervalorizar o individualismo. Se, por um lado, as crenças deixaram de ter importância, por outro, o homem ficou sem sistemas que lhe permitissem uma relação menos problemática com a vida e, também, com a morte, gerando-se, então, com isso, a crise do homem contemporâneo. Esse contexto remete, de certo modo, ao contexto barroco, que se diferencia, entre outras, do momento atual devido a duas características principais: o absolutismo e a reforma religiosa (Reforma Protestante e Contra-Reforma Católica).

O contexto de imanência presente no barroco resulta da concepção luterana de fé e de salvação – que, em certa medida, será assumida também pela Igreja Católica, em sua reação à Reforma Protestante (Contra-Reforma). Lutero concebia a salvação do homem única e exclusivamente pelo caminho da fé. Segundo sua concepção teológica, o homem não é salvo por nenhum esforço seu, mas única e exclusivamente por sua fé em Deus. Desse modo, então,

o homem não tem responsabilidade por sua salvação e, por conseguinte, qualquer ação positiva que venha a realizar não garante sua salvação. Se essa concepção retira do homem qualquer possibilidade de transcender sua vida ordinária, logo sua salvação (ou perdição) estava ligada à imanência da vida cotidiana e à predestinação divina: o homem é virtuoso por efeito da graça divina e não por sua vontade. Tal concepção teológica gera um sentimento de impotência no homem, que se sente totalmente subordinado às leis da natureza. É a partir desse sentimento de impotência e da impossibilidade de transcendência que os dramaturgos alemães fazem, diz Benjamin, uso da alegoria para representar a história como trajetória do sofrimento e da queda do homem. Benjamin vê a alegoria barroca como uma forma de mostrar ao espectador “a facies *hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira” (1984, p.188).

A visão arruinada da vida é um traço das representações da morte e do morrer em *Onde andaré Dulce Veiga?* Essa visão da morte aparece, desde o início do romance, no modo como o narrador-protagonista se vê: um homem de quase quarenta anos, marcado pela melancolia, pela falta de fé e pela devastação física. A morte emerge, no texto, primeiramente na incapacidade de a personagem se alegrar e, também, na caracterização da personagem. Vejamos:

Olhei minha cara no velho espelho riscado, as marcas que eu nem sabia mais se pertenciam ao vidro ou à pele, cumprimentei com uma curvatura de cabeça: “Muito bem, parabéns. Você agora tem um emprego”. Mas não conseguia sentir nenhum calafrio de dignidade, nenhum *frêmito* de esperança que pudesse iluminar meus olhos vermelhos ou empurrar para fora meu fatigado peito [...]

Acho que não tinha me transformado num idiota, não completamente pelo menos. E quanto à experiência – bem, aquela cara marcada, ainda inchada de sono, com barba três dias, em observando por entre os riscos do espelho, parecia tê-la de sobra. Tudo bem, disse a cara no espelho, já que você prefere mesmo confundir experiência com devastação... (ABREU, 2003, p. 12 – grifo do autor).

O narrador reconhece estar marcado pela morte quando, ao tocar o corpo cheio de

gânglios de Márcia, filha de Dulce Veiga e líder do grupo de rock *hard core* Vaginas Dentatas, reconhece que ele mesmo os possui. Os corpos de ambos, de certo modo, alegorizam o processo de morrer, configurado na consciência de que se está marcado pela doença, para a morte:

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até o pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, por trás das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. **Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas** (ABREU, 2003, p. 168 – grifos nossos)

A visão de si mesmo como um ser em ruínas fica clara, ao longo do texto, em afirmações que indiciam, mas nunca afirmam de maneira direta, a doença do narrador-protagonista. Além da consciência de ter a morte inscrita, por meio da contaminação, no corpo, o narrador também nos diz da sua vivência de uma morte simbólica, especialmente após ter sido abandonado por Pedro – um antigo namorado também doente – que se afasta com medo de contaminá-lo:

Embaixo deles [os arcos vermelhos do bairro da Liberdade], longe da agitação do Hiroshima, **toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia.**

Lembrei então daquela noite em que encontrara um cartão postal sob a porta, algumas semanas depois que Pedro desaparecera [...] com sua letra torta, meio infantil, Pedro escrevera:

“Não tente me achar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor”

Mas já matou, pensei naquele dia (ABREU, 2003, p. 170, grifos e colchetes nossos).

É interessante perceber que, no reconhecimento do narrador como alguém marcado para a morte, ou seja, como um moribundo, é que percebemos a razão pela qual ele tudo observa como algo marcado pelo signo da destruição e da morte, refletindo continuamente sobre o processo de morrer que a tudo submete. Entretanto, embora contaminado, o

protagonista não tem uma visão pessimista dos fatos, vivenciando o seu processo de morte com certa tranquilidade: “No entanto, eu continuava vivo. A meus pés, em baixo e em volta do viaduto, a cidade brilhava sob a lua cheia. Senti vontade de estender a cabeça em direção a ela e começar a uivar” (ABREU, 2003, p. 171). A partir dessa vivência da morte é que se estabelece a relação entre alegoria e ruína no romance.

Ao contrário das antigas concepções de alegoria e ruína presentes nas obras do Barroco alemão, os conceitos de alegoria e de ruína presentes na contemporaneidade se ligam à imanência da vida, marcada pela solidão e pela vivência do choque, que conscientizam o homem contemporâneo da transitoriedade das coisas e da morte decorrente dessa transitoriedade. Essa consciência de uma vivência catastrófica traz em seu cerne uma reflexão que se liga à desvalorização da experiência coletiva, como vimos anteriormente, e à supervalorização da vivência individual que torna impossível a transmissão desta vivência como patrimônio coletivo, como lição que se mantém com o passar do tempo. Há, então, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, um questionamento da vivência solitária do indivíduo e sua incapacidade, a partir de tal vivência, de dar um sentido à própria vida, o que faz com que o narrador-protagonista, tocado pela morte, busque por Dulce Veiga na tentativa de ressignificar a sua vida, o que trará como resultado a conscientização de que os significados estão na própria maneira que o homem encara as múltiplas situações em que se vê inserido. É interessante notar que, no encontro com Dulce Veiga, antes uma estrela e agora uma simples cantora de churrascaria, é que o narrador percebe que, na verdade, o sentido para a sua vida está em suas mãos. A morte da *persona* sofisticada de Dulce Veiga representa, então, uma espécie de lição de vida ao protagonista.

Embora existam muita diferenças entre a concepção barroca e a concepção contemporânea de alegoria e ruína, as duas põem em foco toda uma problemática de como o homem deve encarar a vida, bem como a sua relação com os outros e com o mundo. No que

tange à sua concepção e construção, as alegorias das obras literárias da contemporaneidade são, no mínimo, estruturalmente semelhantes às alegorias encontradas no drama barroco alemão. Todavia, os temas utilizados na contemporaneidade diferem daqueles predominantes no século XVII. Um bom exemplo disso são os temas religiosos, predominantes nas peças alemãs e problematizados na literatura do século XX. O que diferencia, assim, ambas as concepções são os resultados a que levam, pois enquanto que, por meio das alegorias contemporâneas, somos conscientizados da existência de um mundo em que o humano é desvalorizado, na concepção barroca havia uma tentativa de moralização do homem, de uma conscientização do homem como ser impotente e, por isso, submetido a uma potência divina que pouco se importava com sua salvação ou perdição já determinadas, segundo a concepção luterana, desde o nascimento, pela graça e pela fé.

A alegoria é, então, construída pelos dramaturgos alemães, para comprovar que o processo histórico representa a ruína, a perda, o sofrimento humano e a morte, gerando, desse modo, um sentimento de melancolia e de luto e, por conseguinte, de reflexão:

O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática. Cada sentimento está vinculado a um objeto apriorístico, e a representação desse objeto é a sua fenomenologia. A teoria do luto, que emergiu inequivocamente como uma contrapartida da teoria da tragédia, só pode em consequência ser desenvolvida por meio da descrição do mundo que se abre ao olhar do melancólico. Pois os sentimentos, por mais vagos que eles pareçam na ótica da autopercepção, reagem como num reflexo motor, à constituição objetiva do mundo (BENJAMIN, 1984, p.162-163).

A construção da alegoria tem, segundo Benjamin (1984, p. 186-187), a finalidade de substituir, por meio da representação, o elemento que o artista tenta referenciar, porém o processo de substituição alegórica tende a um envelhecimento, já que as alegorias usadas, por exemplo, no período barroco não poderiam ser reutilizadas na atualidade. Entretanto o que fica evidente na análise de Benjamin é que o sentimento de imanência, consequência de uma época em crise, leva a uma concepção do processo histórico como ruína, representada, por sua

vez, pela alegoria que é resultado da junção de fragmentos de outros produtos. Essa construção estilizada e que substitui o elemento representado tem a finalidade de iluminar, de dar uma espécie de iluminação, apreendida sob a forma dos cacos que, se colados, nos dizem uma história. No caso da alegoria construída por meio da visão enlutada, a morte é construída, como vimos até aqui, por meio da representação, da junção de imagens que remetem à dissolução, substituindo, desse modo, a ideia de vazio, de dissolução e de neutralidade nela presentes.

O processo de construção alegórica tem, no romance, a função primordial de desnudar o caráter de ruína presente na vivência humana, algo que o protagonista tenta neutralizar por meio da busca de uma imagem mais positiva de si, de sua vida vivida e das outras personagens que o cercam. O tempo todo, todavia, a morte, esboçada nessas ruínas, emerge e se insinua no texto, estando presente na visão que a personagem tem da grande metrópole e das pessoas nela inseridas:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (ABREU, 2003, p.21).

Essa visão da ruína e da morte é retomada, ao longo do romance, sendo disseminada nas imagens que o narrador tem da cidade, das pessoas, do local onde vive, do seu trabalho e, enfim, de sua pessoa:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, **como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses** (ABREU, 2003, p.37 – grifo nosso).

Entretanto, se tais fragmentos, por um lado, indiciam a morte e a mortalidade de tudo,

por outro lado, elas, ao se integrarem numa nova obra/vida, tornam-se um signo de vida, ou pelo menos, de abertura para a vida. A visão irônica do narrador em relação a si mesmo, ao seu apartamento e a cidade, longe de ser pessimista, configura-se como melancólica porque lamenta a perda de uma época em que as coisas teriam um sentido, arruinado com o tempo. É essa a visão do narrador em relação aos outros também. A cidade e as pessoas são imagens de um mundo em decadência no qual tudo, antes, fora melhor; o que existe agora não tem mais sentido. Tais imagens alegorizam o próprio corpo doente da personagem, bem como sua vivência, até então, aprisionada a uma morte simbólica configurada na impossibilidade de elaboração do abandono de Pedro e na melancolia a que se entregara depois disso. Procurar um novo sentido para tudo o que viveu é a grande “missão” que o narrador, posteriormente, se impõe.

O processo de arruinamento e de morte, traz consigo, como dissemos, a emergência de um sentimento e uma reflexão melancólicos, sempre perpassados pela ironia e pela autocrítica – o que relativiza o sentimento de impotência do narrador diante do que vê. Um bom exemplo disso se dá no momento em que o protagonista, ao visitar Alberto Veiga, ex-marido de Dulce, se vê diante de um teatro em decadência e de uma adaptação, no mínimo, estranha da peça *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. O narrador questiona a presença, na peça, de seu vizinho Arturo, um argentino que é garoto de programa. Além disso, há o fato de Alberto Veiga inserir um novo final, na peça, no qual há a afirmação do desejo homossexual:

A porta estava apenas encostada [...] tudo cheirava mofo, mas pelas fotografias, pelas douraduras espatifadas no veludo bordô das poltronas e cortinas, ainda havia restos de nobreza pelo ar. Isso era sempre o mais melancólico. **Em tudo, aquela memória de outros tempos mais dignos, escondidas ali no teatro, nos canteiros da avenida São Luís, nas vidraças da Estação da Luz, [...].** Tempos, pensei, tempos melhores. E dei de cara com minha própria imagem refletida entre as rachaduras de um espelho. Meu cabelo começava a cair. [...] Eu também conhecera melhores tempos (ABREU, 2003, p.125 – grifos nossos).

Vejamos, também, o trecho em que ele narra o final de *O beijo de asfalto*, criado por

Alberto Veiga:

O homem grisalho continuou ajoelhado, imóvel, na mesma posição, os dois braços estendidos como se abraçassem Arandir. Só que em vez de continuar morto, Arandir levantou-se e caminhou para o outro praticável mais atrás, um pouco mais alto. Lá, inteiramente nu, estava deitado outro rapaz ainda mais musculoso que ele, o rosto voltado para o fundo do palco. Em ao lado dele, Arandir estendeu a mão dramaticamente.

Achei que Arandir fosse simplesmente abaixar-se e beijá-lo, mas não. Lentissimamente, gestos provocantes como num strip-tease, ele tirou primeiro os sapatos, depois tirou também as meias, a camisa, os jeans. Quando pensei que fosse ficar só de cuecas, arrancou-as e jogou o monte de roupas emboladas no praticável do homem grisalho [...] Arandir ajoelhou-se ao lado dele e circundou-o com o braço. Ficou passando a mão pelas coxas, barriga, pelos peitos salientes do outro (ABREU, 2003, p. 126 – 127).

É importante notar que é constante, no romance, o uso do procedimento de mostrar o arruinamento dos objetos, espaços e personagens em geral (as vidraças da Luz ou os canteiros da avenida São Luiz), mas também em mostrá-lo em si mesmo, sublinhando com isso uma consciência trágica da passagem do tempo, metáfora da morte e do morrer. O narrador, ao demonstrar o processo de “morte” disseminado na vida urbana faz uma crítica à própria lógica de desumanização presente nas grandes cidades brasileiras e, por extensão, ao contexto contemporâneo.

Segundo Tânia Pellegrini (1996, p.28), ao escolherem o processo alegórico para construir sua obra, alguns escritores contemporâneos renunciam à transparência ilusória e enganadora da realidade. Entretanto, ao escolherem essa forma de construção, alguns escritores conseguem sustar o processo de envelhecimento da alegoria, convertendo-a em um elemento estrutural concreto em uma fonte de veiculação permanente de sentido. Essa afirmação de Pellegrini se aplica aos romances por ela analisados²⁷, que tinham, segundo sua perspectiva de leitura, o objetivo de realizar uma crítica da sociedade brasileira, especialmente no período de vigência da ditadura militar.

Todavia, o processo de construção alegórica, defendido por Benjamin, não se

²⁷ Pellegrini analisa, em *Gavetas vazias*, os romances *Incidentes em Antares* (1971), de Érico Veríssimo; *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, e *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira.

circunscreve apenas a contextos totalitários, ele se estende a todo contexto em que a vida humana é cindida, especialmente pelas vivências implicadas no choque, que teria, para o crítico frankfurtiano, um aspecto também positivo porque problematizaria a Modernidade, retirando a falsa idéia de progresso linear. Pellegrini corrobora, de certo modo, Benjamin ao afirmar que a visão alegórica terá, geralmente, como cenário as cidades que representam o símbolo do progresso e da destruição causados pelo capital. Por isso, afirma ela, os temas dominantes nessas narrativas seriam “o caos urbano, a desumanização, a incomunicabilidade, a individualização solitária e inevitável” (PELLEGRINI, 1996, p. 28).

*Onde andar*á Dulce Veiga? pode ser lido a partir dessa perspectiva, porém a crítica ao caráter de desumanização, predominante no final do século XX, e a submissão do indivíduo à lógica do capitalismo estão presentes, de forma mais sutil, mas nem por isso menos contundente, já que o narrador mostra com sarcasmo a crueza de um mundo em franca decadência, marcado pela predominância da técnica, da massificação, do isolamento em relação aos outros e da miséria – traços que se intensificam nos países periféricos como o Brasil que ambienta a ação romanesca. Desse modo, como um *flâneur* baudelairiano, o narrador transita entre o luxo e a miséria, entre a arte tradicional e a arte *pop*, mostrando um mundo paradoxal, mundo em que a mudança e a efemeridade são traços predominantes.

Essa visão alegórica é, em *Onde andar*á Dulce Veiga?, reiterada pelas imagens da cidade como o lugar em que o progresso é colocado em primeiro plano em detrimento dos homens, que são reificados, transformados em sombras. O homem é, nessa perspectiva, robotizado pela vivência automática numa cidade que parece ser construída contra ele, que é privado das condições básicas de humanidade, tais como alimentação, saúde, cultura, etc. Isso pode ser percebido em um trecho no qual o narrador faz uma descrição do Rio de Janeiro, aonde fora buscar pistas de Dulce Veiga. A diferença entre a paisagem humana, marcada pela miséria e pela violência, e a paisagem urbana ficam evidentes: “Havia sal e sexo soltos no ar

azulado do entardecer, tantos corpos aproveitáveis. Se não olhasse os mendigos e o lixo espalhado na rua, desviando os olhos por cima das cabeças, [...] seria fácil imaginar que estava no Havai” (ABREU, 2003, p.177). Outro fator a ser notado é a ironia que se insinua a partir da citação de um pequeno trecho da música “Menino do Rio”, de Caetano Veloso, sucesso nos anos 80, somada ao olhar do narrador para a cidade maravilhosa, cujas belas paisagens estavam marcadas pelas ruínas humana e urbana Vejamos: “Seja aqui, abençoei, mas baixei os olhos mais do que devia” (ABREU, 2003, p.177). E a ironia se intensifica quando, nessa paisagem digna de um paraíso tropical, ocorre um arrastão.²⁸ A partir desse fato, o narrador-protagonista resolve voltar para São Paulo, atestando que, no final das contas, ambas as cidades tinham os mesmos problemas: “Tinha perdido [...] a vontade de ir a São Conrado, Laranjeiras, Botafogo ou qualquer outro lugar naquela Beirute. Tudo que queria era voltar imediatamente para São Paulo. Lá pelo menos, pensei. E não sabia o que vinha depois” (ABREU, 2003, p.178). As reticências “mentais” da personagem atestam, de maneira irônica, a situação de profundo arruinamento da paisagem humana e urbana presente nas duas grandes cidades do Brasil²⁹.

Esse processo de morte, configurado nas ruínas que são observadas pelo narrador-protagonista e que indiciam o modo como este vê a si mesmo, vão deixando o âmbito da comparação para se tornar confirmação de um processo de morte instaurada no corpo, que se torna ele mesmo, *locus* privilegiado de manifestação da morte e do morrer. Isso fica reiterado na visão das personagens que o narrador encontra pela rua logo no primeiro dia de trabalho, e na visão de uma mendiga parecida com Dulce Veiga que é comparada, por ele, a uma imagem medieval: “Na calçada oposta, em câmera lenta, o corpo todo coberto por sacos de farinha,

²⁸ Os arrastões são assaltos efetuados, nas praias, por quadrilhas compostas por um grande número de pessoas.

²⁹ Essa visão da vida urbana como ruína é algo já explorado na obra de Abreu. Bons exemplos dessa visão da experiência urbana podem ser encontrados em “London, London ou Ajax, Brush and Rubish” e em “Lixo e purpurina”. O primeiro conto trata da experiência de faxineiro na Londres dos anos 70 e o segundo conto trata da experiência de viver como sem teto na mesma cidade. Ambas as narrativas são da década de 1970. “London, London...” foi publicada em *Pedras de Calcutá* e, posteriormente, retirada das últimas edições, sendo publicado, mais tarde, *Estranhos estrangeiros* (1996). “Lixo e purpurina” foi publicado na coletânea *Ovelhas negras* (1995) que, segundo CFA, eram contos de fundo de gaveta.

uma mendiga arrastava um saco cheio de jornais velhos. Parecia a imagem da Morte [...] faltava apenas a foice” (ABREU, 2003, p.133).

A imagem da mendiga representa uma espécie de *fácies* da morte, tomando-se, aqui, acepção das danças macabras, representações da morte e do morrer presentes em algumas gravuras da Idade Média. Em sua investigação sobre a história da morte, Ariès (2002, p. 147) chama a atenção para as danças erótico-macabras, figurações da morte em que ela se apropria do morto como se o violasse. A morte, representada sempre em figuras andrajosas no período medieval, é retomada na figura da mendiga vista pelo narrador e, também, em Saul, como veremos adiante. Esses encontros do narrador-protagonista com figuras que remetem ao arruinamento parecem, no romance, ter a finalidade de representar a convivência com a morte e a consciência dolorosa do morrer inscrito, via doença, no corpo. O narrador é, o tempo todo, lembrado, na visão dessas ruínas, de que tem a morte e a destruição dentro de si, ele é obrigado a encarar a morte de si, no espelho de destruição que é o mundo. Todavia, da mesma forma que as representações da morte na Idade Média tinham por finalidade refletir sobre a finitude, mas, principalmente, demonstrar um amor apaixonado pela vida (ARIÈS, 2002, p.152), em *Onde andarás Dulce Veiga?* ver a destruição não significa uma paralisação na dor de se saber mortal e frágil, mas consciência de que se pode e se deve viver, apesar da morte.

É preciso notar, então, que as alegorias presentes no romance de Abreu não se ligam, exclusivamente, a um único sentido, mas aos vários sentidos de morte que podem estar presentes no cotidiano, desde a perda de referenciais identitários à morte simbólica e social, desde o arruinamento das coisas e pessoas à ruína física instalada por uma doença incurável no corpo doente. A morte, desse modo, aparece na forma de anulação de si mesmo, no esvaziamento da vida do narrador, na escolha de Dulce Veiga pela morte de sua máscara de grande diva, no abandono do narrador por Pedro, que destrói as possíveis projeções afetivas do protagonista que perde, então, o desejo de viver e “esquece” o próprio nome, fato que

reitera ao esvaziamento da vida. As ruínas presentes nos objetos, nos edifícios, nos bens culturais são elementos que remetem a essas várias mortes que se disseminam pelo romance. Além disso, o morrer – a consciência da morte – ainda aparece nas contaminações do narrador e de Márcia. Neste sentido, a representação da morte em *Onde andaré Dulce Veiga?* deixa a esfera da morte como uma ideia abstrata para se aproximar de uma constatação concreta da morte iminente que se dá, no romance, a partir da contaminação do narrador.

Um dado importante a ser notado, nessa relação com a morte e no processo de morrer que se instala com a contaminação do narrador pelo vírus HIV-AIDS, é a sua mudança de perspectiva. Ele se vê, então, diante da possibilidade de reconstituir a própria vivência, fazendo da inscrição da morte do corpo não um motivo para se atirar Anônimo deliberadamente num processo de morte simbólica – o que ele fizera quando estava sem emprego e sem amor -, mas, sim, uma razão para tentar reescrever sua vivência buscando, ele mesmo, assim como Dulce Veiga, uma “outra coisa”. Podemos afirmar, então, que a infecção e o “reaparecimento” de Dulce Veiga se tornam desencadeadores de uma nova visão de vida, ou pelo menos, de uma tentativa de salvar as vivências fragmentárias, reconstituí-las, dando-lhes um novo sentido, passando a vida a limpo de modo que ela deixasse de ser rascunho e se tornasse uma espécie de escrita definitiva. Noutros termos: fazendo da vida, literalmente, um romance.

Temos, nessa retomada da vida a partir da contaminação, uma ligação com a própria etimologia da palavra infecção que vem do latim, *infectum*, tipo de radical que dá origem aos tempos verbais imperfeitos, que representam ações inacabadas. O presente é o tempo imperfeito por excelência e, nesse sentido, para o narrador, mesmo que infectado, o momento atual representa a sua possibilidade de abertura para uma vivência real, de modo a dar um novo rumo/significado a tudo o que foi por ele vivido até então.

O processo de alegorização da morte fica bastante evidente, também, na presença das

Os quatro cavaleiros do Apocalipse, 1497-1498, Albrecht Dürer
Xilogravura, 39 x 28 cm
Galeria de arte do estado, Karlsruhe, Alemanha.

Dança macabra, 1493, de Michael Wolgemut
Ilustração da Weltchronik, de Hartmann Schedel, Nuremberg, 1493.

Dança macabra, século XVII

personagens Saul e Lílian Lara. No caso de Lílian Lara, atriz de telenovelas e amiga de Dulce Veiga, temos uma relação que se liga ao simulacro. Num primeiro momento, temos a visão de uma mulher jovem e bela, num processo de adiamento da morte por meio da ciência médica (ELIAS, 2002, p. 56) Lílian representa, no romance, a tentativa desesperada, por meio de intervenções cirúrgicas que mudam a configuração do corpo, o processo de morrer inerente ao envelhecimento:

Lílian Lara era uma mulher alta e magra, um lenço florido na cabeça, as pontas passadas em volta do queixo, depois amarradas na nuca. O lenço cobria as orelhas, parte das faces e da testa. Como se não bastasse, ela usava enormes óculos escuros, até a base do nariz arrebitado como o de uma menina. Estranho querer ficar incógnita dentro da própria casa, pensei. Depois lembrei uma nota de Teresinha O'Connor sobre a operação plástica (ABREU, 2003, p. 172-173).

Entretanto, a imagem jovial que a atriz tenta construir é desmentida pelas marcas de envelhecimento e de morte presentes em seu corpo; o simulacro emerge desse reconhecimento e o que temos, então, é uma personagem que recalca a velhice e a disfarça, mas, ainda assim, a tem inscrita no corpo:

As mãos dela tremiam levemente, muito mais velhas que o rosto. Ou, pelo menos, que os *centímetros* visíveis de rosto entre o lenço e os óculos. Entediada, Lílian jogou-se no sofá, ajeitou a canga colorida sobre as pernas, apanhou um cigarro de uma caixa de prata e ficou esperando que eu o acendesse (ABREU, 2003, p. 173).

E ainda:

Sentou do meu lado, tornou a encher o copo, o controle remoto entre as mãos velhas. O lenço um pouco torto, dava para ver a raiz grisalha dos cabelos e uma cicatriz vertical, ao lado da orelha. A canga escorregou, ela não se preocupou em arrumar. Ainda tinha belas pernas, rijas, queimadas de sol (ABREU, 2003, P. 175).

Se a morte é, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, representada nas ruínas de corpos, espaços e objetos, a presença de Saul pode ser considerada o grau máximo dessa representação, já que ele é a própria face da morte, configurada pela manifestação desta em seus sentidos social e simbólico: ele passou por inúmeras sessões de tortura no período do

regime militar. O narrador, que vinte anos antes, havia entrevistado Dulce Veiga, reconhece no homem destruído de agora, o antigo amante da cantora. Esse processo de morte e de morrer é, ainda, potencializado pelo uso reiterado de drogas e pela dor da perda de seu grande amor, Dulce Veiga. Temos, desse modo, um diálogo direto com parte da produção anterior de Caio Fernando Abreu: a personagem, enlouquecida, pode ser vista como revisitação a contos como “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, “O mar mais longe que eu vejo” ou “O ovo” e sobretudo, “Garopoba, mon amour”³⁰, narrativas cujo objetivo era criticar o *status quo*, especialmente em sua faceta de autoritarismo e repressão. O que diferencia Saul das personagens desses contos é que ele próprio representa a morte e a destruição produzidas pelo regime militar e, para demonstrar isso, o narrador não se utiliza de uma linguagem cifrada como os narradores dos contos citados. O ex-amante de Dulce Veiga, enlouquecido e destruído pelo uso de heroína, atesta a morte da utopia por um mundo melhor e mais justo. Vejamos:

Jogado entre trapos, com robe de seda puída, um dragão nas costas, Saul soluçava. [...] sem a peruca loura igual aos cabelos de Dulce Veiga, era quase completamente raspada. Como a de um presidiário, um louco, um judeu em campo de concentração, um doente terminal submetido à quimioterapia. Da têmpora direita até quase a nuca, fios grisalhos espetados circundavam uma cicatriz rosa, sinuosa feito cobra (ABREU, 2003, p.187).

É interessante notar que o narrador descreve o estado de Saul a partir de uma série de imagens que remetem a processos de morte social, simbólica, além das mortes por doença ou

³⁰ Contos de CFA que criticam, por meio da alegoria, o contexto social, cultural e político dos anos 70. “O ovo”, inserido em *Inventário do irremediável* (1970) narra o processo de “enlouquecimento” de um narrador-protagonista que, depois de uma série de vivências desastrosas, enxerga uma enorme casa de ovo que se aproxima gradativamente. Ao contar às pessoas o que vira, a personagem é dada como louca, sendo internada. O ovo representaria o próprio contexto sufocante em que se vivia. A personagem, como forma de resistência, narra suas experiências à luz de uma vela que vai gradativamente se extinguindo. “O mar mais longe que eu vejo”, do mesmo livro, narra o exílio de uma personagem, que, depois de se mostrar descontente com o modo como de vida do lugar de onde procedia, é obrigada a viver só, num processo de morte simbólica, já que não existia para os outros. “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, inserido no livro *O ovo apunhalado* (1975), narra o genocídio de um grupo de robôs (ex-humanos, segundo sugestão do texto). De todo o grupo, apenas Robhéa sobrevive, é integrada à sociedade dos homens, exercendo a função de manequim e atriz de sucesso. Descontente com o tratamento que recebe dos homens, a personagem principal se suicida com um “fatal banho de chuveiro” (ABREU, 2001, p. 49), reafirmando, desse modo, sua identidade robô.

extermínio: o judeu, o louco, o presidiário e o doente terminal são expressões das inúmeras mortes, violentas ou não, que ocorreram e ainda ocorrem em nossa sociedade. O narrador reconhece, no encontro com Saul, os medos trazidos por suas lembranças e tem a consciência de que deve encará-los. Quando o narrador-protagonista fora, vinte anos antes, entrevistar Dulce Veiga pela segunda vez, encontrara Saul, que agitado com a possibilidade de ser pego pelas autoridades policiais, pede ao narrador que volte outro dia e que faça de sua amante uma grande estrela. Ao acompanhar o protagonista até a porta, Saul olha dentro de seus olhos e lhe dá um beijo. O encontro com Saul, no estado físico deplorável que se encontrava, representa, para o narrador, uma espécie de acerto de contas com o passado que ele enfrenta por meio do contato físico com Saul, devolvendo-lhe o beijo de vinte anos atrás. Esse enfrentamento se dá por meio do beijo em Saul e representa uma espécie de contato com a ruína: o narrador beija, no ex-amante de Dulce Veiga, a própria morte e a vence: “Entreaberta a boca dele cheirava mal [...] Ele fechou os olhos [...] eu também fechei os meus para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda” (ABREU, 2003, p.190). Insinua-se, aí, o jogo especular presente em “Linda, uma história horrível”, uma vez que, ao beijar a imagem da morte e da miséria jogada na cama, o narrador beija a si mesmo, à sua imagem miserável e em processo de morte pela AIDS. Saul, após passar pela dor da tortura e pela perda da mulher que amava, tem uma morte simbólica que o faz querer viver como um simulacro de sua amante. Para isso, ele se fantasia de Dulce Veiga, ele se torna uma *persona* ou máscara tragicômica, como se fosse possível, por meio dessa escolha, viver constantemente com a amada. Essa escolha pode ser vista como uma espécie de simulacro do simulacro, já que Dulce Veiga, a estrela, também pode ser vista como uma das máscaras da Dulce Veiga “real”. No momento em que o narrador o encontra pela segunda vez, Saul é, apenas, a personagem sem máscara, é a caveira a que se refere Benjamin (1984, p.188), ele é a própria a morte.

Ainda, ali, no quarto do cortiço onde Saul morava, o narrador encontra o diário de Dulce Veiga, com pistas do lugar onde ela poderia estar. Seguindo tal pista, o narrador consegue reencontrar uma Dulce envelhecida e plenamente integrada em uma espécie de vida e sociedade alternativa bem distante dos grandes centros urbanos do Brasil. Dulce se decidiu pela morte de sua *persona* de cantora famosa, para conseguir viver em paz como mulher comum. Ocorre, então, uma espécie de frustração, de fracasso da busca do narrador pela antiga cantora, mas, nesse ponto do romance fracasso e sucesso “convivem” no mesmo espaço: a busca da ex-cantora de rádio se revela apenas um pretexto para ele contar ao leitor as suas vivências, transformadas, agora, em uma experiência rica, configurada no encontro da personagem consigo mesmo.

A constituição do narrador como sujeito, afirmada no fim de *Onde andaré Dulce Veiga?*, ganha sentido porque ele consegue revisitar criticamente, por meio de suas memórias, o passado, conseguindo, com isso, ressignificar o vivido e, deste modo, sua vida. É o que veremos a seguir.

4.3 - A memória e a reconstrução da vivência: uma abertura para a vida

A reconstituição da vivência e a sua valorização se tornam, ao longo de *Onde andaré Dulce Veiga?*, um dado de grande valor, já que é por meio dessa reconstituição que a busca pela cantora desaparecida se tornará possível. A rememoração, a recuperação de fatos e circunstâncias que foram, por algum motivo, esquecidos se torna, desse modo, dado importante para a construção do romance.

No início do romance, o narrador mostra ter uma visão muito desconfiada da vida, baseada numa tentativa de viver sem crer em nenhuma espécie de transcendência, tentando retirar de suas vivências tudo o que não fosse, segundo suas próprias palavras, o real: “Cartas, santos, números, astros: eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo” (ABREU, 2003, p. 40). Essa

realidade “sem nada por trás” configura-se na tentativa de viver sem qualquer esperança ou alegria, efeito da situação de abandono e melancolia em que ele se encontrava após o desaparecimento de Pedro e da falta de perspectivas de vida. É como se o protagonista quisesse, a partir desses fatos, enxergar apenas o lado mais negro da vida, negando-se a retomar as suas inúmeras vivências para dar-lhes algum sentido: “Apenas [um real] mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que eu pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores do edifício. Estava farto do invisível” (ABREU, 2003, p.40). Esse invisível é uma remissão direta às crenças anteriores do narrador. Ele se refere à tentativa de apagamento das ilusões, das projeções e das fantasias, pela personagem para, assim proteger-se da dor e do sofrimento. É, talvez, por essa razão, ele não deseja ter lembranças, escondendo todos os objetos que possam, de alguma maneira, lembrar a presença de Pedro, antigo namorado que, segundo o próprio narrador, talvez tenha sido o único amor verdadeiro de sua vida, e, também a lembrança vergonhosa que tinha da delação involuntária de Saul, que ele fizera vinte anos antes. Na juventude, como dissemos, o narrador, depois de uma tentativa frustrada de entrevistar Dulce Veiga, que estava sob efeito de narcóticos, é solicitado a retirar-se por Saul, que lhe pede para falar bem da estrela e diz que ele precisa ir embora. Na saída, Saul segura o rapaz e lhe dá um beijo, devolvido mais tarde quando o narrador, amadurecido, encontra Saul, doente e louco, morando em um cortiço. Abordado por agentes do DOPS, órgão da ditadura militar responsável pela repressão política, que lhe perguntam qual é o endereço de Dulce Veiga, o narrador, amedrontado, diz o número do apartamento para os agentes, o que resulta na prisão, tortura e morte social/simbólica de Saul, algo de que o protagonista se culpa.

Na tentativa de matar qualquer reminiscência do passado, o protagonista se nega a rever os objetos de seu antigo namorado, Pedro, que, simplesmente, desaparecera sem maiores explicações, a não ser por um pequeno cartão postal em que pedia para não ser

procurado: “Não era preciso virá-lo para lembrar todas as frases escritas nas costas, logo abaixo da inscrição *Pont Neuf sur la Seine: Mélancolie*. Fechei a gaveta, eu não podia lembrar” (ABREU, 2003, p.120 – grifos do autor). Além disso, ele parece recalcar toda e qualquer lembrança referente a Saul, já que se sentia culpado pela prisão, tortura e posterior enlouquecimento do amante de Dulce Veiga. Para ele, manter-se longe das imagens do passado e viver o presente se torna um objetivo, ainda que isso não lhe permita viver com tranquilidade. Por essa razão, para ele, a morte real, o esvaziamento da existência e a posterior entrada no nada, seria uma maneira de facilitar as coisas, já que o pior era a morte simbólica, configurada nas inúmeras perdas ao longo do caminho:

o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar supostamente, a vida a limpo (ABREU, 2003, p.69).

Entretanto, o que na verdade acontece, como vemos no trecho acima, é uma tentativa de destruição não uma destruição efetiva das lembranças – o recalque, portanto, delas. No decorrer do romance, a personagem percebe, entretanto, que encarar o passado é a única forma de conseguir continuar. Configura-se, nesse posicionamento do narrador, uma visão muito parecida com a idéia presente na filosofia de Schopenhauer (2005, p. 361) de que a morte é o menor dos males, já que ela é apenas anulação da personalidade e, por conseguinte, do sofrimento presente na vida humana. Soma-se a tal concepção, afinada com Schopenhauer, a ideia de que as perdas amorosas podem se constituir como a pior forma de morte para o homem, já que elas anulam num primeiro momento, a possibilidade de relações posteriores, como podemos depreender da leitura do ensaio “Luto e melancolia”, de Freud (1981).

No entanto, o surgimento de um novo emprego e, mais do que isso, a possibilidade de reencontrar Dulce Veiga faz com que a personagem compreenda a impossibilidade de isolar as antigas lembranças, guardando-as na memória. A personagem percebe que retomar tudo

aquilo que foi vivido e enfeixar tudo isso para dar-lhe, ou pelo menos, tentar conferir-lhe um significado, torna-se algo de grande importância. Nesse sentido, o protagonista deixa o seu isolamento, abre-se para o mundo, retoma todas as suas vivências e tenta lhes dar um sentido outro, esboçando, desse modo, a construção de uma experiência ou de uma vivência enriquecida pela reflexão – o que a torna elemento passível de ser transmitido ao outro. Esse projeto de reelaboração do vivido torna-se evidente na viagem que o narrador empreende, ao final do romance, e que, segundo as próprias sugestões do texto, é responsável pela sua transformação final. Antes de empreender a viagem, porém, o narrador é obrigado, ainda que de maneira involuntária, a reatar os fios do passado e do presente por meio da rememoração, algo que será, de certo modo, doloroso, mas que lhe trará uma nova imagem de si, uma imagem menos amarga e mais capaz de assumir os erros e de reconstruir os passos.

A percepção de que já não poderia impedir-se de rememorar ocorre quando o protagonista começa as investigações sobre o paradeiro de Dulce Veiga. Antes, porém, ele tem a primeira lembrança em uma entrevista com Márcia Felácio, líder da banda *hard core* “Vaginas dentatas” e filha de Dulce Veiga, que regravou um antigo sucesso cantado por sua mãe. A primeira lembrança pode, então ser considerada incidental e, de certo modo, configura-se como uma espécie de elemento desencadeador das outras lembranças que ocorrerão ao longo do romance: “Fechando os olhos vi novamente aquela poltrona verde [...]. Dulce, Dulce Veiga também tinha gravado a mesma música [...]. O arrepio desceu da nuca para os braços, estranho feito premonição” (ABREU, 2003, p. 28).

A partir daí, a reminiscência reivindica, no romance, um plano especial, já que será por meio dela que conheceremos os fatos ligados ao desaparecimento de Dulce Veiga e à vida afetiva da personagem-principal, levando-nos a compreender sua melancolia e desconfiança em relação a possíveis novos afetos. Por isso, o rememorar ganhará, em *Onde andarás Dulce Veiga?*, contornos meio proustianos, já que a música, antes cantada pela grande estrela e

agora transformada em *hit* de uma banda *hardcore*, exerce, de certo modo, o papel da *madeleine*, na produção de *À procura do tempo perdido*. Da mesma maneira que no romance de Marcel Proust, o passado reaparece de forma difusa e involuntária, no romance de Abreu, a música e a poltrona verde – onde a estrela permaneceu sentada quando o protagonista fora entrevistá-la – são elementos que trazem uma imagem difusa, perdida no esquecimento, que vai sendo reconstruída pela aproximação de inúmeros fragmentos. Há, desse modo, a concepção da memória como estilhaço, ruína do vivido; ruína essa que serve à construção de uma imagem de si. De fato, temos, nas lembranças do narrador, imagens que representam um tempo morto, cacos de vivências que vão sendo colhidas, e que, ao se encaixarem, tal como num mosaico, constroem um desenho, ou, melhor dizendo, no caso do romance, constituem uma imagem do próprio narrador-protagonista.

O fato é que, ainda que ocorra uma ligação do narrador com seu passado, como o repórter que entrevistou Dulce Veiga antes de seu desaparecimento, ele se nega a reviver tais lembranças, pois sabe que, uma vez abertas as comportas da rememoração, a lembrança de Pedro também emergirá. Há, desse modo, uma tentativa do narrador de permanecer no presente, negando-se a revisitar o passado com afirmação de que a vida não poderia ser apagada. Essa resistência fica evidente na primeira lembrança de Pedro que o narrador tenta, em vão, afastar:

com um arrepio subindo desde a cintura até os cabelos molhados da nuca, os olhos embaçados pela luz do dia, água do banho ou de lágrimas, quem sabe, de repente um vazio que nem todas as obscenidades que Jacyr continuava dizendo poderiam preencher, tornar engraçado ou mais leve, dentro daquela saudade que não ia embora por mais que o tempo passasse e dentro dele, mesmo sem lembrar, apenas agindo, todos os dias eu acordava e tomava banho, escovava os dentes e fazia todas essas coisas rotineiras, igual a alguém que aos trancos, mecanicamente, continua a viver mesmo depois de ter perdido uma perna ou um braço que, embora ausentes, ainda ausentes, ainda doem – sem poder evitar, inesperadamente, sem querer evitar, outra vez lembrei de Pedro (ABREU, 2003, p.78).

Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1989), Benjamin faz, a partir da

obra de Proust, uma diferenciação entre memória voluntária e memória involuntária. A primeira, mais ligada aos fatos corriqueiros, emerge ao consciente por um efeito da vontade, sendo, então, uma memória ligada aos fatos mezinhos da vida e, por essa razão, não traria nenhuma emoção. A memória involuntária, por sua vez, seria o resultado de algumas felizes coincidências que levam a lembranças que, ao emergirem, causam as mesmas sensações e emoções ocorridas no momento da vivência. Essa vivência recuperada com emoção poderia se configurar, no dizer de Benjamin, em uma experiência que daria ao seu possuidor uma imagem de si. Essa concepção de memória tem, em certa medida, uma ligação com a *durée* bergsoniana.³¹ Em *Onde andar Dulce Veiga?*, esse trabalho com a *durée* fica evidenciado nas quebras do texto, que privilegiam os momentos de rememoração da personagem. Entretanto, note-se que não temos, no romance, a memória involuntária como elemento de rememoração de momentos felizes, mas de momentos que ferem a sensibilidade do narrador, o que não exclui a sua importância para a construção do romance. A memória involuntária pode, então, se ligar, também, a fatos do passado que não sejam prazerosos.

O ato de rememorar o passado torna-se, no romance de Abreu, elemento de reconstituo de si mesmo pelo narrador-protagonista e, por essa razão, ele se vê cercado pelas memórias, não conseguindo impedir o seu fluxo. Ao dar livre curso às suas memórias, o narrador percebe que elas são capazes de revalorizar a sua vivência e, com isso, ele tem condições de compreender cada um dos eventos que lhe acontecem ao longo da busca de Dulce Veiga e da narração, *a posteriori*, de suas experiências, configuradas no romance. Temos, assim, um jogo de memórias do próprio narrador – a memória recente, constituída pela lembrncia da busca da cantora do rádio, somada à memória remota, que enriquece a trama, conferindo-lhe um sabor de acontecimento encadeado, como se o destino se encarregasse de colocar cada uma das personagens secundárias próximas do narrador. Desse

³¹ A *durée* seria, grosso modo, uma espécie de tempo diferente do tempo cronológico, poderíamos dizer que é o tempo qualitativo, o que mais importa, pois é por meio dele que o homem consegue elaborar sua vivência, transformando-a em uma experiência duradoura e passível de ser transmitida.

modo, as lembranças emergem no texto como fragmentos ou estilhaços de uma vida. São ruínas do passado do narrador e da cantora procurada que se juntam ao “presente” da narração, criando, dessa forma um labirinto, ou um mosaico que vamos desvendando à medida que acompanhamos os passos do narrador. Ele nos dá pistas do que está fazendo, como podemos observar a seguir:

Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha as peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras

[...]

Ladrilhar uma parede com mosaicos díspares, assim tinha sido: a metade direita de uma guirlanda não continuava nem completava-se na metade esquerda de outra guirlanda, mas numa inesperada frisa grega ou barroca, que também não estendia-se pelo ladrilho seguinte para definir-se num quadrado ou retângulo, mas dava lugar a um círculo concêntrico decepado (ABREU, 2003, p.56).

No processo de construção das lembranças do narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?*, embora haja, realmente, momentos em que a rememoração não traz ao protagonista sensações agradáveis, não podemos perder de vista que tais lembranças, mesmo sendo amargas, constituem-se em estilhaços da memória afetiva do narrador, especialmente no que diz respeito a Dulce Veiga – a cantora por quem tinha admiração – e a Pedro, sendo que cada uma dessas personagens, a seu modo, marcaram o narrador-protagonista.

Em “A imagem de Proust” (1985), Walter Benjamin chama a atenção para o fato de que Proust “não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu”, isto é, a memória, ou melhor dizendo, a retomada do vivido por meio da memória foi capaz de dar ao escritor uma imagem de si como o sujeito que vivenciou ou presenciou cada uma das situações representadas em *À procura do tempo perdido*.³² Podemos afirmar que a retomada das lembranças, de certa forma mortas, na memória do narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?*, é responsável pela devolução à personagem

³² A tradução brasileira foi feita por Mário Quintana entre os anos de 1948 e 1959.

principal, de uma imagem de si mesmo.

Ainda conforme Benjamin, a rememoração pode ser comparada ao processo de tramar ou tecer, num processo que o estudioso chama de “o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?” (BENJAMIN, 1985, p. 37). De fato, o esquecimento tem um papel fundamental nas obras em que há um destaque para o processo de rememoração, já que só é possível rememorar aquilo que foi esquecido, fazendo com que o processo de reconstruir o vivido por meio das reminiscências dê, ao sujeito que rememora, um conhecimento de si. A memória seria, então, segundo Benjamin (1985, p. 38), uma tentativa, sempre fracassada, de restaurar a felicidade original, revivê-la num processo de revisitação ao passado, pois só é possível retomar o passado por meio de imagens mortas, que não voltam a acontecer de fato. É nesse sentido que Benjamin chama a atenção para o duplo impulso da felicidade, ou dialética da felicidade, processo em que há a felicidade sem precedentes, única, e a felicidade como eterna reconstituição do momento vivido (BENJAMIN, 1985, p. 39). Essa reconstituição perene, passível de acontecer apenas por meio da memória involuntária, é responsável pela emergência dessa imagem de si que o homem que rememora possui, instituindo, assim, o domínio da experiência e de um tempo qualitativo diferente do tempo cronológico. A memória do vivido seria, para Benjamin, o processo de salvação dessas lembranças que só permaneceriam vivas na medida em que fossem novamente esquecidas e novamente rememoradas.

É a partir da consciência de que a ressignificação de suas vivências e lembranças se dará apenas no momento em que enfrentá-las que o narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* empreende a sua busca, que termina, como ele mesmo afirma, no coração do Brasil. Esse deslocamento constante do narrador remete à idéia desenvolvida por Benjamin de que “os viajantes que voltam de longe [...] são aureolados por uma suprema autoridade” (GAGNEBIN, 1994, p.66). Desse modo, como alguém que vai ao lugar desconhecido e

totalmente estranho, como se estivesse em outro país, mas, segundo ele, “no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha” (ABREU, 2003, p. 195), o narrador termina a sua busca. Ao encontrar Dulce Veiga, envelhecida, sem a aura de grande estrela, e ao passar por algumas experiências místicas (ele tem uma espécie de morte ritual e ressurge diferente), ele se torna capaz de olhar para o passado e, por conseguinte, para o presente de uma forma mais leve.

A narração da busca por Dulce Veiga *a posteriori*, presentificada na escrita, que a atualiza e confere uma aura aos fatos narrados, só é possível diante da consciência aguda de que se está à beira da morte e de que só possível transmitir a sua experiência se, como sujeito de si mesmo, o narrador tomar a palavra e, com a autoridade de quem tem o que contar, narrar a sua vivência. Abordando o narrar no limiar da morte, Gagnebin afirma que

a expressão privilegiada dessa experiência tradicional é palavra do moribundo, não porque ele teria qualquer saber secreto pessoal a nos revelar, mas muito mais porque, no *limiar* da morte, ele aproxima, numa repentina intimidade, nosso mundo vivo e familiar deste *outro* mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos (1994, p.66 – grifos da autora).

O narrador de *Onde andaré Dulce Veiga?*, de posse da autoridade do viajante e do moribundo, assume a posição daquele que narra a sua vivência por compreendê-la como a busca pelos traços essencialmente humanos presentes em si. É em busca da humanização que ele vai ao encalço da antiga estrela.

Entretanto, o narrador só consegue essa autoridade na medida em que aceita o convite para entrar no limiar do labirinto e contar todas as suas vivências, mesmo aquelas que lhe parecem estranhas, como a relação sexual com uma garota de programa ou a entrevista com um grupo de rock *hardcore*. O fato é que tais experiências são como que indiciadores da rememoração, num processo de quebra das barreiras ou bloqueios da personagem. Diante da voz de Márcia ou depois do orgasmo com a garota de programa, Dora, o narrador se lembra, inesperadamente, de momentos anteriores e cheios de significados afetivos: Dulce Veiga

cantando *Nada além* e o seu romance com Pedro. Insinua-se, em tais lembranças a ruína, pois, de modo comparativo, tanto a apresentação de Márcia como a relação sexual com Dora têm um sentido menor e menos pleno do que o afeto de Pedro ou o modo de Dulce Veiga cantar.

A percepção da morte, então, desencadeia, na personagem, uma visão menos negativa da memória. Em sua leitura de Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin (1994) desenvolve a idéia de um esquecimento fundador, ou seja, a retomada do esquecido por meio da memória de modo que a lembrança retomada seja salva. O narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, a partir dessa retomada, estabelece uma nova relação com o vivido e com a morte, pois como a própria Gagnebin afirma, Benjamin, em “O narrador”, tenta “estabelecer uma nova relação com a morte, portanto com a negatividade e com a finitude, o que, aliás, parece orientar numerosas interrogações filosóficas de hoje” (GAGNEBIN, 1994, p. 73). Segundo tal concepção, o morrer e o narrar seriam semelhantes, pois possuem, como ponto de origem, o moribundo com toda a autoridade que este possui. No romance em questão, embora o protagonista não esteja agonizando, ele tem a morte inscrita em seu corpo, pois o morrer se inscreveu decisivamente devido à contaminação pelo HIV-AIDS, que à época de produção do romance não contava, ainda, com tratamentos capazes de reduzi-la à condição de doença crônica³³.

Há, no romance, quatro grandes momentos em que a memória assume um lugar de destaque. As lembranças que decorrem da memória são determinantes para se compreender o passado e o presente do narrador, bem como para se entender o seu posicionamento em relação ao vivido. As reminiscências ligadas a Dulce Veiga têm como pano de fundo o apartamento escuro em que o protagonista a entrevistou ao som de Billie Holiday, vinte anos antes. Outro detalhe que se liga às memórias de Dulce Veiga é a poltrona verde, como

³³ O peso dramático da doença só começou a diminuir após o uso do coquetel antiviral Indinavir, liberado no Brasil apenas no final de 1996/início de 1997. Até então o tratamento era feito com AZT, remédio que afetava a coloração da pele e a aparência dos contaminados que, além disso, evidenciavam a sua condição por meio da magreza excessiva.

podemos perceber no trecho da primeira lembrança: “*A primeira vez que encontrei Dulce Veiga, e foram apenas duas vezes, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde*” (ABREU, 2003, p.33 – grifos do autor).³⁴ A poltrona é, mais tarde, reencontrada, envelhecida, no quarto de Saul, onde o protagonista encontra o diário com indicações do possível paradeiro de Dulce. Toda a descrição memorialística presente nessa parte do romance remete a uma atmosfera charmosa que o narrador se apressa a comparar com um filme *noir* dos anos 40-50. Essa visão idealizada, que confere às reminiscências um quê de aurático, resgata um tempo em que, conforme a perspectiva do narrador, tudo seria mais bonito, mais limpo, enfim, tudo teria um sentido que foi perdido ao longo de um tempo envenenado, representado no cenário pós-apocalíptico em que Márcia Felácio e seu grupo de rock cantam. Essa visão de ruína é reiterada em outro momento do romance, quando o narrador vai ao bar Hiroshima onde as Vaginas Dentatas cantam para os seus “seguidores”: “Na batalha final, amontoavam-se punks, darks, skin-heads, góticos, junkies, yuppies. Uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto e roxo” (ABREU, 2003, p. 161). Essa visão fica ainda mais evidente na maneira como o narrador se porta em meio a tudo isso: “Todo vestido de branco, as rosas brancas nas mãos, eu era um estranho entre eles. Um caçador de andróides, disfarçado de anjo” (ABREU, 2003, p. 161).

O reencontro com Saul, enlouquecido e arruinado fisicamente como uma alegoria da morte presente num quarto de cortiço, é a segunda grande lembrança ligada a Dulce Veiga. Tais lembranças destacam a razão pela qual o narrador, após vinte anos, não conseguia se lembrar do ex-amante de Dulce, entregue, sem qualquer intenção sua, aos agentes do DOPS. O narrador, no reencontro com Saul utiliza de um recurso comum ao cinema e à telenovela: a

³⁴ Segundo Dias (2006, p.) o uso do itálico tem a função de demonstrar a intimidade da personagem. Nesse caso, estamos diante de uma memória, uma imagem mental representada na escrita. Entretanto, este procedimento é utilizado por Abreu em outros trabalhos. Destacamos o romance *Limite branco* (1971) que possui dois focos narrativos: o narrador heterodiegético que conta a vida de Maurício e o próprio Maurício que como instância homodiegética do romance narra alguns acontecimentos sob a sua ótica, representados sob a forma de diário íntimo.

composição de um grande gancho (ou plot), inserção de uma cena que remete ao passado e retorno ao presente. Os três blocos de texto, unidos, dão um sentido tanto às circunstâncias do presente quanto às memórias do passado. Há, nesse sentido, a apresentação da cena:

Caída no alto da poltrona, inclinada para fora de uma daquelas abas na altura de quem está sentado, havia uma cabeça loura de mulher. Não podíamos ver o rosto dela, apenas a cabeça, parte dos ombros e um braço. Jogadas sobre o veludo verde da poltrona [...] (ABREU, 2003, p. 149).

As circunstâncias em que se encontra a personagem, até então desconhecida pelo narrador, remetem ao seguindo encontro com Dulce Veiga, o que daria a impressão de que a busca do narrador terminaria ali, ao se deparar com a cantora, como uma imagem em ruínas, drogada e vivendo em um quartinho sujo e decadente no Bom Retiro, bairro do centro de São Paulo. Note-se que essa imagem da mulher no cortiço é cortada, deixada em suspense, de modo que o leitor tem conhecimento de uma lembrança do narrador, na qual Dulce Veiga haveria acabado de se drogar. Como se houvesse um jogo de sobreposições de imagens, é nesse instante que o recurso comum às narrativas televisivas entra em cena: “[...] percebi na outra sala a poltrona de Dulce Veiga voltada de costas para nós. De onde estava, via apenas seus cabelos louros caídos, despenteados, parte do ombro direito e um braço nu estendido sobre o braço de veludo verde” (ABREU, 2003, p.151).

Tais lembranças têm a função de fazer com que o leitor conheça Saul, amante de Dulce, em dois distintos momentos: no primeiro, como o jovem guerrilheiro preso pela polícia política; no segundo, como a imagem da morte, uma ruína física do homem que, vinte anos depois, só se sentia satisfeito ao se tornar um simulacro da mulher amada. Temos, desse modo, o esvaziamento de Saul, sua morte social. É importante frisar que, ao se lembrar de Saul, o narrador retoma um acontecimento que, até aquele momento, era visto, por ele, como uma vergonha, já que depois de sua última visita a Dulce Veiga, Saul fora apanhado pelos agentes da repressão política.

Entretanto, as lembranças mais fortes e mais significativas para o narrador-protagonista de *Onde andar Dulce Veiga?* são aquelas nas quais a figura de Pedro, o namorado desaparecido, ganham destaque e dão ao protagonista uma imagem mais verdadeira de si, de seus desejos e de seus anseios. A primeira lembrança ligada a Pedro mostra como se d o conhecimento dos dois e como se ligaram afetivamente. Na segunda lembrança, temos uma imagem de aproximação erótica, temida num primeiro momento pelo protagonista, que vai, aos poucos, cedendo ao afeto do outro, até o momento em que se relacionam sexualmente. As memórias ligadas ao amor do protagonista com Pedro são desencadeadas no momento em que o narrador paga uma garota de programa e tem uma relaçao em que desejo e asco se misturam: “Ela me empurrou sobre o sofá, por um segundo desejei que fosse embora” (ABREU, 2003, p.111) e “quase gozando e rindo, sem que nada no corpo dela, além da boca me tocasse o corpo além do pau, desta vez deliberadamente [...] continuei a lembrar de Pedro” (ABREU, 2003, p.112). Na comparaçao entre a relaçao que teve com Pedro e a que teve com Dora, o afeto de Pedro é representado de forma mais lírica, reiterando o caráter de retomada do vivido, de modo que o narrador obtenha, nessas lembranças, uma imagem mais positiva de tudo que vivenciara até então. Note que tudo o que se liga a Pedro  luminoso e traz alegria ao narrador até o momento em que aquele desaparece:

Pedro era tão claro que, no escuro, quando estava nu, eu ficava olhando para ele  espera de sua pele fosforescesse como roupa branca na luz negra. Talvez por isso, por outras coisas tbm, a primeira vez que o vi tive uma sensaçao de dourado (ABREU, 2003, p. 100)

Essa impressão de luminosidade, presente em Pedro,  reiterada no seu constante retorno dele  casa do narrador, que afirma: “Quando Pedro voltou estava anoitecendo. E foi como se todas as luzes da casa se acendessem ao mesmo tempo” (ABREU, 2003, p.114). A memória afetiva é valorizada e colocada em destaque na medida em que a personagem demonstra toda a carga de desejo que se estabelece entre os dois e como tal desejo vai se

tornando, a cada volta de Pedro, algo que vai gradativamente se desenvolvendo até o momento em que os dois se relacionam: “Ele tirou minha roupa, lambeu todo meu corpo, me virou de bruços e me possuiu como um homem possui outro homem [...] Eu senti primeiro dor, depois medo, depois prazer.[...] Mas nojo não, nem desprezo ou vergonha” (ABREU, 2003, p. 115). Ao contrário da relação com Dora, que, em um primeiro momento, poderia ser vista como uma relação normal, dado o peso das normas sociais com relação à sexualidade, a relação com Pedro é vista como algo limpo, e em que nojo ou vergonha não têm lugar.

As memórias ligadas a Pedro se tornam amargas quando este abandona o narrador, sendo que a imagem deste abandono mostra a razão da desconfiança do narrador, sua falta de perspectiva em relação à vida e sua tentativa desesperada em viver apenas um presente sem sentimentos, um real sem “nada por trás”: “Não sei quanto tempo durou. Só comecei a contar os dias a partir daquele dia em que ele não veio mais. Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro” (ABREU, 2003, p. 116). A morte simbólica que se apresenta no afastamento do namorado é reiterada, pelo narrador, com uma metáfora que representa a própria morte: “As luzes da casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada” (ABREU, 2003, p.116), uma vez que, sem Pedro, o narrador perde a razão de existir.

Como podemos perceber, ao lado das imagens de ruína e de morte presentes em todo o romance, as memórias, por sua vez, também desempenham um papel fundamental na composição dele. Por serem lembranças, elas podem ser consideradas como estilhaços de momentos “mortos” que são retomados e dão um novo sentido à vida do narrador, que encara o desafio de rememorar o vivido e perceber os erros e acertos de seu passado. Tanto as lembranças ligadas a Pedro quanto aquelas ligadas a Dulce Veiga e Saul representam um auto-enfrentamento da personagem que tenta, a partir desse gesto, elaborar as perdas, exorcizar os fantasmas do passado.

Podemos afirmar em conformidade com os estudos de Gagnebin (1994, p. 91), que as lembranças do narrador de *Onde andar Dulce Veiga?*, já que esboçam momentos privilegiados nessa vivência – os encontros com Dulce Veiga e o afeto de Pedro são retomadas como mnadas de sua vida, imagens exemplares que são abertas e deixam à mostra uma vivência que, até então, era vista por este narrador, como algo vazio de sentido, mas que ele retoma e transforma em elemento que lhe permite se compreender e, também, compreender, em escala mais ampla, o tempo e o recorte histórico pelo qual transitou ao longo da vida.

Entretanto, embora retomadas, tais memórias reafirmam o caráter de mortalidade e de temporalidade desse vivido. Em outras palavras, Abreu afirma a existência de uma transcendência que não se configura na salvação em seu sentido escatológico, mas de transformação da vivência imanente em elemento que permite ao homem obter uma imagem de si, de sua vivência individual que se transforma em experiência comunicável. Outro sentido veiculado pelo texto de CFA , como dissemos, da ideia de constante desagregação de tudo, presente nas ruínas de memórias passadas, de lugares que perderam a aura que tiveram outrora, na certeza de que o novo também mudar e morrer. Abreu, na construção do romance, torna-se uma espécie de alegorista de nossa época, que dissemina e recolhe as imagens desse passado luminoso, restaurando-o, salvando-o de forma benjaminiana, mas, sobretudo, afirmando um presente tributário de tudo o que veio antes, um presente cujo significado são tem sentido em sua relação com o passado, com a ruína, com a memória e, sobretudo, com a morte, representada, afinal, pelo tempo implacável que corro as coisas e as pessoas, e esboçada, artisticamente, na composição de um romance que afirma, em última instância, que a arte, em tempos de ruína, é feita com estilhaços de outras artes, ruínas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] a imagem da felicidade está indissolivelmente ligada à da salvação
(Walter Benjamin)

Os temas da morte e do morrer estão disseminados pela obra de Caio Fernando Abreu desde a sua estréia como ficcionista em meados dos anos 70, afirmando-se como um tema/motivo desde esse período. Nem sempre aparecem como tema principal, mas na articulação com outros temas importantes que também estão presentes na produção ficcional de Abreu, tais como a violência, o amor, etc. A morte e o morrer têm, na obra de CFA, a função de desencadear uma reflexão sobre a vida e, em alguns casos, um olhar crítico sobre determinados aspectos particulares da vida humana: sociais, políticos e/ou existenciais.

O que abordamos, no presente trabalho, foram os temas da morte e do morrer em seu papel de desencadear do olhar para fatores como a morte simbólica das personagens a partir da perda do objeto amoroso e/ou da morte configurada na desumanização presente no processo de morrer ou na morte infligida pela violência de outrem. Desse modo, embora a produção do escritor tenha uma relação estreita com o esoterismo, com religiões afro-brasileiras e o orientalismo, incorporados ao texto por meio das linguagens que lhes são inerentes, não há, em sua obra, a concepção de transcendência depois do fim da existência, nem a afirmação de qualquer sistema em que a escatologia tenha lugar. A morte, na produção literária do escritor, integra-se na ordem dos fenômenos naturais, e o homem, como um ser no mundo, está subordinado a este fenômeno. É partir dessa relação que o homem representado em sua literatura deve pensar a morte.

As representações da morte e do morrer são construídas, na obra de CFA, a partir de um trabalho que articula certas escolhas sintático-lexicais e a mobilização de figuras de linguagem, principalmente a metáfora. Há, então, uma tentativa de se dirigir um olhar para morte, de sitiá-la, por meio de construções muitas vezes alegóricas, e, a partir desse

procedimento de paralisação, dar ao leitor a sua imagem, por meio de um elemento que exerce o papel de emblema da morte, como é o caso do “cadáver”, protagonista de “Apeiron”, ou por meio das fraturas íntimas da personagem, sendo que, nesse sentido, a morte perde o seu sentido de fim da existência, mas não de ruptura, de transformação.

É preciso observar que, na obra de CFA, em se tratando da morte e do morrer, podemos afirmar que este temário, em seu engate como outros temas, tem a função de transmitir ao leitor um sentimento de melancolia e aprisionamento do indivíduo. Ou seja: não há saída para homem nem mesmo na alienação e na integração aos valores médios da sociedade, tampouco existe uma saída revolucionária, configurada na ruptura total. A morte representa, na poética do escritor, exatamente essa capacidade de se buscar um sentido outro para a vida. Basta observarmos que o cadáver de “Apeiron”, o rapaz movido pelo remorso de ter matado o amigo/amante em “Uma praiazinha”, o jovem que tem o companheiro assassinado em “Terça-feira gorda” ou o *hippie* de “Garopaba, mon amour”, metáfora da juventude contracultural massacrada pelo sistema, são exemplos de que o mundo representado em sua obra é um amplo mosaico de perdas, destruições e ruínas que não permite uma vivência coletiva plena, marcada obviamente pela existência de múltiplas vontades

Entretanto, apesar de paradoxal, é exatamente a partir do reconhecimento de que não há saídas absolutas que as personagens de CFA abrem pequenas “brechas” para a esperança e, por conseguinte, para um sentimento de alegria que poderíamos chamar, também paradoxalmente, de “alegria melancólica”, assim denominada porque é advinda da certeza de que ilusões e esperanças pueris são quebradas pelas inúmeras mortes (físicas, simbólicas, psicológicas) com que o homem se depara ao longo de sua história. É a vida/morte brincando com sua presa, dando momentos fugidios de felicidade para, logo em seguida, transformá-la em elemento neutro.

Podemos dizer, voltando ao conceito de “alegria melancólica”, que o narrador de *Onde*

*andar*á Dulce Veiga é um exemplo claro do indivíduo que, apesar de ter consciência do limite a que chegará com a suas vivência, dá-se o direito de viver momentos que, sendo bastante curtos, são, porém, plenos de felicidade. Ele abraça a vida, consciente de que, no gesto de viver, também abraça a morte, já que vida e morte, retomando aqui a ideia da crônica citada no primeiro capítulo, são sinônimos indissociáveis. Neste sentido, surge a ideia de prazer/viver em CFA. As personagens assumem máscaras, porém tais máscaras são problematizadas o tempo todo e, embora esse gesto seja infernal, é o que lhes permite viver com o mínimo de tranquilidade. Desse modo, a relativa e precária plenitude existencial delas está centrada no indivíduo, no *ego*. As personagens conseguem a felicidade espiando pelas fendas da vida, por pequenas frestas que lhes permitem subverter, ainda que temporariamente a vida integrada. Pois, nesse contexto, o que resta ao homem contemporâneo é viver e tentar ser feliz em meio às cinzas fumegantes de um tempo que não volta mais, daí o recorte de produtos culturais presente no último romance do escritor.

Não devemos nos esquecer, então, de que a reflexão essencial que surge das representações da morte e do morrer na obra de CFA é que o homem é um ser marcado pela temporalidade e pela morte, e que reconhecer isso é o que o faz humano. Abreu reitera esse caráter de efemeridade e de morte nas vivências pessoais de suas personagens, especialmente, naquelas dos livros *Os dragões não conhecem o paraíso*, livro que representa a morte de um modo de escrever tenso e claustrofóbico, e, também, nas personagens de *Onde andar*á Dulce Veiga?, obra que representa a redenção, tomada, aqui, em sentido benjaminiano, de todo o universo ficcional de Abreu, sob a forma de ruínas ressignificadas – estilhaços que são a reconstituição da vida, a ressignificação da existência, um atestado da mortalidade do homem e, paradoxalmente, a negação da morte por meio da valorização do que permanece vivo, ainda que arruinando ou efêmero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970.

_____. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007a.

_____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001

_____. *Pedras de Calcutá*. Porto Alegre: Agir, 2007b.

_____. *Morangos mofados*. 9.ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1995b

_____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Onde andarás Dulce Veiga?* São Paulo: Planeta Deagostini, 2003.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2005

_____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

_____. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ANAXIMANDRO DE MILETO et al. *Os pensadores – pré-socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ANÔNIMO. *Dança macabra*, século XVII.

ARIÈS, PH. *História da morte no ocidente*. Trad.: Priscila Viana Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BARTHES, R *Aula*. 6.ed. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1994

_____. *Crítica e verdade*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BATTAILE, G. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BECKER, E. *A negação da morte*. Trad.: Luiz Carlos do N. Silva. 3.ed. São Paulo: Record, 2007.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O narrador – Observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: ADORNO, T. W. et al. *Os pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 63 – 81.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 36 – 49.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. Documentos de cultura, documentos de barbárie. Org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad: J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 104 – 149.

BÍBLIA SAGRADA – Antigo e Novo Testamento. 2.ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1975.

BROWN, N. O. *Vida contra morte: o sentido psicanalítico da história*. Trad.: Nathanael Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1972.

BYLAARDT, C. O. A recusa da morte em *A ordem natural das coisas*, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, L. P. *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia/Belo Horizonte: Ateliê Editorial/ Editora da PUC Minas, 2008, p. 17-42

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000, p.199-215.

CANTINHO, M. J. *O anjo melancólico*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.

CHCLOVSKY, V. A arte como procedimento. In: EINKHEMBAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.39-56.

CORRÊA, J. A. *Morte*. São Paulo: Globo, 2008.

DURAS, M. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.

DASTUR, F. *Morte: um ensaio sobre a finitude*. São Paulo: Difel, 2002.

DIAS, E.M.S. *Paixões concêntricas: as motivações dramáticas na obra de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2006, 167p. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

DÜRER, A. *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*, 1497-1498

ELIAS, N. *A solidão dos moribundos*. Trad.: Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FARINACCIO, P. *A questão da representação no romance contemporâneo brasileiro*. Campinas-SP. 2004, 304 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literárias) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

FRANCO JUNIOR, A. Intolerância tropical: homossexualismo e violência em “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*, Santa Maria, n.1, p.91-96, 2000.

_____. Autoritarismo, violência e diferença em Garopaba, mon amour, de Caio Fernando Abreu. *Línguas & Letras*. Cascavel, v.6, n.10, p.35-50, 2005.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s/d.

GINZBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. *Revista de Letras*. São Paulo, n.43(1), p.57-68, 2003

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1991.

GRIEF, H. B. *A donzela e a morte*, 1518-1520

GUIDIN, M. L. *A estrela e o abismo*: um estudo sobre o feminino e a morte em Clarice Lispector. São Paulo: 1989. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo.

HABERT, N. *A década de 70*: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1992. .

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, A metrópole e a paixão do estrangeiro*: contos, identidade e sexualidade em trânsito São Paulo: Annablume, 2002.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2006.

MACHADO, D. M. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Rio Grande do Sul.

MENDES, F. O. *Caio Fernando Abreu (para ler ao som de Clarice Lispector)*. 2005, 148f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

NIETZSCHE, F. Crítica moderna (à Anaximandro de Mileto). In: MILETO, A. et al. *Os pensadores – pré-socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 51 – 54.

PELLEGRINI, T. *Gavetas vazias*: ficção e política nos anos 70. São Carlos-SP: Editora da UFSCar/Mercado das Letras, 1996.

_____. *A imagem e a letra*: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas-SP: Mercado das Letras, 1999.

PEREIRA, V. F. *Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*. 2008, 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PORTO, A. P. & PORTO, L. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Letras*. Curitiba, n.62, p.61-77, 2004.

PORTO, L. T. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação melancolia e crítica social*. 2005, 161f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad.: Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1974.

RESNAIS, A. *Hiroshima mon amour*. Paris : Reel Media Internacional, 1959.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto I*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 75-97.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit I*. Paris : Seuil, 1991

_____. *Temps et récit 2*. La configuration dans le récit de fiction. Paris : Seuil, 1991.

_____. *Temps et récit 3*. Le temps raconté. Paris: Seuil, 1991.

_____. *Tempo e narrativa* (tomo I). Campinas-SP: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa* (tomo II). Campinas-SP: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa* (tomo III). Campinas-SP: Papirus, 1997

SANTIAGO, S. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre – crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, P. 232 – 241.

SARTRE, J. P. *O ser e o nada*. Petrópolis: 1997.

SONTAG, S. *A Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Trad.: Jair Barboza. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

SUSSEKIND, F. Literatura e vida literária. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.42-87.

TOMACHEVSKY, B. TEMÁTICA. In: EIKHEMNAUM, B. *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1983, p.169-204.

WIZNIEWSKY, L. *Angelus contraculturalis* (Caio Fernando Abreu crítico da contracultura). 2001, 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Ijuí.

WOLGEMUT, M. *Dança macabra*, 1493.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, L. A. *Um mesmo Zeitgeist, duas leituras: Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll*. Rio de Janeiro: 1996, 113f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, UERJ.

BESSA, M. S. *Histórias positivas: A literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro:1996, 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BIZELLO, A. A. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. *Nau Literária*, Porto Alegre – Lisboa, n.1, p. 113-123, jul./dez.2005. Disponível em: <<http://www.nauliteraria.com>>. Acesso em: 13 abril 2008.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1999

BRAGA JÚNIOR. L. F. L. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. 2006, 242f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CAMARENA, J. M. S. Decir la muerte. *La lámpara de Diógenes*. Puebla, v.2, n.3, p.1-7.

FARIA, A. G. *Uma literatura de subtração – experiência urbana na ficção contemporânea*: Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu e Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1998, 144f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

FREUD, S. Duelo y Melancolia. In: _____. *Obras completas*. 4.ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981, p.2091 – 2100.

_____. Mas alla del principio del placer. In: _____. *Obras completas*. 4.ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981, p.2507 – 2541.

_____. El porvenir de una ilusión. In: _____. *Obras completas*. 4.ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981, p. 2691 – 2992.

_____. El malestar en la cultura. In: _____. *Obras completas*. 4.ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981, p.3017 – 3067.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.

GOMES, A. L. B. *Atritos e paisagens: Um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu*. Salvador: 2001, 156 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1988.

KÜBLER-ROSS, E. *Sobre a morte e o morrer*. Trad.: Paulo Menezes. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987

LEAL, B. S. *London, London, ou a canção popular como marca identitária*. Disponível em: <sitemason.vanderbilt.edu/files/b67Ti0/Leal%20Bruno.pdf>. Acesso em: 10/02/2008.

LEIS, H. R. A sociedade dos vivos. *Sociologias*. Porto Alegre, v.5, n.9, p. 340-353, 2003.

MARQUES, M. C. R. C. Bakhtin e a Análise do Discurso: heterogeneidade do discurso e recuperação da memória social no conto “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. In: *Encontro Regional da Abralic*, 10, 2007, São Paulo. *Anais*. (formato digital).

MENDES, L. Onde andaré Caio Fernando Abreu?: notas sobre o romance pós-moderno brasileiro. *Mester*, v.24, n.1, p. 125-142, 1995.

MORIN, E. O homem e a morte. Trad: João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Sintra: Europa-América, s/d.

PEREIRA, C. A. M. O impacto da Aids, a afirmação da “cultura gay” e a emergência do debate em torno do masculino. In: RIOS, L. F. et al.. *Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde*. Rio de Janeiro: ABIA, 2004, p. 52 – 62.

PIVA, M. L. Múltiplas Vozes sobre uma Voz Múltipla: Caio Fernando Abreu. *Letras de Hoje: Estudos e Debates de Lingüística, Literatura, e Língua Portuguesa*, v.37, n.2, p. 225-233, 2001.

_____. Pela noite: uma peregrinação amorosa. *Revista de Literatura Brasileira*, v.22, n.12, p. 63-84, 1999.

_____. *Uma Figura às avessas: Triângulo da águas*, de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: 1997, 206 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Lingüística e Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PORTO, L. Um olhar melancólico: o conto de Caio Fernando Abreu. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/index.html>> acesso em 10/11/2007 às 18h29m.

ROSSI, A. S. Juventude e morte: representações na contemporaneidade. *História: questões e debates*. Curitiba, n.35, p. 155-175, 2001.

SÁ, O. de. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* – Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Brasília-DF: CNPq, 1988, p. 213 – 236.

SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

SILVA, A. M.M da. *Prazeres proibidos nos campos de morangos: Uma leitura de Morangos Mofados*. Juiz de Fora: 1997, 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora.

_____. O lugar incomum no livro Morangos mofados de Caio Fernando Abreu. *IV Congresso Internacional da associação portuguesa de literatura comparada*. Disponível em: <www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/O%20LUGAR%20INCOMUM%20NO%20LIVRO%20MORANGOS%20MOFADOS.pdf>. Acesso em: 05 abril 2008.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 26 de março de 2010

ANDRÉ LUIZ GOMES DE JESUS