

MILENA MULATTI MAGRI

DESENCONTRO E EXPERIÊNCIA URBANA
EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus 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

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – Orientador
Prof. Dr. Jaime Ginzburg
Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Suplentes

Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar
Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão

*Ao meu avô Adeelmo Magri
(in memoriam)*

Agradecimentos

Aos meus avós
Ofélia Frizeira Magri, pelas primeiras letras;
Oswaldo Mulati, pelas primeiras histórias; e
Ilza Gertrudes Martins Mulati, pelos primeiros prazeres da literatura.

Aos meus pais, Adelelmo Magri Junior e Marilza Mulatti Magri,
pelo carinho, apoio e dedicação incondicionais.
Aos meus irmãos, Thiago Mulatti Magri e Marcos Mulatti Magri,
por existirem.

Aos meus tios
Marcelo Mulati, Denise Mulati e José Antônio Magri,
pelos melhores ensinamentos e melhores lembranças.

A Gustavo Scudeller,
meu melhor companheiro, na vida e no trabalho.

Ao meu orientador, Arnaldo Franco Junior,
pelos ensinamentos, pelas críticas e pelo bom humor.

A Marcos Siscar e Orlando Nunes de Amorim,
por fazerem parte da elaboração deste trabalho

Às amigas Maisa Fernanda Serafim e Natalie Garcia Domingos,
por estarem sempre presentes, apesar de minha distância.

À FAPESP,
pelo apoio financeiro, e

Aos meus sobrinhos Rafael Chaves Magri e Diogo Lima Magri,
pela alegria.

SARA: *De que outra ambição posso falar que não seja de felicidade entre pessoas solidárias e felizes?*

PAULO: *A fome do absoluto...*

SARA: *A fome.*

PAULO: *Eu tenho esta fome.*

(Glauber Rocha, *Terra em transe*, 1967)

SUMÁRIO

RESUMO	p. 008
ABSTRACT	p. 009
INTRODUÇÃO	p. 010
CAPÍTULO 1	
Desencontro como dificuldade de comunicação e de troca de experiências	p. 028
1. A estereotipia na caracterização de personagens urbanos	p. 029
2. Narração em terceira pessoa: invasão ou projeção?	p. 033
3. A (expectativa de) interação	p. 037
4. A frustração no querer dizer	p. 046
5. O sentimento amoroso como construção discursiva	p. 051
6. Desencontro com o outro: frustração na interação	p. 057
CAPÍTULO 2	
Diálogos desencontrados	p. 059
1. Noções de Irene, de si e do outro: exercício de projeção	p. 061
2. Projeção e quebra de expectativa no diálogo	p. 069
3. Outros estereótipos urbanos: a contracultura e a pequena-burguesia	p. 072
4. Dizer ou não-dizer: eis a questão	p. 073
5. Desencontro no “Diálogo”	p. 087
6. Performatividade do desencontro no diálogo	p. 094

CAPÍTULO 3

Desencontro entre passado e presente: a perda na experiência histórica	p. 097
1. História, trauma, testemunho	p. 099
2. A fala de um sobrevivente	p. 104
3. Reavaliação da experiência pessoal: liberdade individual e liberação sexual	p. 110
4. O conflito entre liberdade individual e comunidade destrutiva	p. 116
5. A ameaça na doença e na morte	p. 123
6. Reavaliação da experiência de uma geração	p. 126
7. Desencontro com a história: descompasso entre presente e passado	p. 130

CAPÍTULO 4

Desencontro do personagem consigo mesmo: a perda na experiência individual	p. 133
1. Limites da estereotipia: generalização <i>versus</i> particularização	p. 135
2. A transformação como processo de não reconhecimento	p. 138
3. A vivência do desencontro consigo	p. 143
4. Estereótipos femininos	p. 148
5. Máscaras sociais	p. 154
6. O sucesso da máscara	p. 163
7. O desencontro na esfera da identidade e da individualidade	p. 173

CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 177
----------------------------	--------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 191
----------------------------------	--------

BIBLIOGRAFIA	p. 194
--------------------	--------

ANEXO	p. 199
-------------	--------

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar as articulações entre desencontro, cidade e experiência urbana contemporânea em contos de Caio Fernando Abreu. Para tanto, foram selecionados dez contos dos livros *O ovo apunhalado* (2001), *Morangos mofados* (1982), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e *Ovelhas negras* (2002). Sustenta-se como hipótese que o desencontro se caracteriza como uma proposta estética na obra de Caio Fernando Abreu, que constrói o olhar, por muitas vezes crítico, do escritor sobre a cidade e a experiência urbana. O estudo do desencontro, neste trabalho, contempla quatro diferentes formas de manifestação dessa experiência: 1) o desencontro como dificuldade de comunicação e de troca de experiências; 2) a constituição de diálogos desencontrados; 3) o desencontro entre presente e passado na vivência do personagem marcada por frustração ou trauma; e 4) o desencontro do personagem consigo mesmo. O desencontro, na obra de Caio Fernando Abreu, será analisado em conjunto com as considerações de Walter Benjamin (1986; 1994) sobre *experiência, perda da experiência e narração*. O conceito de *história*, também de Walter Benjamin (2005), será importante para a compreensão da representação da história recente do país, em contos de Caio Fernando Abreu. Buscamos investigar, nos contos, os principais procedimentos narrativos que constituem a experiência do desencontro, a saber, a construção de personagens estereótipos, o anonimato, a construção de diálogos desencontrados, a construção de monólogos que, por vezes, se aproximam da noção de testemunho, a citação, a ironia e a não resolução do conflito dramático no desfecho das narrativas.

Palavras-chave: desencontro, cidade, experiência urbana contemporânea, Caio Fernando Abreu, Walter Benjamin, literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the articulations between *disencounter*, city and contemporary urban experience in short-stories by Caio Fernando Abreu. Ten short-stories from his works *O ovo apunhalado* (2001), *Morangos mofados* (1982), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) and *Ovelhas negras* (2002) were selected. Our hypothesis is that the *disencounter* is an aesthetic proposition in the work of Caio Fernando Abreu, constructing the critical view of the writer about the city and the urban experience. The study of *disencounter*, in this work, comprises four different forms of manifestation of this experience: 1) the *disencounter* as difficulty of communication and change of experiences; 2) the building of *disencountered* dialogues; 3) the *disencounter* between present and past in the life of the character marked by frustration and trauma; and 4) the *disencounter* of the character with himself. The *disencounter*, in the work of Caio Fernando Abreu, shall be analyzed according to the ideas of Walter Benjamin (1986; 1994) on *experience; the loss of experience* and *narrative*. The concept of *history*, also by Walter Benjamin (2005); shall be important to understand the representation of the Brazilian recent history in short-stories by Caio Fernando Abreu. It will be studied, in the short-stories, the main narrative procedures which constitute the experience of *disencounter*, as the construction of stereotyped characters, the anonymity; the building of *disencountered* dialogues; the building of monologues which, sometimes, can be seen as a testimony; the quotation; the irony and the absence of a resolution of the dramatic conflict at the end of the narratives.

Key-words: *disencounter*, city, contemporary urban experience, Caio Fernando Abreu, Walter Benjamin, contemporary Brazilian literature.

INTRODUÇÃO

A obra de Caio Fernando Abreu aborda as transformações políticas, sociais e culturais vividas pelo Brasil entre as décadas de 60 e 80 do século XX. Tais transformações estão presentes no modo de representação da cidade grande e da experiência urbana contemporânea, na obra do autor. A dificuldade no estabelecimento de relações interpessoais enfrentada pelos personagens urbanos ganha relevo dentro da obra, permitindo situar o desencontro como constitutivo da temática da cidade e da experiência urbana contemporânea, em Caio Fernando Abreu.

Recorrente na obra, a temática da cidade e da experiência urbana não só registra as transformações sociais e culturais que o país sofre a partir de meados do século XX, mas também revela um olhar singular do escritor sobre os tipos de experiências com as quais um sujeito, inserido nesse contexto, se defronta. A cidade, para Caio Fernando Abreu, representa a solidão, a fragmentação, o deslocamento, numa dolorosa consciência de que a vida moderna, que prometia melhorias com o avanço da técnica, da ciência e da informação, torna-se uma experiência frustrante e sem saída, aprisionando o sujeito que habita a cidade grande e que dela não pode fugir.

Por outro lado, Caio Fernando Abreu não rejeita a experiência da vida nas grandes cidades nem o processo de modernização. Sua obra elege a cidade e a experiência urbana como um de seus principais objetos. A partir dele, Caio Fernando Abreu erige sua crítica ao seu momento histórico e ao modo de vida de seu tempo. Não há, portanto, uma recusa do espaço urbano, vislumbrando no passado o ideal de felicidade da vida longe da cidade. Há, sim, a construção de um olhar crítico e, por vezes, negativo sobre a vida nos grandes centros urbanos, com o intuito de melhor compreender as possibilidades de felicidade e de frustração promovidas pelo modo de vida urbano. Em última instância, o que se verifica, na obra, é uma

atração ambivalente pela cidade e pela experiência urbana, devido às suas promessas de felicidade e consequentes limitações. Deste modo, importa para Caio Fernando Abreu a discussão acerca da constituição do sujeito inserido neste contexto citadino e, também, a abordagem do que tal espaço sociocultural, político e econômico oferece para aqueles que nele vivem, já que é simultaneamente produtor e produto daqueles que o habitam.

A cidade e a experiência urbana, em Caio Fernando Abreu, não estão, por sua vez, representadas de modo objetivo ou descritivo. Isso, no entanto, não faz com que tenham menor valor, na obra. A cidade e a experiência urbana se fazem presentes por meio das situações cotidianas, vividas pelos personagens, geralmente de e em contextos urbanos. O modo mais explícito de caracterização da experiência urbana se dá pela construção de personagens urbanos estereotipados, que, geralmente, entram em conflito, nas narrativas. Há, também, em muitas ocasiões, a constituição de um espaço urbano degradado, flagrado pelo narrador e/ou pelos personagens, que acaba por afetar o modo de os personagens se relacionarem uns com os outros e, também, com o próprio espaço urbano. Tânia Pellegrini (1996) destaca a referência às grandes cidades na produção literária nacional da segunda metade do século XX:

O romance brasileiro em estudo [a autora refere-se à produção romanesca nacional da década de 1970], lançando mão da alegoria, denuncia, através desse recurso, o processo de gradual destruição engendrado pela lógica do capitalismo e, dessa maneira, é mais coerente do que se pretendesse criar uma imagem globalizante, através da totalização simbólica. [...] É importante assinalar que esse realismo alegórico instalou-se nas cidades, lugar símbolo da deterioração empreendida pelo capital. Ele as toma como campo temático para suas obras: o caos urbano, a desumanização, a incomunicabilidade, a individualização solitária e inevitável. (PELLEGRINI, 1996, p. 28)

No escopo desta discussão, notamos que emerge, na obra de Caio Fernando Abreu, um sujeito urbano caracterizado pela experiência do desencontro. Esta concepção de sujeito relaciona-se com o que diz Lasch: “A individualidade é a dolorosa consciência da tensão entre

as nossas aspirações ilimitadas e a nossa compreensão limitada [...]” (LASCH, 1987, p. 13). Trata-se de um sujeito, na contística de Caio Fernando Abreu, que, em dado momento, não se reconhece nas várias instâncias que compõem a sua vivência individual e, mesmo, a sua experiência histórica. Esse sujeito se caracteriza pela dificuldade no estabelecimento de relações interpessoais, no modo e nos meios de se comunicar e na construção e estabelecimento de sua identidade. Tais dificuldades relacionam-se a uma conflituosa relação com a cidade em que habita, com os ambientes que frequenta e, por fim, com o seu próprio tempo. São experiências que instauram o desencontro na obra do autor.

A identificação do sujeito urbano contemporâneo marcado pela experiência do desencontro, na obra de Caio Fernando Abreu, não se restringe ao campo das situações vividas pelos personagens. Em seus textos, a representação desse sujeito se dá por meio de procedimentos de escrita que se configuram em um importante viés de reconhecimento da proposta estética do autor. Jaime Ginzburg (2005) faz importantes considerações acerca do trabalho com a linguagem de que Caio Fernando Abreu se vale para a produção de *Morangos mofados* (1982), livro de contos do escritor:

Trata-se de um livro fragmentário, em termos estruturais gerais, inclusive na elaboração do foco narrativo. Para sustentar uma concepção de personagem associada à *mínima moralia* adorniana, em que o sujeito não apenas não supera suas limitações como não é capaz de formulá-las, Abreu elabora uma concepção específica de linguagem de prosa. Silêncios, lapsos, ambigüidades e descontinuidades apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar à elaboração em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas. (GINZBURG, 2005, p. 40)

Para Ginzburg, a obra de Caio Fernando Abreu apresenta personagens que vivem situações de dificuldade que eles não são capazes de compreender e nem mesmo de exprimir, de modo objetivo, o que provoca o mal-estar por eles vivenciado. Ao narrar estas situações, o escritor recorre a determinados procedimentos de composição narrativa, associados, em sua maioria, à dificuldade de comunicação e de entendimento entre os personagens. Este modo de

compreender a obra de Caio Fernando Abreu é significativo para o estudo do que designamos *desencontro*, neste trabalho, e dos recursos de escrita a ele relacionados, recorrentes na obra do autor.

Segundo Ellen Dias (2006), a obra de Caio Fernando Abreu pode ser dividida em três grandes categorias de motivação que estruturam situações dramáticas: Perda, Encontro e Expectativa. O *desencontro* estaria, segundo esta perspectiva, submetido à categoria motivacional Encontro, em que os personagens, diante de um objetivo ou objeto de desejo, obtêm êxito – efetivando-se a situação de encontro – ou não, momento em que, então, instaura-se o *desencontro*. Na perspectiva de leitura que aqui propomos, o *desencontro* não figura como uma subcategoria de uma categoria motivacional maior. Isso porque ele não mais se configura apenas como uma categoria motivacional, mas também como uma prática de escrita que figurativiza a perspectiva do escritor sobre a cidade e a experiência urbana contemporânea.

O *desencontro*, na obra de Caio Fernando Abreu, caracteriza-se por constituir um olhar crítico do escritor sobre a cidade e a experiência urbana. Em seus contos, vemos personagens, geralmente urbanos, que vivenciam situações de perda, carência afetiva, frustração, solidão, sendo lançados numa condição de fragilidade. O *desencontro* ocorre, portanto, na vivência dos personagens que, diante da perda e da frustração de uma expectativa criada, não encontram saída para a sua situação de fracasso. Neste sentido, o estudo do *desencontro* que aqui propomos não rompe com as categorias de motivação estipuladas por Dias (2006), pois vemos que o *desencontro* vivenciado pelos personagens está diretamente relacionado às situações de perda e de expectativa – denominadas por Dias como as demais categorias motivacionais que sustentam a obra do autor. O *desencontro* ocorre, nas narrativas, porque os personagens vivenciam o choque entre o ideal de felicidade projetado num futuro breve, no encontro com o outro ou em si mesmos, e a crua percepção da impossibilidade de sustentação

desse ideal de felicidade. Mas o desencontro se caracteriza, ainda, por um distanciamento premeditado da obra em relação a esta situação de aprisionamento na frustração, vivenciada pelo personagem, para realizar a crítica desta experiência. O desencontro, em Caio Fernando Abreu, permite que o leitor se distancie da vivência frustrada do personagem para compreender o olhar crítico do escritor sobre tais vivências.

O estudo que propomos do desencontro, na obra de Caio Fernando Abreu, divide-se em quatro formas de manifestação desta experiência. São elas: 1) o desencontro como dificuldade de comunicação e de troca de experiências; 2) a constituição de diálogos desencontrados; 3) o desencontro entre presente e passado, marcado por frustração ou trauma, na experiência do personagem; e 4) o desencontro do personagem consigo mesmo. Resumidamente, podemos antecipar que os personagens vivenciam o desencontro com o outro, o desencontro com a linguagem, o desencontro com a história e, por fim, o desencontro consigo mesmos.

A dificuldade de comunicação e de troca de experiências na obra de Caio Fernando Abreu dialoga com os conceitos de experiência e de dificuldade de comunicação, de Walter Benjamin. Em seu texto “Experiência e Pobreza” (1986), Benjamin adverte para a dificuldade de comunicação e de troca de experiências no contexto da Modernidade. Escrito em 1933, no período entre guerras, o texto do filósofo atenta para uma mudança no valor da experiência. Experiência, para Benjamin, constitui-se de um conjunto de valores e de conhecimentos repassados de geração a geração por meio da tradição oral. Benjamin apresenta como causa principal da desvalorização da experiência comunicável as atrocidades vivenciadas pela humanidade no início do século XX, com a primeira Guerra Mundial.

Uma coisa está clara: a cotação da experiência baixou, e precisamente numa geração que de 1914 a 1918 viveu uma das experiências mais monstruosas da História Universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Já não se podia constatar, naquela época, que as pessoas voltavam mudas do campo de batalha? Não voltavam enriquecidas, senão mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1986, p. 195)

A violência vivida pela humanidade nesse período crítico da história abala a capacidade do homem desse período de intercambiar experiências. Como diz Gagnebin (2006a), “a experiência do choque [...] corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (GAGNEBIN, 2006a, p. 51). O homem desse período enfrenta a dificuldade de comunicar suas experiências. Ele vive a crise dos valores que haviam sido transmitidos anteriormente, contestando-os e deixando de repassá-los. Diante da perda do valor da experiência e da consequente dificuldade de comunicação entre os homens, o homem dessa época procurará novos meios para se exprimir e para pensar o novo contexto em que vive: “Já faz muito tempo que aqui e ali as melhores cabeças começaram a compreender essas coisas. Sua característica é uma absoluta desilusão com a própria época e ao mesmo tempo uma total identificação com ela” (BENJAMIN, 1986, p. 196). A esse contexto Walter Benjamin denominará “nova barbárie”.

O conceito de “nova barbárie” pressupõe e dialoga com o que Walter Benjamin entende por “barbárie”. Tradicionalmente, a barbárie é concebida como aquilo que atenta contra a civilização ou contra um determinado grupo socialmente organizado. O conceito de barbárie como é compreendido por Walter Benjamin, no entanto, já é uma leitura crítica do conceito tradicional de barbárie. Para o filósofo, a barbárie é a violência socialmente instituída que é tida como justificável em nome do progresso social, científico e econômico. Quando Benjamin diz “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2005, p. 70), o filósofo atenta para o fato de que as obras culturais, reconhecidas pela sociedade burguesa como bens culturais, como um patrimônio que deve ser preservado, contém em si a memória dos demais grupos de homens que não sobreviveram aos vários estágios da humanidade para que esta pudesse se transformar na reconhecida sociedade moderna. Neste sentido, a “nova barbárie” benjaminiana aponta para a ruptura com os antigos valores que, em certa medida, identificam-se com os bens

culturais, a fim de encontrar novas formas de pensar e de exprimir a experiência de seu tempo. Isso, no entanto, não significa rejeitar os bens culturais preservados pela tradição, mas olhar para eles de modo que eles possam significar algo novo para a humanidade. O novo olhar lançado pelos “novos bárbaros” sobre os bens culturais deve considerar a história dos homens vencidos no passado, cuja memória deve ser resgatada. O conceito de “nova barbárie” se refere ao homem que, diante da pobreza de experiência de sua época, já que esta rompeu com os valores propagados pela tradição, é levado a encontrar novos valores e novas formas de expressão para dar sentido ao seu tempo e ao seu novo modo de vida.

Pobreza de experiência: isso não quer dizer que os homens aspirem a uma nova experiência. Não, eles almejam libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que eles possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente. (BENJAMIN, 1986, p. 197-198)

Neste sentido, é possível aproximarmos a obra de Caio Fernando Abreu, principalmente no que diz respeito à representação que faz da cidade e da experiência urbana, a este conceito de “nova barbárie” apontado por Benjamin. Caio Fernando Abreu não rejeita a experiência urbana, mas não deixa de reparar e de criticar, nela, seus aspectos negativos, como a solidão, a miséria e a dificuldade de interação entre sujeitos urbanos. A obra de Caio Fernando Abreu, ao dar relevo para as experiências de dificuldade de comunicação e de troca de experiências, em contextos urbanos, faz a crítica de seu tempo e, também, faz com que uma característica de sua época e de seu espaço seja objeto de reflexão. A obra não aponta para o desejo de uma experiência que destoe do que a cidade e a experiência urbana oferecem para quem está integrado neste contexto, mas, pelo contrário, aprofunda-se na investigação do que caracteriza esse tipo de experiência. A dificuldade de interação via comunicação entre personagens de e em contextos urbanos será, deste modo, uma das tônicas de sua obra. Esta dificuldade caracteriza-se como uma forma de manifestação da experiência de desencontro vivenciada pelos personagens.

A problemática da dificuldade de comunicação e de troca de experiências enfrentada pelo homem do início do século XX é retomada, por Benjamin, em “O narrador – observações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1994).¹ Escrito em 1936, esse texto reflete sobre as condições negativas de elaboração de narrativas capazes de transmitir uma experiência no contexto posterior à Primeira Guerra Mundial e, também, no contexto de mudança do modo de produção manufatureiro para o modo de produção industrial serializado do capitalismo.

Nesse diagnóstico, Benjamin reúne reflexões oriundas de duas proveniências: uma reflexão sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica (em particular sua aceleração em serviço da organização capitalista da sociedade) e uma reflexão *convergente* sobre a memória traumática [...]. (GAGNEBIN, 2006a, p. 51)

Partindo de tais reflexões, Benjamin identifica mudanças no modo de contar histórias, que ele vincula a mudanças na infraestrutura da vida social e econômica e na ordem cultural. Segundo Benjamin, a narração de histórias se abala com a dificuldade que o homem enfrenta para repassar seus antigos valores, que entram em crise com a experiência traumática da guerra. Mas, além disso, Benjamin chama a atenção para a mudança que o homem deste período verifica em relação ao processo produtivo. Antes, os homens reuniam-se em oficinas, onde o mestre ensinava uma profissão. Neste processo de ensinamento, era de grande valia a elaboração de narrativas exemplares que dessem conta de elucidar uma experiência, uma prática. A narração de histórias estava, deste modo, diretamente ligada ao cotidiano das pessoas, no ambiente de trabalho, e tinha um valor moral. A mudança do modo de produção manufatureiro para o modo de produção industrial serializado do capitalismo rompe este modo de interação entre as pessoas, dificultando a narração de histórias. Em consequência disso, diz Benjamin, “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia

¹ O conhecido ensaio de Walter Benjamin, traduzido para o português com o título de “O narrador”, é denominado no original “Die Erzähler”. O termo “Erzähler”, no entanto, pode ser traduzido por “contador”, o que delimita uma diferença entre o conceito de narrador em teoria da literatura e os narradores orais da antiguidade. É o narrador da tradição oral que constitui o cerne da investigação do filósofo, neste texto.

segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Nesse intercâmbio de experiências é que se propagava, segundo o filósofo, um conjunto de conhecimentos e uma sabedoria que se tornavam coletivas via narração:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

A “verdadeira narrativa”, apontada por Benjamin, identifica-se com valores e funções tradicionais, anteriores à vida moderna. Tais concepções sobre narrativa serão questionadas na Modernidade, contestando o pressuposto de uniformidade da recepção da narrativa, o que afeta a ideia de verdade, cara à narrativa tradicional. A narrativa, na Modernidade, ressalta diferentes maneiras de narrar e procura por novos meios de expressão, nos moldes da “nova barbárie” indicada por Benjamin (1986).

Para o filósofo, o romance é um indício da transformação da arte de narrar que, por sua vez, contribui para o processo de desvalorização da experiência comunicável. Segundo Benjamin, o romance se distancia da tradição oral, principal característica da narração (“contação”) de histórias, privilegiando, com isso, o individualismo, que afetará a capacidade de troca de experiências:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

No romance não há mais a constituição de um conhecimento comum, compartilhado por membros de uma comunidade – o que caracterizava a narrativa de tradição oral. Nele, o

narrador fala a partir de sua própria vivência individual e solitária. Desse modo, segundo Benjamin, o romance evidencia o processo de alienação do indivíduo de seu contexto social e cultural, responsável por alimentar o individualismo característico da vida moderna. O mesmo pode ser dito a respeito da *short-story*. Além disso, devido à sua estrutura curta e condensada, o conto pode ser visto, justamente, como o avesso da narrativa tradicional, segundo Benjamin. Esta era lentamente pensada, elaborada ao longo dos anos, a fim de reunir diferentes experiências que dessem conta de compor uma experiência comum e exemplar. O conto, pelo contrário, privilegia o curto espaço de tempo, a leitura rápida, produzindo, desse modo, um impacto no leitor. O contista busca produzir este choque para produzir um efeito que retire o leitor de sua experiência cotidiana e o lance em uma outra experiência, produzida pela ficção. Logo, além da solidão e do individualismo, vinculados ao romance, o leitor do conto moderno – *short-story* – vivencia a fragmentação da experiência.

Um fator que contribui, segundo Benjamin, para a desvalorização da experiência e da arte de narrar, no mundo moderno, é a valorização da informação em detrimento da propagação e do compartilhamento de um saber: “[...] o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos” (BENJAMIN, 1994, p. 202). Além disso, a narração de histórias admite a presença do fabuloso e do miraculoso, o que soaria incoerente do ponto de vista da informação. Logo, a valorização da informação diminui ou, mesmo, elimina a amplitude de liberdade interpretativa que existe na narração, segundo Benjamin. Outra característica que diferencia a informação e a narração de histórias é, para Benjamin, o fato de que a informação, a notícia, é perecível. Ela só tem valor enquanto é atual. A narrativa, pelo contrário, é capaz de sobreviver ao tempo. Justamente por isso, a narração de histórias permite a associação de pontos distantes da história que, ao encontrarem-se, na articulação de um narrador, produzem um novo sentido. Para Benjamin, os processos de elaboração do romance somados à valorização da informação provocam o

fechamento do indivíduo sobre sua própria vivência particular, privilegiando o imediatismo e afetando a capacidade de as pessoas trocarem experiências.

A troca de experiências era considerada fundamental para a elaboração de narrativas que constituíssem um saber comum. Esse saber comum, compartilhado, é o que define a experiência coletiva. Estabelece-se, desse modo, uma diferença entre experiência coletiva e experiência individual. A experiência coletiva constitui um saber comum, compartilhado por membros de uma comunidade. Para Benjamin, somente os narradores orais, ao imprimir em seus relatos as suas próprias experiências, são capazes de transformar uma experiência individual em experiência coletiva:

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 1994, p. 215)

Para Benjamin, portanto, a figura do narrador (o “contador”) é essencial para a transmissão da experiência, transformando-a de experiência individual em experiência histórica ou coletiva. Por meio das histórias narradas, o narrador dialeticamente imprime a sua própria experiência em sua narrativa:

A narrativa [...] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Caio Fernando Abreu, ao perscrutar a vida nas grandes metrópoles, imprime em suas narrativas a experiência de uma geração que protagonizou e que sofreu com os abalos políticos, econômicos, sociais e culturais na segunda metade do século XX, no Brasil. A estes eventos, soma-se o processo de crescimento das cidades brasileiras e de transformação das

idades, geralmente capitais, em grandes metrópoles, onde se instituiu um modo de vida individualista e impessoal. A partir de tais experiências, as narrativas de Caio Fernando Abreu exprimem fragmentos de uma experiência individual que se identificam com a experiência de uma geração e, com isso, torna-se uma experiência coletiva. Não se trata de resgatar o contador de histórias da tradição oral, apontado por Benjamin, que reúne um conjunto variado de histórias que remetem a acontecimentos de pessoas próximas. As narrativas de Caio Fernando Abreu são expressão de fragmentos de uma vivência particular que, por conterem em si a capacidade de remeterem a diferentes tempos e a diferentes experiências, tornam-se representativas de uma coletividade. Esta coletividade, no entanto, é tomada em abstrato, pois não há uma vivência coletiva no sentido tradicional, mas, sim, um conjunto de indivíduos individualizados cujas experiências podem ser associadas.

É importante ressaltar o que Benjamin diz a respeito das narrativas em contraposição à informação: a narrativa sobrevive ao tempo. “Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas humildemente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (BENJAMIN, 1994, p. 204). Nesta metáfora, Benjamin se refere à narrativa de tradição oral, que transmite um conselho ou um ensinamento propagado de geração a geração. Mas, ainda assim, podemos relacionar esta característica da narrativa oral com a obra de Caio Fernando Abreu. Suas narrativas, ao exprimirem fragmentos de uma experiência individual, comportam em si mesmas as experiências de sua geração e, mesmo, permitem a associação com experiências de épocas anteriores e/ou posteriores, vivenciadas por diferentes pessoas.

Neste sentido, não soa estranho aproximarmos dois contextos separados pelo tempo e pelo espaço: a sociedade europeia do início do século XX e a literatura e a sociedade brasileiras do final do século XX. Wille Bolle, em seu estudo *Fisiognomia da Metrópole Moderna* (1994), baseia-se nas imagens de Benjamin sobre grandes cidades europeias do

início do século e apresenta os vínculos existentes entre este contexto e o contexto do Terceiro Mundo do final do século:

A fisionomia benjaminiana da grande cidade é entendida como um paradigma de reflexão sobre o fenômeno contraditório da Modernidade. Observa-se, nos séculos XIX e XX, o choque entre, de um lado, os ideais da “modernização” e do “progresso” e, do outro, o atraso e a barbárie reais: com relação à população mundial, aumentaram a pobreza e a miséria, graves problemas econômicos continuam sem solução, os valores do humanismo caíram em descrédito, e em toda parte observa-se uma decadência da ética política e um aumento da violência e da destruição. (BOLLE, 1994, p. 18)

As contradições da Modernidade, identificadas no contexto de formação das metrópoles europeias do início do século XX, se reapresentarão no contexto de formação das cidades do Terceiro Mundo, no final do século. Bolle identifica, já no Modernismo brasileiro, mais precisamente, na obra de Mário de Andrade, pontos de identificação com algumas das questões sobre as contradições da Modernidade levantadas por Benjamin: “o *tópos* da caducidade da metrópole moderna; o ceticismo diante da ideologia do progresso; o cosmopolitismo crítico; a ironia e o sarcasmo diante das fantasmagorias dominantes [...]” (BOLLE, 1994, p. 34). Desde que se constituiu uma literatura brasileira urbana com o Modernismo, segundo Bolle, a reflexão crítica sobre a vida moderna tornou-se uma constante, e tem o seu profícuo desenvolvimento na literatura contemporânea:

A literatura brasileira urbana em nossos dias [...] mostra como temas preponderantes a pobreza, a miséria, a violência, a degradação humana, a ausência de esperança. Um elemento comum desses autores é a consciência pessimista da história. Às esperanças de emancipação política e social, tais como foram despertadas e fomentadas pelo Modernismo, se sobrepôs, na crítica e no ensaísmo dos anos 1970 e 1980, um ceticismo crescente. A consciência de um processo de modernização inacabado, para não dizer fracassado, marca *grosso modo* a passagem da Modernidade à “Pós-Modernidade.” (BOLLE, 1994, p. 35)

Além dos temas apontados por Bolle como característicos da literatura urbana brasileira contemporânea, está presente, em Caio Fernando Abreu, o problema da interação entre personagens, geralmente urbanos, que enfrentam a dificuldade de estabelecimento de

uma relação interpessoal, vinculada, principalmente, à dificuldade de comunicação e de troca de experiências, característica da experiência do desencontro. O desencontro será a marca por excelência do sujeito urbano contemporâneo, captada pela ótica do contista.

Uma das formas de manifestação da experiência do desencontro, como dito, se dá pela dificuldade de comunicação e de troca de experiências. Esta experiência está representada em narrativas que exprimem a dificuldade de comunicação como extensão da individualização e da impessoalidade dos centros urbanos. Verificam-se personagens que têm dificuldade para manifestar seus sentimentos e vontades. Os contos “Sob o céu de Saigon”, de *Ovelhas Negras* (2002), e “Para uma avenca partindo”, de *O Ovo Apunhalado* (2001), são representativos desta questão na obra de Caio Fernando Abreu.

No primeiro conto temos dois personagens, um rapaz e uma moça, que não conseguem romper com o seu próprio individualismo para interagirem e trocarem experiências. Faz-se presente um narrador em terceira pessoa, cuja posição, no conto, é ambígua, pois não se pode definir se esse narrador os observa à distância ou se ele invade a subjetividade dos personagens para expor seus pensamentos e sentimentos. Este narrador erige uma crítica ao modo de vida individualista, solitário e impessoal dos grandes centros urbanos. No outro conto, narrado em primeira pessoa, vemos a dificuldade desse narrador em expor os seus sentimentos, gerando um fluxo de pensamentos entrecortados e, muitas vezes, desconexos. Esses textos revelam a dificuldade de comunicação entre sujeitos urbanos por diferentes perspectivas. Ela se exprime ora a partir da própria vivência do personagem, que sente necessidade de exposição de seus sentimentos, mas fracassa; ora a partir do ponto de vista de um narrador que identifica não mais um sujeito fechado sobre si mesmo, mas dois sujeitos que não se abrem para uma possível troca de experiências – em “diálogos” que se realizam como intercalação de monólogos ou, simplesmente, não se realizam. O narrador em terceira pessoa de “Sob o céu de Saigon”, ao construir uma narração sobre personagens urbanos, erige

sua crítica ao modo de vida urbano, fazendo transparecer a sua própria experiência de mais um integrante das grandes cidades. A narração em primeira pessoa, em “Para uma avenca partindo”, por sua vez, nos põe em contato com a frustração e com a angústia da situação de solidão e de individualismo desse sujeito urbano.

O desencontro também se manifesta a partir da constituição de diálogos desencontrados. Tais diálogos também vinculam-se à questão da dificuldade de comunicação e de troca de experiências, em Caio Fernando Abreu. Torna-se significativa a elaboração de narrativas que privilegiam a ambiguidade e a construção de diálogos difusos na constituição das cenas dos contos. São diálogos incongruentes que, num primeiro momento, parecem não dizer nada de objetivo. Mas, num segundo momento, vemos que esses diálogos, por meio de seu funcionamento aparentemente falho, revelam muito sobre a experiência e sobre a situação dos protagonistas. Os diálogos desencontrados também são responsáveis por quebrar expectativas criadas anteriormente, nas narrativas, levando os personagens a experimentarem a frustração. Essas questões serão estudadas nos contos “Noções de Irene”, de *O Ovo Apunhalado* (2001), “Antípodas”, de *Ovelhas Negras* (2002), e “Diálogo”, de *Morangos Mofados* (1982).

Além da dificuldade de comunicação e de troca de experiências, o desencontro vincula-se à experiência de perda vivida pelos personagens. Eles a vivenciam na esfera da perda histórica e na esfera da perda individual. Ainda assim, a experiência de perda provoca uma espécie de trauma na vida destes protagonistas, o que dificulta a elaboração de narrativas que expressem de modo objetivo esta experiência. Os personagens vivenciam, por fim, uma experiência de perda que os leva à incompreensão de suas próprias experiências – históricas e individuais – e de suas próprias identidades.

A experiência do desencontro vinculada a uma experiência de perda é representada pela vivência de um passado frustrado que leva os personagens a uma inadaptação no tempo

presente. São personagens que sofrem a experiência do desencontro por não conseguirem adaptar-se ao seu momento presente em razão de terem vivido uma experiência passada marcada pela frustração, pela dor, pela perda e/ou por um acontecimento traumático. Isto se revela em contos em que o diálogo, representado como uma potencial promessa, não se realiza, frustrando-se, porque não há vez para o interlocutor, no turno conversacional. A necessidade de exposição dos próprios sentimentos do personagem protagonista impede a intervenção do personagem interlocutor no diálogo. Esse diálogo se converte, ironicamente, num monólogo. Os contos constituem-se de um extenuante e fragmentado monólogo, que se aproxima da noção de testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2003). Por meio deles, os protagonistas agredem seus interlocutores, que não encontram lugar no suposto diálogo que deveria se desenvolver na situação dramática. Isso ocorre exemplarmente nos contos “Os Sobreviventes”, de *Morangos Mofados* (1982), e “Dama da noite”, de *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* (1988). Nesses contos, os personagens revisam seus passados para resgatá-los e reorganizá-los no presente, procurando dar sentido ao próprio presente. O primeiro conto enfoca o contexto político e cultural das décadas de 60 a 80 do século XX, no Brasil. O segundo enfoca o mesmo período, mas do ponto vista da opressão social e da liberdade sexual. O texto “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 2005) é elucidativo desse movimento de revisão do passado e será abordado na análise desses contos.

A experiência do desencontro vinculada a uma experiência de perda é representada, também, em narrativas em que os personagens vivenciam o desencontro consigo mesmos. Os personagens passam por transformações que fazem com que eles estabeleçam um conflito vivenciado internamente e com o que lhes é exterior. Há um jogo de máscaras que os personagens estabelecem, seja para defender os seus valores, seja para violentar a sua subjetividade ao assumirem valores alheios à sua realidade. O conflito dramático se estabelece a partir de uma experiência de perda individual, vivenciada pelos personagens. Estes, por sua

vez, são levados a uma transformação em sua identidade, gerando um estranhamento ou um não reconhecimento de sua condição identitária inicial. O desfecho não soluciona o problema colocado pelo conflito dramático e, com isso, lança os personagens em uma situação de indefinição. Os contos “Retratos”, de *Ovelhas Negras* (2001), “Fotografias”, de *Morangos Mofados* (1982), e “Sapatinhos vermelhos”, de *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* (1988), são exemplares dessa abordagem da experiência do desencontro, na obra do autor.

A partir da análise dos contos acima mencionados, pretendemos ressaltar a visão crítica de Caio Fernando Abreu sobre a vida contemporânea, sobretudo nas grandes cidades. A problematização da interação entre os personagens urbanos – que se manifesta, principalmente, pela questão da dificuldade de comunicação e de troca de experiências e pela constituição de diálogos desencontrados – corrobora a construção deste olhar crítico. Além disso, as experiências de perda histórica e individual – com a frustração dos ideais das gerações de 1960 e 1970, no Brasil, e com a problematização da noção de identidade – também são significativas para a constituição deste olhar crítico sobre a história e a sociedade. Este modo de interpretar a obra de Caio Fernando Abreu distancia-se do que afirma Tânia Pellegrini (1999). A autora identifica como característico da literatura brasileira contemporânea um narrador que evita o enfrentamento com questões sociais e históricas, privilegiando uma atitude intimista e individualista. O que queremos investigar, na obra de Caio Fernando Abreu, contudo, é a representação de uma experiência individual – não estritamente intimista e individualista – transfigurada em matéria literária, que recompõe a experiência de seu tempo, comportando preocupações com a sociedade em que vive e que a constitui e com a história, por vezes traumática, de sua geração.

Deste modo, defendemos, neste trabalho, que o desencontro se caracteriza como uma proposta estética na obra de Caio Fernando Abreu, que constrói o olhar, por muitas vezes crítico, do escritor sobre a cidade e a experiência urbana. Por meio do desencontro, Caio

Fernando Abreu exprime muitas das contradições de seu próprio tempo, a contemporaneidade, e da conflituosa relação com o seu espaço privilegiado, as grandes cidades. Buscamos investigar, nos contos, os principais procedimentos estéticos que constituem a experiência do desencontro, a saber: a construção de personagens que comportam traços estereotipados, o anonimato, a construção de diálogos desencontrados, a construção de monólogos que, sob certo ângulo, se aproximam da noção de testemunho, a citação, a ironia e a não resolução do conflito dramático no desfecho das narrativas. Tais procedimentos serão explorados nas análises dos contos, apresentadas a seguir.

CAPÍTULO 1

DESENCONTRO COMO DIFICULDADE DE COMUNICAÇÃO E DE TROCA DE EXPERIÊNCIAS

Uma das formas de manifestação da experiência do desencontro na obra de Caio Fernando Abreu se dá pela dificuldade de comunicação e de troca de experiências, principalmente, entre sujeitos urbanos. Os personagens se deparam com situações em que eles não conseguem expor, por meio da fala, seus desejos, pensamentos e sentimentos, exprimindo, na fala, as marcas da falha na comunicação. Esta dificuldade afeta a atuação dos personagens em situações que requerem uma interação, principalmente, por meio da interação oral, e, também, a possibilidade de criação de vínculos afetivos entre os personagens. Isso reforça o caráter solitário e individualista dos protagonistas.

No conto “Sob o céu de Saigon”, temos personagens que, sob a ótica de um narrador que possivelmente explora suas subjetividades, não conseguem superar o individualismo a que estão submetidos no contexto das grandes metrópoles, para expor seus sentimentos um ao outro. Em consequência, uma possível interação entre os personagens, proveniente de uma troca de experiências, é dificultada. O conto “Para uma avenca partindo”, por sua vez, privilegia a angústia do narrador protagonista, que não encontra meios de expor seus sentimentos a seu interlocutor, sendo levado, também, a encarar a dificuldade de troca de experiências e de interação nas relações interpessoais.

1. A estereotipia na caracterização de personagens urbanos

No conto “Sob o céu de Saigon”, um rapaz, paulistano, caminha pela Rua Augusta, num sábado à tarde, ao mesmo tempo em que uma moça, também paulistana, também caminha pela mesma rua da cidade de São Paulo. Num dado momento, pouco depois de

cruzarem a Avenida Paulista, os dois personagens se encontram em frente a um cinema. Eles se olham, mesmo sem serem conhecidos. Ela faz algum comentário sobre o céu daquela tarde de sábado, dizendo que parecia o “céu de Saigon”. Sem entender direito o começo da conversa, o rapaz concorda com o comentário da moça. Depois disso, eles continuam cada um a sua caminhada, solitariamente, pensando em como são monótonas as tardes de sábado, quando nada acontece.

No conto há apenas dois personagens. O primeiro deles, o rapaz – principal, plano-estereótipo¹ – é descrito como um jovem típico da cidade de São Paulo: “Ele era um desses rapazes que, aos sábados, com a barba por fazer, sobem ou descem a rua Augusta. [...] pelos óculos muito escuros e o rosto um tanto amassado por baixo da barba crescida [...]” (ABREU, 2002, p. 205); “Costumam usar jeans desbotados, esses rapazes, tênis gastos, camisetas e, quando mais frio, alguma jaqueta ou suéter geralmente puídos nos cotovelos. [...] seus dedos indicador e médio da mão direita, ou da esquerda, se forem canhotos, amarelados pelo excesso de fumo” (ABREU, 2002, p. 205). A descrição que o narrador faz das vestimentas do personagem e de seus gestos o determina como representante de um tipo social. Deste modo, aquilo que poderia ser indício de uma particularidade revela-se como padronização. Note-se que o narrador o insere em um conjunto de pessoas ao referir-se, sempre no plural, a “esses rapazes”. Neste sentido, o personagem protagonista terá sua individualidade afetada em virtude do enquadramento em uma categoria que o padroniza perante os demais. Instaure-se, deste modo, o conflito entre universal e individual: “O individual se reduz à capacidade que tem o universal de assinalar o accidental com uma marca tão indelével a ponto de torná-lo de imediato identificável” (ADORNO, 2002, p. 56). A fronteira que define a distinção entre

¹ Baseamo-nos na conceituação de personagem de acordo com FORSTER (1969). Os personagens são classificados segundo seu grau de importância para o desenvolvimento da narrativa em 1) personagem principal ou 2) personagem secundário. E são interpretados segundo seu grau de densidade psicológica como 1) personagem plano, 2) personagem plano com tendência a redondo e 3) personagem redondo. “O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com tendência a redonda” (FORSTER, 1969, p. 61). O personagem plano pode ser caracterizado, ainda, pelo seu tipo social ou pelo seu estereótipo / caricatura.

individual e universal é tênue, da mesma maneira que a caracterização do personagem estereotipado como um indivíduo particularizado é fragilizada pela identificação deste rapaz com um grupo de iguais a si.

O outro personagem, a moça – também principal, plano-estereótipo –, é apresentado no conto por meio do mesmo procedimento descritivo: “Ela era uma dessas moças que, aos sábados, com uma bolsa pendurada no ombro, sobem ou descem a rua Augusta. [...] pelos óculos muito escuros e o rosto um tanto amassado que a ausência total de maquiagem nem pensou em disfarçar [...]” (ABREU, 2002, p. 207); “Costumam, elas também, usar jeans desbotados, camisetas ou alguma blusa de musselina, seda, crepe ou outro tecido assim fino [...]” (ABREU, 2002, p. 207). Verifica-se, novamente, o procedimento de tentativa de particularização do personagem que acaba por se revelar como padronização. Também se repete o procedimento de inserção da protagonista em um conjunto de outros personagens iguais a si, por meio de expressões sempre referidas no plural, tais como “uma dessas moças”. Importante ressaltar que os detalhes das vestimentas dos personagens, tal qual descritos pelo narrador, revelam dados de uma vida urbana: jeans desbotados, roupas desgastadas e/ou discretas, barba crescida, óculos escuros, ausência de maquiagem, pele de tom amarelado pelo excesso de fumo. São, também, indícios de um modo de vida solitário e individualista.

O procedimento de padronização na construção dos personagens anula suas individualidades e os integra em um conjunto maior de outros personagens iguais a eles, com os mesmo hábitos, as mesmas vestimentas, as mesmas reações. A este respeito, verifica-se, inclusive, que ambos os personagens são anônimos, pois o nome significaria uma diferenciação ou uma particularização, que não se concretiza. O procedimento de suposta tentativa de individualização em conflito com a padronização dos personagens está de acordo com as reflexões de Adorno (2002) sobre as contradições da condição do indivíduo na sociedade contemporânea:

O princípio da individualidade sempre foi contraditório. Antes de tudo, nunca se chegou a uma verdadeira individualização. A autoconservação nas classes mantém a todos na condição de meros seres genéticos. [...] Por outro lado, a sociedade burguesa, em seu curso, também desenvolveu o indivíduo. Contra a vontade de seus controladores, a técnica educou o homem desde criança. Mas todo o processo de individualização nesse sentido se cumpriu em prejuízo da individualidade, em cujo nome se dava, e desta só manteve a decisão de perseguir tão-só e sempre a sua própria meta. (ADORNO, 2002, p. 56-57)

A contradição da condição de indivíduo na sociedade contemporânea consiste no desejo de individuação projetado pelas instituições sociais e econômicas contemporâneas, mas que se torna inviável devido às formas de produção e controle da identidade social e ao modo de produção capitalista. Este prima pela produção em série, pela padronização e classificação de consumidores que se distinguem entre si em faixas de individualidade. A produção da individualidade é atravessada por diversos fatores: classe social, nível econômico, cultural e educacional, gênero, idade, acesso à informação etc. Para que se constituam essas faixas de indivíduos é preciso o estabelecimento de um padrão, o que compromete, portanto, a constituição de uma individualidade perante os demais integrantes da mesma classe ou faixa. Cria-se, deste modo, uma falsa impressão de indivíduo e de individualidade, subordinada aos modos de produção do capital. O mesmo processo é identificado na construção da identidade dos personagens estereótipos do conto analisado. Os protagonistas são descritos detalhadamente, criando o efeito ambíguo de particularização de sua identidade, mas, ao mesmo tempo, de caracterização de um conjunto de pessoas iguais, destacando-se, no detalhamento, a existência de um padrão que os uniformiza.

Esse efeito é construído por meio da estereotipia. Nesse conto, a estereotipia se dá pela construção de personagens que se constituem a partir de modelos ou matrizes, que estruturalmente se repetem. A constituição de tais matrizes depende de um princípio de identificação entre os personagens, garantido pelo processo descritivo que os apresenta, no conto, e pela repetição. Verifica-se a repetição de sentenças inteiras ou de estruturas de

narração na apresentação do rapaz e da moça: “*Um único rapaz: este, com a barba por fazer e mãos enfiadas no fundo dos bolsos, que agora, logo depois de cruzar o topo da Avenida Paulista, começa a descer a rua Augusta em direção aos Jardins no sábado à tarde*” (ABREU, 2002, p. 207 – grifo nosso); “*Uma única moça: esta, com a bolsa velha pendurada no ombro, que depois de cruzar o topo da avenida Paulista começa a descer a rua Augusta em direção aos Jardins no sábado à tarde*” (ABREU, 2002, p. 208 – grifo nosso).

A estereotipia, revelada por meio da descrição dos personagens, define uma aparência muito bem marcada e revela uma espécie de fortificação, ainda que falsa e frágil, da exterioridade dos personagens. Suas aparências configuram-se, ao mesmo tempo, como fortificação, mas também como uma barreira que dificulta o processo em que suas subjetividades atravessem o nível da aparência para estabelecerem um contato com o que lhes é exterior e, mesmo, uma interação com o outro. Deste modo, o princípio de individualidade, caro ao modo de vida urbano, converte-se, ironicamente, em individualismo e segregacionismo, afetando o sujeito urbano em suas relações interpessoais. Ao não conseguir romper com seu individualismo, os personagens não conseguem se posicionar de modo ativo diante de uma situação que demanda uma interação pessoal. Esses personagens são identificáveis com “[...] o moderno habitante das metrópoles, que só pode conceber a amizade como *social contact*, como a aproximação social de indivíduos intimamente distantes” (ADORNO, 2002, p. 57).

2. Narração em terceira pessoa: invasão ou projeção?

Diante da dificuldade dos personagens estereótipos em romperem com o individualismo para dar vazão à sua subjetividade, torna-se de fundamental importância a

presença de um narrador em terceira pessoa, cuja voz se aproximará da voz dos personagens para expor seus pensamentos, sentimentos e vontades.

Olham para baixo, [...] por trás das lentes escuríssimas dos óculos, como se procurassem tesouros perdidos, bilhetes secretos, alguma jóia ou objeto que, mais que valor, guardasse também uma história imaginária ou real, que importa? [...] E quando o céu está escuro [...] pode-se imaginar que procuram balões juninos, objetos voadores não-identificados, pára-quedistas, helicópteros camuflados, zepelins ou qualquer outra dessas coisas pouco prováveis de serem encontradas sobrevoando ruas como a Augusta num sábado à tarde. (ABREU, 2002, p. 206)

As imagens utilizadas pelo narrador ao expor os gestos dos personagens revelam seus anseios escondidos. Na citação, o personagem masculino, enclausurado em si mesmo, deseja entrar em contato com seres que se situam para além de sua vida banal, cotidiana. Os “tesouros perdidos” ou “bilhetes secretos” revelam a necessidade do protagonista de entrar em contato com algo que lhe seja exterior e que negue a monotonia de sua vida. Eles são meios possíveis para o protagonista se distanciar um pouco do enquadramento em uma identidade mediana, tal qual apresentada pelo narrador. Tais objetos deveriam conter uma história, o que os tornaria distintos de objetos comuns. Eles estariam carregados de subjetividade, demarcando a história de um indivíduo. São pequenos objetos que importam para a constituição de uma identidade singular do personagem protagonista. É possível identificarmos este anseio do personagem protagonista como semelhante a um fenômeno que Walter Benjamin (1986, p. 197) identifica na classe burguesa do início do século XX. Em oposição ao individualismo que se instala nos centros urbanos, a classe burguesa deixa marcas da presença de um indivíduo no interior da mansão burguesa: o veludo, as cortinas, os enfeites da sala. São objetos identificados como carregados de uma subjetividade específica: a subjetividade do seu dono. Logo, verificamos uma inversão, em que a personalidade ou a subjetividade de alguém passa a ser identificada com a posse de determinados objetos – mais especificamente, com a posse dos signos relacionados a determinados objetos. Nota-se, no

entanto, que o personagem do conto é devolvido à sua condição de igual aos outros, incapaz de se livrar do estereótipo de rapaz tipicamente paulistano, uma vez que não possui tais objetos que portariam uma história.

Os “balões juninos”, junto a outros objetos voadores improváveis de serem encontrados, referidos no excerto acima, apontam, novamente, para a subjetividade do personagem, demonstrando seu desejo de experimentar situações inusitadas que, se possível, tragam um pouco de alegria ao retirá-lo do estado de marasmo em que vive. No entanto, faz-se importante notar que o mergulho na subjetividade do protagonista se dá por meio do contato, na leitura, com situações imaginadas não só pelo protagonista, mas também pelo próprio narrador. Uma vez submetido à voz do narrador, o pensamento do personagem pode ser modificado de acordo com as intenções daquele que domina o discurso. Sendo o narrador também um personagem, sua voz também está suscetível a distorções e a ser vítima de suas próprias imaginações. Faz-se importante ressaltar a presença de elementos textuais, tais como “como se”, que instauram um tom hipotético ou duvidoso, no conto, e de “imaginar”, que claramente revela o ato imaginativo do narrador, que projeta suas expectativas ao narrar a história desses personagens que observa à distância.

Temos, portanto, que a subjetividade dos personagens é explorada, no conto, por meio do narrador em terceira pessoa, que se vale do foco narrativo narrador onisciente neutro.² Verifica-se, ainda, que o que é revelado como sendo a subjetividade do personagem é o resultado de uma possível projeção do narrador, feita a partir de suas observações e de seus valores, provenientes de suas vivências. Neste caso, temos uma relativização da onisciência do narrador, colocando-o na posição de narrador observador. Por um lado, o narrador invade a subjetividade dos personagens para expor os sentimentos, desejos e vontades deles ao leitor. O acesso a tais sentimentos e desejos, por sua vez, passa, inevitavelmente, pelo filtro

² Utilizamos, neste trabalho, as classificações de foco narrativo estabelecidas por Norman Friedman, apresentadas por Leite (2002).

imaginativo do narrador. Neste sentido, o texto que lemos é, também, o resultado das projeções e distorções do narrador sobre os personagens que constrói. O narrador quase não dá voz aos personagens, falando por eles. Por meio deste procedimento, o narrador interpõe a sua própria voz àquilo que narra e manifesta, com isso, suas concepções, valores e, mesmo, a sua própria vivência. Como consequência, temos personagens ainda mais enclausurados em si mesmos, incapazes de se manifestarem verbalmente e de se estabelecerem num contexto que exige uma interação pela comunicação, uma vez que estão submetidos não só às segregações provenientes da vida nas grandes metrópoles, mas também às projeções e distorções do narrador. Isso porque, tal qual o narrador benjaminiano que imprime a sua própria experiência nas narrativas que conta, o narrador de “Sob o céu de Saigon” mescla, de modo sutil, à apresentação dos personagens protagonistas as suas impressões sobre a vida nas grandes cidades. Ele não apenas narra a vivência de um outro ou a sua própria vivência, enviesada na narração da vivência do outro. O narrador flagra uma experiência que transcende o limite da vivência individual. Deste modo, ele constrói personagens estereótipos representativos de categorias sociais das grandes cidades, que sofrem com a solidão e com a dificuldade de interação pessoal, construindo, também, sua crítica a este contexto urbano ou, ainda, a sua posição de subordinação a este mesmo contexto.

Em última instância, vemos que a relativização da onisciência do narrador aponta para sua posição de observador de uma cena urbana que, ao narrar o que vê, projeta expectativas sobre os personagens que observa. A expectativa de interação construída pelo narrador, uma quase torcida para que os personagens se encontrem e, desse encontro, surja um vínculo afetivo qualquer, expõe o narrador como mais um personagem solitário que sofre com o individualismo dos centros urbanos.

3. A (expectativa de) interação

Os personagens viverão uma situação inusitada no momento em que ambos se encontrarem em frente ao cinema – fato que instaura o nó da narrativa: “E porque o mundo, apesar de redondo, tem muitas esquinas, encontram-se esses dois, esses vários, em frente ao mesmo cinema e olham o mesmo cartaz” (ABREU, 2002, p. 209). Os personagens se veem numa situação que os impulsiona para uma interação, privilegiando a comunicação oral como meio. O diálogo, ainda que um pouco confuso, que se estabelece em seguida é o clímax da narrativa, momento em que, pela primeira vez, esses personagens abrem por um instante a sua subjetividade para exporem algo de si ao outro. A expectativa que se cria em torno desse fato demonstra quão inusitada é, para a vida dos dois personagens, a situação que se seguirá:

E então como se um anjo de asas de ouro filigranado rompesse de repente as nuvens chumbo e com seu saxofone de jade cravejado de ametista anunciasse aos homens daquela rua e daquele sábado à tarde naquela cidade a irreversibilidade e a fatalidade da redondeza das esquinas do mundo – ele olhou para ela e ela olhou para ele. (ABREU, 2002, p. 209)

No trecho acima, que anuncia o encontro e suas promessas de sucesso, insere-se, de modo sutil, uma perspectiva irônica do narrador. Os protagonistas deixam de ser espécies de “atores coadjuvantes” da cidade para, pela primeira vez, tomarem parte na ação da cena que se desenrola. Cria-se a expectativa de que os personagens romperão com sua condição de subordinados à massificação da vida nas grandes cidades e à narração, por meio da interação face a face, anunciada pela troca de olhares. Contudo, o léxico rebuscado que anuncia objetos de valor, presente no excerto, revela a ironia do fragmento, pois a grandiosidade da situação soa como artificialidade, antecipando o fracasso da situação de encontro. Outro dado que antecipa o fracasso da situação, ironizando-a, é a presença da expressão “como se”, que novamente instaura o tom hipotético ou duvidoso, no conto.

O diálogo que se segue não concretiza, no encontro, a troca de experiências entre os personagens, ainda que a troca seja anunciada como algo esperado e possível, na aproximação. Mesmo havendo um referencial comum – o céu, objeto mais evidente da tentativa de diálogo, – os personagens não conseguem estabelecer um diálogo efetivo porque suas falas são atravessadas por diferentes impressões sobre um mesmo objeto. Ocorre, então, um diálogo confuso, desencontrado:

- Parece Saigon, não?
- O quê? – ele perguntou sem entender.
- Ela apontou para cima:
- O céu. O céu parece Saigon.
- Surpreso, e meio bobo, ele perguntou:
- E você já esteve em Saigon?
- Nunca – ela sorriu outra vez. – Mas não é preciso. Deve ser bem assim, você não acha?
- O quê? – ele, que era meio lento, tornou a perguntar.
- O céu – ela suspirou. – Parece o céu de Saigon.
- Ele sorriu também outra vez. E concordou:
- Sim, é verdade. Parece o céu de Saigon. (ABREU, 2002, p. 209-210)

Há uma incompatibilidade no diálogo que se estabelece, uma vez que o rapaz não consegue, de imediato, compreender o que a moça quer dizer sobre o céu. O desfecho, quando os personagens seguem sozinhos seus caminhos, explicita a ironia latente no conto, pois contradiz a expectativa de interação e de troca de experiências entre os personagens, criada pelo nó e pelo clímax. Note-se no diálogo, também, a presença do narrador entrecortando as falas, interrompendo o fluxo da conversa. Isso corrobora o efeito de construção de um diálogo enviesado, entrecortado. A troca de experiências é afetada pelo desajuste do diálogo. Algo é dito entre os personagens e, em algum nível, uma experiência comum é compartilhada. Mas o que se torna mais evidente é a vivência em conjunto de uma situação de desencontro e de expectativas incongruentes dos personagens.

Percebe-se, no entanto, que, apesar da inabilidade dos personagens em estabelecerem uma interação pela comunicação, eles entram em uma concordância. O narrador, ao descrever

o céu daquele sábado à tarde – “Então param e olham para cima, suspirando em suave desespero, um céu tão cinza, como se fosse chover, oh céu tão triste de Sampa.” (ABREU, 2002, p. 209) – explicita a sensação de desespero da qual supostamente os personagens compartilham. O céu de Saigon, assim como referido pela moça, indica sua insatisfação com a cidade, com o tempo, com as pessoas. Essa sensação de desespero se intensifica com a associação do céu da cidade de São Paulo ao céu da cidade de Saigon, pois Saigon, em função das violências vividas na guerra do Vietnã, representa, simbolicamente, a vivência de dores e tormentos, sobreposta, por meio da imagem, aos habitantes das grandes metrópoles como São Paulo. Por outro lado, Saigon representa, ainda, o Oriente, ou seja, o outro lado do mundo, inacessível aos personagens. Historicamente, inclusive, a cidade de Saigon deixou de existir, depois da guerra do Vietnã, o que reforça a ideia de inacessibilidade. Ao se referir ao céu do Oriente, a protagonista aponta para o desejo de viver algo que destoe de sua experiência comum. O céu de Saigon seria a promessa de um outro mundo ou a fuga para um outro mundo.

A concordância entre os personagens, contudo, em vez de apontar para um compartilhamento de suas experiências, ao contrário, indica que o rapaz não foi capaz de compreender a que a moça se referia ao falar sobre o céu de Saigon. A abertura para a troca entre os personagens e para a vivência de algo novo e surpreendente é interrompida, justamente, pela simulação de concordância, que encerra o assunto e, conseqüentemente, o diálogo.

O conto constrói um ambiente de monotonia, tédio e, principalmente, de repetição, com o qual o tempo cronológico linear contribui. O desfecho sugere que os personagens retornaram à sua condição inicial, sem sofrer grandes mudanças durante os acontecimentos da narrativa, uma vez que a interação se frustra. Uma pequena mudança ocorre na medida em que os personagens pensam que poderia ter ocorrido algo que os deixasse menos solitários e

entediados, o que não se realiza, efetivamente, no conto, pois eles não reconhecem o encontro e o diálogo como uma possibilidade de interação e de criação de um vínculo afetivo. Isso sugere um círculo vicioso e contínuo, em que o início da narrativa poderia também ser lido como a antecipação de seu fim. Neste sentido, o conto se aproxima por efeito de sugestão da ideia de narrativa *in ultima res* – em que a narrativa começa pelo relato dos últimos acontecimentos (FRANCO JR, 2003, p. 45).

Ao expor estes personagens integrados ao contexto citadino, o texto tematiza a dificuldade que os sujeitos urbanos, inseridos num contexto de extrema individualização, enfrentam para se comunicar e para trocar experiências. Tal individualização se dá ao custo do sacrifício do ideal moderno e burguês de indivíduo, o que reforça a ironia da situação. Esses personagens, estereotipados, estão enclausurados em suas próprias subjetividades, que, por sua vez, se equiparam à de muitos outros personagens iguais a eles, também estereotipados: “E por serem tão iguais, quem prestar atenção em algum deles, [...] jamais saberá se se trata de muitos ou apenas um” (ABREU, 2002, p. 206-207); “Talvez sejam tantas e, se realmente o são, tão parecidas que, se alguém do alto de uma janela no Conjunto Nacional³ olhasse para baixo e as visse agora, poderia pensar mesmo que são uma só” (ABREU, 2002, p. 208). Percebe-se, desse modo, uma espécie de diluição da subjetividade dos personagens por entre o conjunto de pessoas ao qual pertencem ou com o qual são identificados. Tematiza-se, portanto, a banalização do indivíduo inserido no contexto das grandes metrópoles, uma vez que este se vê impossibilitado de se distinguir dentre os demais para dar vazão à sua própria subjetividade.

Importante observar, ainda, que o foco desta banalização não se restringe aos protagonistas, pois, ao observá-los, o narrador hipoteticamente insere um novo personagem,

³ O Conjunto Nacional é um edifício que reúne, em um mesmo prédio, um centro comercial e um conjunto residencial. Situado na Avenida Paulista e na Rua Augusta, o projeto teve início em 1952 e foi inaugurado em 1958.

também anônimo (cf. fragmento acima citado), que, possivelmente, os observa sem poder distingui-los. Deste modo, este novo personagem, que também pode ser entendido como sendo o próprio leitor trazido para dentro do texto, para observá-los, também é atingido pela banalização e pela indiferença do contexto das grandes cidades. Este mesmo personagem anônimo, que aparece de relance para observar os protagonistas que caminham pela rua Augusta, pode ser identificado, inclusive, com o narrador – o que reforça a ambivalência do foco narrativo, com a relativização da onisciência do narrador e a consequente valorização de seu caráter de observador.

Dada a situação de tédio, monotonia e banalização, os personagens travam uma luta com sua própria vivência, como se, a todo instante, o acaso os desafiasse com uma situação inusitada, intimamente desejada por eles, mas que nunca se concretiza, pois há uma barreira entre sua subjetividade e o mundo exterior. Tal barreira se manifesta mais claramente nos momentos em que estes personagens são instados a interagir, principalmente em situações de comunicação oral, o que resulta em falha e em fracasso. O desfecho da narrativa explora essa dificuldade dos personagens, que, mesmo após iniciarem, embora canhestramente, um diálogo, não são capazes de levá-lo adiante, desperdiçando uma oportunidade de aproximação, de troca de experiências, de criação de um vínculo afetivo qualquer.

Nesse momento [...] talvez ele tenha pensado em oferecer um cigarro a ela, em perguntar se já tinha visto aquele filme, se queria tomar um café no Ritz,⁴ até mesmo como ela se chamava ou alguma outra dessas coisas meio bestas, meio inocentes ou terrivelmente urgentes que se costuma dizer quando um desses rapazes e uma dessas moças ou qualquer outro tipo de pessoa, e são tantos quantas pessoas existem no mundo, encontram-se de repente e [...] por alguma razão essas pessoas não querem se separar. Mas como ele era mesmo sempre um tanto lento, não perguntou coisa alguma, não fez convite nenhum. Nem ela. Que lenta não era, mas apenas distraída. (ABREU, 2002, p. 210)

⁴ Café - bar tradicional da cidade de São Paulo.

Verifica-se a inabilidade desses sujeitos urbanos em concretizar uma troca de experiências, mesmo que sintam necessidade disso. Os personagens sentem necessidade de interagir, segundo o que nos informa o narrador, que se aproxima do pensamento dos personagens para revelar seus desejos e expectativas. Há, contudo, novamente, uma relativização da voz onisciente do narrador quando ele insere o vocábulo “talvez”. Esse modalizador é significativo, mais uma vez, de uma possível projeção do narrador sobre a experiência dos personagens que ele observa. Faz-se, desse modo, uma crítica ao modo de vida urbano solitário e individualista dos protagonistas por meio da voz do narrador – seja pelo procedimento de aproximação da voz do narrador à subjetividade dos protagonistas, seja pela projeção das expectativas do narrador com base em sua experiência enquanto sujeito urbano, na narração da experiência do outro. A crítica que se erige à cidade, portanto, aponta o modo de vida solitário, segmentado e individualizado dos grandes centros urbanos como um dos fatores que interferem na relação entre os protagonistas. Esta crítica baseia-se na idealização da interação e do compartilhamento de experiências como um bem capaz de extinguir a indiferença no campo das relações interpessoais:

A crença hoje predominante é que a aproximação entre pessoas é um bem moral. A aspiração hoje predominante é de se desenvolver a personalidade individual através de experiências de aproximação e de calor humano para com os outros. O mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser todos entendidos como males da impessoalidade, da alienação e da frieza. A soma desses três constitui uma ideologia da intimidade: relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais, críveis e autênticos, quanto mais próximos estiverem das preocupações interiores psicológicas de cada pessoa. (SENNETT, 1988, p. 317)

O narrador adota este ponto de vista, ao apontar como um problema a dificuldade de interação entre os personagens, que se manifesta, principalmente, no diálogo. Ele identifica, ainda, que o modo de vida urbano interfere no estabelecimento de relações interpessoais entre seus habitantes, levando-os ao fracasso da interação. Este ponto de vista, contudo, deve-se ao fenômeno que Sennett identifica, no qual a:

crença de que as relações humanas reais são demonstrações de personalidade para personalidade [...] distorceu nosso entendimento a respeito dos propósitos da cidade. A cidade é o instrumento da vida impessoal, o molde em que diversidade e complexidade de pessoas, interesses e gostos tornam-se disponíveis enquanto experiência social. O medo da impessoalidade está quebrando esse molde. (SENNETT, 1988, p. 414)

Com isso, a cidade, lugar de fluxo intenso de pessoas e mercadorias dos mais variados tipos, o que caracteriza seu cosmopolitismo, passa a ser encarada como um lugar hostil, pois não comporta a privacidade e a intimidade. O narrador do conto aponta o modo de vida urbano como motivo do fracasso na interação entre os personagens, por seu caráter individualista. Este posicionamento do narrador aparece no modo de apresentar a cidade em alguns de seus aspectos físicos e, ainda, no modo de apresentar a relação entre cidade e personagem urbano:

[...] talvez busquem horizontes entre o emaranhado de edifícios refletidos nas lentes negras dos óculos que escondem o brilho ou a intenção do fundo dos olhos no momento em que um desses rapazes pára na esquina, como se tanto fizesse dobrar à esquerda ou à direita, seguir em frente ou voltar atrás. (ABREU, 2002, p. 206)

No excerto anterior, vemos a cidade metaforizada em uma barreira que segrega o indivíduo de sua própria exterioridade. Os personagens necessitam buscar novos horizontes que não estão ao seu alcance porque há uma barreira física, os prédios da cidade, que impedem o acesso à visão desses novos horizontes. Os óculos escuros, em que se reflete a imagem dos edifícios, também se configuram como uma espécie de barreira entre o indivíduo e esses novos horizontes ou possibilidades.

A consequência de tal conflito será a intensificação do enclausuramento dos personagens em si mesmos, dada a sua inabilidade para lidar com as várias oportunidades criadas pelo acaso e pela “fatalidade de redondeza das esquinas do mundo” (ABREU, 2002, p. 209) para realizarem uma possível mudança em suas rotinas de vida. No entanto, os

personagens reconhecem a sua situação de encapsulamento, visível na melancolia e na solidão que se apoderam de seus espíritos naquela tarde de sábado:

Uns cem metros além, ela pela alameda Tietê, ele pela Santos, esse rapaz e essa moça, ou talvez os dois, ou quem sabe até mesmo nenhum, mas de qualquer forma ao mesmo tempo, pensam vagos e sem rancor mas estes sábados sempre tão chatos, porra, nunca acontece nada. (ABREU, 2002, p. 211)

O contexto metropolitano no qual se inserem os personagens contribui para o processo de enclausuramento dos personagens em si mesmos. Há uma espécie de anulação da subjetividade que se adapta ao ritmo e ao funcionamento do contexto urbano: “[...] as solas da borracha dos tênis amoldam-se com certa suavidade às irregularidades do cimento” (ABREU, 2002, p. 206). A imagem anterior constrói uma sinédoque em que as solas dos tênis remetem à subjetividade dos personagens. A imagem também metaforiza, ao mesmo tempo, a relação entre sujeito e cidade grande, com o primeiro “amoldando-se” às necessidades e determinações do contexto urbano, o que afeta a sua constituição enquanto indivíduo. Tem-se, por consequência, uma diminuição da capacidade desses sujeitos urbanos em se comunicar e em trocar vivências e experiências, ou mesmo de construir uma vivência a dois, revelando a experiência do desencontro – neste caso, o desencontro do personagem com o outro que se lhe apresenta. Os anseios dos personagens (ou, simplesmente, o anseio do narrador) não se concretizam, gerando, neles, uma frustração que, como sugere o conto, se integra às suas vivências rotineiras.

O narrador, valendo-se da condição de superioridade em relação aos personagens, uma vez que estes estão submetidos à sua voz, não abre mão da ironia ao tratar o dilema por eles vivenciado. O narrador os observa, os analisa para criticar o modo de vida no qual os protagonistas e, em certa medida, o próprio narrador, estão inseridos. Neste sentido, o narrador seria o personagem que, distanciado dos fatos vivenciados, consegue estabelecer um senso crítico, denunciando o individualismo ao qual os habitantes das grandes cidades estão

sujeitos. Sutilmente, esse narrador consegue extrapolar as barreiras da indiferenciação, do individualismo, da banalização comum à vida nas grandes metrópoles. Não se trata de simplesmente condenar a cidade como responsável pelo modo de vida individualista dos personagens, mas de criar uma fissura no desenrolar da cena que ele narra para incitar uma expectativa de interação, capaz de direcionar o olhar dos habitantes das grandes cidades para além do cotidiano, do banal. Em outras palavras, o narrador arroga para si a posição de anjo, o anjo de “saxofone de jade cravejado de ametista” (ABREU, 2002, p. 209), que interrompe a experiência imediata para instaurar um novo tempo, um novo modo de ver as possibilidades criadas pela “fatalidade das redondezas das esquinas” (ABREU, 2002, p. 209). O narrador, mais que qualquer um, acredita nas possibilidades de encontro proporcionadas pela cidade, tanto que espera que os personagens compartilhem algum tipo de experiência para além do diálogo prejudicado. Contudo, diante do fracasso na interação entre os personagens, o narrador lança seu olhar desaprovador sobre o modo de vida urbano, que recai em forma de ironia, contra a cidade e seus habitantes:

O céu de chumbo, onde não seria surpresa se no próximo segundo explodisse um cogumelo atômico, caísse uma chuva radioativa ou desabasse uma rajada de napalm, parecia mesmo o céu de Saigon, quem sabe pensaram. Embora, de certa forma, eles nunca tivessem estado lá. (ABREU, 2002, p. 211).

Do mesmo modo que o “anjo” rompe o céu de chumbo de São Paulo para instaurar o novo, o inusitado e a expectativa, novamente o céu de São Paulo se rasga diante de imagens violentas, que aludem, novamente, à guerra do Vietnã. A interrupção da cena, com a fissura no céu, desta vez, não aponta para as possibilidades, mas, sim, reforça o olhar desaprovador do narrador, que vê criticamente a dificuldade de interação, de comunicação e de troca de experiências entre sujeitos urbanos. Os protagonistas desta história reconhecem o sofrimento de viver nesse estado e, por isso, afirmam (personagens e narrador) que “de certa forma” já haviam vivenciado os mesmos terrores de Saigon. Novamente o narrador faz sua crítica ao

modo de vida solitário, individualista e segmentado das grandes metrópoles, apresentando suas impressões e sua própria experiência na história que narra. No entanto, prevalece a submissão dos personagens ao contexto urbano no qual se inserem, levando-os ao isolamento em si mesmos e privando-os de experimentar novas situações que os retirem da solidão, do tédio e da melancolia.

As experiências de solidão e individualização vividas pelos protagonistas do conto analisado serão retomadas na leitura de “Para uma avenca partindo”, sob um novo ponto de vista. Se no primeiro conto tínhamos a exposição de tais dramas por meio de um narrador em terceira pessoa, que observa as atitudes dos protagonistas para fazer a crítica do seu modo de vida, no conto que analisaremos a seguir temos um narrador protagonista que tenta expor seus próprios sentimentos a partir da vivência de seus próprios dramas.

4. A frustração no querer dizer

No conto “Para uma avenca partindo”, o narrador protagonista – principal, plano com tendência a redondo – despede-se do personagem com quem tem ou teve um relacionamento. O outro personagem – secundário, plano tipo – é uma moça que se prepara para entrar em um ônibus, o que sugere que ele mudará de cidade ou fará uma longa viagem. O conto é constituído de um monólogo do narrador protagonista, que tenta dizer algo importante para esse outro alguém, sem, no entanto, conseguir fazê-lo efetivamente. O texto se constitui, desse modo, da exposição das tentativas fracassadas de expressão dos sentimentos e pensamentos do narrador protagonista. Sua fala ao outro personagem não se concretiza, mas o monólogo do narrador protagonista constitui um texto narrativo.

Os pensamentos do protagonista se dividem em duas preocupações principais. A primeira preocupação diz respeito à reflexão sobre como se relacionam palavra e vivência.

Subentende-se a preocupação de como a palavra faz a mediação da experiência amorosa, na relação eu–outro. Sua segunda preocupação diz respeito à reflexão sobre o sentimento amoroso como construção discursiva e como projeção de uma expectativa sobre o outro.

Percebe-se, desde o princípio do texto, que o narrador protagonista tenta expressar algo sobre seus sentimentos para a outra pessoa, mas a única coisa que consegue é rodear o assunto. O personagem sente dificuldade de delimitar o objeto da fala:

– Olha, antes do ônibus partir eu tenho uma porção de coisas pra te dizer, dessas coisas assim que não se dizem costumeiramente, sabe, dessas coisas tão difíceis de serem ditas que geralmente ficam caladas, porque nunca se sabe nem como serão ditas nem como serão ouvidas, compreende? (ABREU, 2001, p. 102)

No fragmento acima, que dá início ao texto, o narrador protagonista se questiona sobre os pressupostos da comunicação: o que dizer? Como dizer? Como o dito será recebido pelo meu interlocutor? Percebe-se a elaboração de uma fala entrecortada. Por meio dela, o narrador protagonista questiona sua própria habilidade de se comunicar e, também, suas próprias intenções e objetivos na comunicação. Inicia-se, desse modo, um processo em que o personagem tentará, a todo momento, dizer algo que não será dito, mas que se expressará nas marcas daquilo que não é dito. Ao dizer que ele quer dizer algo, ele não o diz, mas ao não dizer esse algo, o não-dito se faz presente. É nesse não-dito que o protagonista comunica as suas angústias, que ele expõe seu sofrimento em relação à partida do outro e que ele problematiza a veracidade de seus sentimentos pelo outro.

O processo tem início com o questionamento do protagonista acerca da veracidade de seu relacionamento com o outro personagem. Para o protagonista, para que algo exista verdadeiramente, esse algo deve ser verbalizado: “[...] se elas não chegarem a ser ditas nem eu nem você nos sentiremos satisfeitos com tudo que existimos, porque elas não foram existidas completamente, entende, porque as vivemos apenas naquela dimensão em que é permitido viver” (ABREU, 2001, p. 102). Fica sugerido, em sua fala, que há duas dimensões do viver: a

da existência, verbalizada, e a da imaginação, não verbalizada. Há, ainda, uma terceira dimensão, em que se vive uma situação no plano concreto sem verbalizá-la. Essa última, no entanto, é de menor valor para o protagonista, pois nesta dimensão, as vivências “não foram existidas completamente”, uma vez que não foram verbalizadas. Para o protagonista, a verbalização é fundamental para conferir ao vivido um caráter de realização efetiva da ação. Segundo Hannah Arendt, “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato original e singular do nosso aparecimento físico original” (ARENDT, 2008, p. 189). A narração e a expressão de si pela verbalização são constitutivos da subjetividade. Ao deparar-se com a dificuldade de dizer algo que faz parte de sua própria experiência, o protagonista se depara com a fragilidade de sua própria constituição enquanto sujeito. Ainda segundo Arendt, a ação humana depende da verbalização para existir plenamente, pois a ação depende de ser tornada pública, revelando seu agente:

[...] desacompanhada do discurso, a ação perderia não só o seu caráter revelador como, e pelo mesmo motivo, o seu sujeito [...] Sem o discurso, a ação deixaria de ser ação, pois não haveria ator; e o ator, o agente do ato, só é possível se for, ao mesmo tempo, o autor das palavras. A ação que ele inicia é humanamente revelada através de palavras [...]. (ARENDT, 2008, p. 191)

Trata-se, para o protagonista, da distinção entre o vivido efetivamente e o que é projetado pelo imaginário. A palavra assume valores diferentes em relação a cada uma de tais vivências. Para o que foi efetivamente vivido, a palavra dita seria entendida como registro da situação vivida. Já para o que foi projetado, a palavra, ainda que não verbalizada, seria, justamente, o único meio de concretização da vivência, uma vez que ela não se realiza enquanto ação fora da palavra. A satisfação de ambos os personagens, na relação, de acordo com o protagonista, depende da verbalização da situação vivida, uma vez que a verbalização conferiria, para o protagonista, o caráter de verdade à situação narrada. Tal satisfação,

portanto, só será possível por meio da exposição de seus sentimentos, o que, contraditoriamente, não ocorrerá. Esta preocupação do protagonista, em verbalizar a própria experiência, está relacionada à crença de que a aproximação entre as pessoas é um bem e de que esta aproximação se dá por meio do compartilhamento de uma experiência com a verbalização do que se sente, do que pensa ou do que se vive no dia-a-dia.

Por outro lado, o narrador protagonista admite a possibilidade de que nunca será possível dizer tudo o que se quer dizer, bem como não será possível vivenciar tudo o que se quer vivenciar, “[...] existem coisas que a gente ainda não pensou, que a gente talvez nunca pense, eu, por exemplo, nunca pensei que houvesse alguma coisa a dizer além de tudo o que já foi dito, ou melhor, pensei sim, não, pensar propriamente não, mas eu sabia” (ABREU, 2001, p. 102-103). Coloca-se o problema de que quando se diz alguma coisa, pensa-se, em seguida, em outra coisa que não foi dita e que deveria ter sido dita para que a compreensão do que se disse fosse completa. Sempre que se toca em um ponto da experiência vivida por meio da linguagem, há uma face nova que surge, e que não é dita, e assim por diante, infinitamente. Instaura-se um conflito entre linguagem, silêncio e vivência, pois, para o protagonista, por um lado, a vivência plena de algo ocorre quando o fato é verbalizado; por outro, a fala compreende, também, a presença do não-dito, do não verbalizado, do apenas imaginado e/ou fantasiado. Esse campo do imaginado e/ou fantasiado admite o que é vivido em segredo e que é, portanto, silenciado para a experiência comum. Logo, o não-dito ou o silenciamento também comporta a vivência. Por fim, o que é dito/vivido nunca o é de modo pleno. Há sempre, nele, uma falta ou ausência ou insuficiência.

Outro problema colocado pelo narrador protagonista para o seu dizer é a necessidade que ele tem de que seu interlocutor, no caso, a mulher com quem ele se relaciona, compartilhe das mesmas vivências, para que sua fala compartilhe de um referencial comum para ambos: “[...] você sabe que eu não falaria dessas coisas se não tivesse a certeza de que você sentia o

mesmo que eu a respeito dos fios de luz, dos latidos de cães, é, eu não falaria” (ABREU, 2001, p. 103). Para o protagonista, apenas o compartilhamento de vivências comuns garante a compreensão plena de suas palavras. Estas vivências comuns também reforçam os laços afetivos da relação eu–outro, garantindo uma maior aproximação e, supostamente, um melhor entendimento entre ambos. No entanto, não é possível garantir que a verbalização de tais vivências tenha ocorrido efetivamente no conto, pois fica sugerido que a fala do narrador protagonista não tenha sido efetivamente verbalizada para o outro personagem. Com isso, temos o questionamento da possibilidade de troca de experiências entre os personagens, na relação.

O protagonista também se depara com uma diferença entre ele e o outro personagem que, novamente, questiona sua relação: “[...] nossa diferença fundamental é que você era capaz de viver as superfícies, enquanto eu era capaz de ir ao mais fundo, de não sentir medo desse mais fundo” (ABREU, 2001, p. 103). A este respeito, percebe-se que, para o protagonista, sua companheira vivencia a banalidade das experiências, enquanto que ele atribui grande importância àquilo que vivencia. Isso se verifica na maneira como ambos lidam com a linguagem. O narrador protagonista está imerso em um monólogo, no qual ele dá vazão aos seus sentimentos mais íntimos, ainda que não se tenha certeza se ele os expõe efetivamente em um diálogo, verbalizando-os, ou se apenas imagina explicitá-los. Por outro lado, percebe-se que sua companheira faz pequenas intromissões no pensamento ou na fala do narrador protagonista para perguntar sempre sobre coisas banais, cotidianas, interrompendo o fluxo dos pensamentos ou da fala do protagonista. Isso se verifica em momentos como “[...] falava do mais fundo, desse que existe em você, em mim, em todos esses outros com suas malas, suas bolsas, suas maçãs, não, não sei por que todo mundo compra maçãs antes de viajar, nunca tinha pensado nisso, por favor, não me interrompa” (ABREU, 2001, p. 102).

Passagens como essa demonstram que os personagens não compartilham de interesses comuns, no presente, revelando a situação de desencontro entre ambos.

O protagonista enfrenta dificuldades, todo o tempo, na tentativa de expor seus sentimentos e pensamentos. Além dos vários rodeios do protagonista para tentar verbalizá-los, há, ainda, uma dificuldade concreta que impede a fala, explicitada na rouquidão: “[...] nós dois cantamos desvairadamente até agora sem nos darmos contas, é por isso que estou tão rouco assim, não, não é dessa coisa da garganta que falo, é de uma outra, de dentro, entende?” (ABREU, 2001, p. 103). A rouquidão metaforiza a dificuldade do protagonista em fazer uso preciso e objetivo das palavras para expressar-se. Percebe-se uma rouquidão que, segundo o protagonista, “vem de dentro”, ou seja, uma rouquidão que impede a verbalização clara e objetiva dos seus sentimentos e pensamentos, silenciando-os, uma vez que não podem ser plenamente compreendidos.

5. O sentimento amoroso como construção discursiva

As dificuldades de verbalização de suas vivências não impedem o protagonista de continuar tentando encontrar uma definição para os seus sentimentos e para sua relação, a fim de compreendê-las. O protagonista expõe as razões de seu drama amoroso:

[...] você cresceu em mim de um jeito insuspeitado, assim como se você fosse apenas uma semente e eu plantasse você esperando ver nascer apenas uma plantinha qualquer, [...] esperava de você apenas coisa assim, avenca, samambaia, roseira, mas nunca, em nenhum momento essa coisa enorme que me obrigou a abrir todas as paredes e arrancar o telhado para que você crescesse livremente (ABREU, 2001, p. 103-104)

A metáfora do sentimento amoroso que o protagonista nutre pela moça com quem se relaciona (ou com quem se relacionou) demonstra, na figura da planta, a sua perda de controle sobre os seus próprios sentimentos. Note-se que, na metáfora, o fato de ele ter plantado uma

semente já demonstra que seu sentimento foi algo construído por ele. O que ocorre, no entanto, é a surpresa de o sentimento ter tomado proporções gigantescas, a ponto de abalar-se a si próprio. A casa que se abre e que não comporta em seus limites o avanço da planta metaforiza o sentimento do protagonista pelo outro personagem e, também, o abalo da segurança do protagonista. Sua segurança foi comprometida devido à perda do controle do sentimento que o protagonista nutria pelo outro.

Ele, por fim, reconhece sua contribuição para que a situação chegasse a tal ponto de descontrole: “você não cresceria se eu a mantivesse presa num pequeno vaso, eu compreendi a tempo que você precisava de muito espaço” (ABREU, 2001, p. 104). Sua fala comporta uma ambivalência. O espaço a que o protagonista se refere tanto pode ser o espaço que o sentimento ocupa em sua vida, ou seja, o afeto que o protagonista nutre pela moça, como também o espaço relacionado à distância física, o que justificaria a viagem ou a mudança que ela está prestes a realizar – situação que instaura o nó da narrativa. A viagem é o que justifica a separação. Nesse sentido, o sentimento que aflora no protagonista já estava comprometido desde o princípio, pois, se ele não permitisse que o seu sentimento amoroso pela moça crescesse a tal ponto, ele morreria sufocado. No entanto, ao deixá-lo crescer livremente, ele se confronta com o sentimento da moça, que deseja alcançar novos ares. Isso torna insustentável a manutenção da relação.

Sua fala admite, ainda, a referência ao espaço da liberdade e do poder dentro da relação amorosa. Ao deixar a planta crescer livremente, o protagonista perde o domínio da situação, ao passo que se ele a tivesse podado, ou seja, se ele tivesse reprimido seu sentimento, o protagonista não teria sido afetado pela perda de controle sobre aquilo que sente e sobre a sua relação com o outro personagem, a quem, confessadamente, ama. Contudo, este sentimento seria sufocado, o que significa que o protagonista ainda não teria domínio completo sobre a situação, pois, se a sua intenção era alimentá-lo de forma a que não perdesse

o controle, o fim do amor que sente pela moça ainda seria a perda de controle sobre o sentimento.

O narrador protagonista dá início, então, a um processo de esvaziamento do sentimento amoroso e de desintegração do outro com quem se relaciona. Mas, antes, como uma espécie de aviso, ele antecipa: “[...] existem coisas terríveis que precisam ser ditas [...] eu me perguntava se você era capaz de ouvir, se você teria, não sei, disponibilidade suficiente para ouvir, [...] não me interrompa agora que estou quase conseguindo” (ABREU, 2001, p. 104). Esta passagem precede o que se poderia considerar como golpe final na relação de ambos:

eu me perguntava até que ponto você era aquilo que eu via em você ou apenas aquilo que eu queria ver em você, eu queria saber até que ponto você não era apenas uma projeção daquilo que eu sentia, e se era assim, até quando eu conseguiria ver em você todas essas coisas que me fascinavam e que no fundo, sempre no fundo, talvez nem fossem suas, mas minhas, e pensava que amar era só conseguir ver, e desamar era não mais conseguir ver, entende? (ABREU, 2001, p. 104-105)

O trecho anterior expõe o modo como o personagem entende o amor. Para ele, o amor é um sentimento construído e que depende unicamente da disposição daquele que ama para amar o outro. Aquele que ama cria as condições necessárias para a existência do sentimento amoroso e esse sujeito também tem condições de desfazer o sentimento, bastando não querer mais alimentá-lo. O amor, por fim, não passa de uma projeção sobre uma determinada pessoa daquilo que se espera de uma relação amorosa. Deste modo, o personagem compreende, finalmente, que o outro por quem ele se apaixonou não passa, em verdade, de uma criação sua, de uma projeção de suas expectativas sobre como deveria ser alguém que ele amasse. O protagonista, para dissimular o sofrimento com a perda do outro, por causa da separação, desenvolve um mecanismo de defesa, desvinculando-se do outro e do afeto que nutre pelo outro. Ele percebe, então, que, para conseguir tal resultado, ele não necessariamente deve se dirigir ao outro personagem, mas a si mesmo, ao outro que existe em si mesmo.

Neste sentido, o título do conto comporta uma ambiguidade, que justifica o processo desencadeado pelo narrador protagonista. Na formulação “Para uma avenca partindo”, a avenca que parte, metáfora do outro por quem o protagonista nutre o sentimento amoroso, significa a ida do outro para um lugar distante, justificando a separação. Mas pode significar, também, que o ser amado, que existe como criação do narrador protagonista, deixará de existir. Partir, nesse caso, significa desintegrar, desfazer, desconstituir. Ou seja, nesse segundo sentido, “Para uma avenca partindo” pode ser lido como algo que indica que a avenca está se partindo, quebrando-se, despedaçando-se. Na medida em que o protagonista problematiza os sentimentos e as projeções envolvidos na relação amorosa, ele desfaz não só o sentimento que nutre pelo outro, mas também a imagem do outro, que só existe para o protagonista. Partir, neste sentido, significaria desfazer-se.

O conto dirige-se para seu clímax, nos momentos finais da despedida, e, conseqüentemente, para seu desfecho, com a partida definitiva do outro personagem. Nesse momento, revela-se para o narrador protagonista que ele ainda não havia dito tudo o que queria dizer. Com isso, o desfecho não resolve o problema de necessidade de exposição dos próprios sentimentos do protagonista, instaurado pela intriga. Esse procedimento intensifica a angústia e a tensão que permeiam o conto.

O monólogo do protagonista se constitui, no conto, por meio da intercalação entre cena e digressão. Identificamos, no monólogo, a discussão do protagonista consigo mesmo sobre as questões até aqui expostas, que problematizam a sua relação com o outro. Ao mesmo tempo, temos a referência que o narrador protagonista faz a algumas intromissões do outro personagem no fluxo dos pensamentos ou da fala do narrador protagonista. Com isso, temos indícios de que o monólogo do protagonista não chega a ser efetivamente verbalizado. Sua fala, que constitui o conto, é a expressão de seus sentimentos que não chegam a ser comunicados ao outro personagem. Concomitantemente, há um suposto diálogo entre o

protagonista e a moça que está prestes a partir. Há evidências desse suposto diálogo quando entramos em contato com as intromissões da moça, fazendo com que o protagonista perca o fio condutor de sua reflexão. Este dado insere um traço irônico no texto, pois, ao contrário do que se supunha, que o narrador protagonista tentava dizer algo para a moça, que não lhe prestava a devida atenção, percebemos que ele permanece em silêncio enquanto ela tenta estabelecer um diálogo, comentando detalhes banais. Logo, enquanto o narrador protagonista elabora, de modo confuso, tudo o que gostaria de dizer para sua companheira, e não diz, a moça fala coisas que o narrador protagonista não escuta ou às quais não presta a devida atenção. O traço irônico se instaura porque, se por um lado, o narrador protagonista reclama da dificuldade de dizer ao outro aquilo que gostaria, por outro lado, vemos que o outro personagem é quem vive o drama de tentar estabelecer uma conversa, sem sucesso. Isso reforça a situação de desencontro entre os personagens, por meio da dificuldade de comunicação entre ambos.

Isto evidencia que a moça nunca foi a interlocutora do narrador protagonista. O interlocutor efetivo de sua fala/pensamento sempre foi ele mesmo. A moça, enquanto ser amado, é uma projeção das expectativas do protagonista para a construção do sentimento amoroso, o que nos permite dizer que ela é um desdobramento da imagem que o protagonista faz de si mesmo e que se interpõe no “diálogo” do protagonista consigo mesmo. Isso não elimina a sua presença física, nem as tentativas de a moça iniciar uma conversa com o narrador protagonista, mas indica que ela nunca existiu enquanto interlocutora da fala dele. Sendo o protagonista o seu próprio interlocutor, ele dirigir-se-á a si mesmo. Com isso, ele poderá não querer ouvir aquilo que, por outro lado, deseja falar a si mesmo. Um dos vários momentos em que o protagonista se enche de coragem para dizer o que realmente pretende culmina no silêncio: “vou dizer tudo numa frase só, você vai” (ABREU, 2001, p. 106).

Por fim, o que se verifica é que, tendo o protagonista desconstituído ou desfeito aquele que amava, ele destruiu, de fato, uma face de si mesmo, uma vez que ele era seu próprio interlocutor e que esse outro que ele amava era uma projeção de si mesmo. Diante dessa face morta de si, o protagonista percebe que não poderá nunca mais verbalizar o que pretendia, porque não será ouvido. “[...] antes de você ir embora eu quero te dizer quê” (ABREU, 2001, p. 106). O trecho anterior, que finaliza o conto, demonstra claramente que não há mais o que dizer, pois a informação que deveria estar contida na oração seguinte foi interrompida pelo fim do conto e, conseqüentemente, do monólogo. Isso gera uma expectativa que se frustra imediatamente, pois não há continuidade para saber o que o protagonista desejava dizer. Gera, ainda, o desconforto da impossibilidade da fala e da manifestação clara do afeto, uma vez que foi interrompida pelo fim do conto.

O personagem, portanto, se vê diante da incapacidade de exposição de seus sentimentos ao outro, apesar das inúmeras tentativas. Diante disso, o narrador protagonista fecha-se sobre si mesmo com seus sentimentos e pensamentos que, por não serem verbalizados, não transpõem suas próprias barreiras internas. A subjetividade do protagonista é enclausurada nele mesmo. O desencontro se manifesta nas tentativas fracassadas de transposição de seus próprios limites para exposição de seus sentimentos – com a constante reflexão sobre como palavra e vivência se relacionam e sobre como o sentimento pode ser fruto da construção de um discurso e da projeção de expectativas pessoais. Ao perder de vista o seu interlocutor, o personagem propaga reflexões sobre sua intimidade sem que essas informações sejam recolhidas por algo ou alguém, perdendo-se. O desencontro, que permeia o monólogo do narrador protagonista, atinge seu ápice no desfecho, que, ao não solucionar o problema colocado desde o início pelo nó, intensifica a sensação de angústia vivida pelo personagem, incapaz de expressar seus sentimentos. O dado irônico, em que se percebe que o protagonista tenta dizer algo que não diz, enquanto sua companheira dá início a uma conversa

com ele, que fracassa, gera certo efeito de humor que não diminui a angústia vivida pelo protagonista. Ao contrário, intensifica-a, pois escancara a solidão do protagonista, que mesmo diante de uma oportunidade concreta, criada pelo outro, para a interação e a comunicação, não consegue reconhecê-la como tal, devido ao seu estado de enclausuramento em sua própria subjetividade. Tem-se, deste modo, a potencialização dos sentimentos de angústia, frustração e solidão em razão da impossibilidade de exposição de seus sentimentos ao outro, dificultando a manutenção dos vínculos afetivos entre os personagens.

6. Desencontro com o outro: frustração na interação

Ambos os textos anteriormente analisados problematizam a dificuldade de comunicação e de troca de experiências entre sujeitos urbanos, que afeta o estabelecimento de relações interpessoais entre os personagens. Sob pontos de vista diferentes – ora por meio da narração em terceira pessoa que expõe criticamente a situação de individualismo, solidão e segregação das vidas nas grandes metrópoles, ora por meio da narração em primeira pessoa, que expressa a angústia vivenciada pelo narrador protagonista em não conseguir vencer sua situação de solidão e carência – os contos estudados abordam, justamente, a problematização da comunicação e da troca de experiências na contemporaneidade.

Esses personagens urbanos vivenciam desafios semelhantes de dificuldade de interação e de estabelecimento de vínculos afetivos, o que constitui uma vivência semelhante. Mas não há identificação entre os personagens porque está fechada, justamente, a via da comunicação, que permitiria uma troca de experiências comuns. Deste modo, temos personagens que, embora compartilhem de uma mesma vivência – a solidão, a carência, a monotonia, a banalização, o individualismo proveniente da segregação da vida nas grandes metrópoles –, não são capazes de compartilhar tais experiências a ponto de constituírem um

olhar crítico sobre tais vivências. Esse olhar, por sua vez, é construído no conjunto da obra, por meio da qual é possível extrair um pensamento crítico sobre o viver nas grandes metrópoles. Esse olhar se marca por uma negatividade no modo de encarar a vida nas grandes metrópoles, elegendo como característica principal o desencontro vivenciado pelos personagens. A situação de desencontro ganha intensidade, principalmente, no não reconhecimento, por parte dos personagens, da possibilidade do encontro e da interação, nas ocasiões em que ela se revela como promessa de mudança e de sucesso. No caso dos contos estudados, temos o desencontro do personagem com o outro, pois nenhum dos protagonistas consegue se estabelecer diante de uma interação, frustrando a expectativa de troca de experiências. Como consequência, os personagens ficam enclausurados em suas subjetividades, impossibilitados de concretizar a interação e a troca, via comunicação. A problematização da dificuldade de comunicação e de troca de experiências também será discutida a seguir, por meio da constituição de diálogos desencontrados, em contos de Caio Fernando Abreu.

CAPÍTULO 2

DIÁLOGOS DESENCONTRADOS

A dificuldade de comunicação e de troca de experiências, na obra de Caio Fernando Abreu, atinge seu ponto máximo de expressão nos diálogos desencontrados. A situação de interação e de possível compartilhamento de experiências, entre os personagens, revela-se como uma experiência prejudicada, por meio, justamente, do diálogo, no qual se instaura o desentendimento. Os diferentes posicionamentos dos personagens, explicitados por meio da fala, revelam o desencontro que há entre eles. Não há interação possível, pois não há concordância possível, no diálogo.

Os contos “Noções de Irene”, “Antípodas” e “Diálogo” apresentam personagens que vivenciam a problematização das relações interpessoais por meio, justamente, dos diálogos. Os protagonistas dos dois primeiros contos vivenciam um drama amoroso. “Noções de Irene” apresenta o drama de um homem, de meia-idade, abandonado pela mulher. “Antípodas” traz as aflições de uma garota de dezesseis anos que não consegue lidar com o sentimento amoroso. Em comum, temos que ambos os personagens não conseguem expor seus sentimentos, não sendo capazes nem de entendê-los, nem de fazerem-se entender, no diálogo. O conto “Diálogo”, por sua vez, privilegia a dificuldade de comunicação e de entendimento entre possíveis amigos. No conto, duas vozes – *A* e *B* – não se entendem e, por isso, torna-se mais difícil definir que tipo de relação se estabelece entre ambos. A sugestão de amizade, contudo, aponta para uma relação de afeto, por meio da qual se verifica a problematização de relações interpessoais.

1. Noções de Irene, de si e do outro: exercício de projeção

“Noções de Irene” traz a história de um homem, o personagem protagonista, que convida outro homem, um rapaz mais novo, para uma conversa em sua casa. O motivo do encontro é o abandono de sua esposa, que deixará o protagonista para viver com o rapaz.

Os personagens do conto são o protagonista, sua (ex-)esposa Irene e o rapaz. O protagonista – principal, plano-tipo – é um homem de meia-idade, estabilizado economicamente. Ele não suporta o fato de sua segurança familiar e amorosa ser abalada pela presença de outro homem que é, justamente, o seu oposto. O protagonista afirma ter o controle da situação e compreender o drama que vivencia: “– Quero dizer, se você sabe, ou se acha que sabe por que o convidei, bem, creio que não há necessidade de ficarmos... Bem, de ficarmos falando sobre outras coisas. Afinal, somos ou não somos civilizados, não é?” (ABREU, 2001, p. 149); “– Não me surpreende que ela vá embora” (ABREU, 2001, p. 150). Mas, eventualmente, o protagonista admite sua incompreensão e sua inconformidade com a nova situação: “– Sabe, não é verdade que eu entenda tudo. [...] Não entendo, por exemplo, como é que ela pode trocar a segurança de ficar comigo pela insegurança de ficar com você. Vocês são todos tão... – Interrompeu-se, procurando a palavra. – *Tran-si-tó-ri-os*, é isso” (ABREU, 2001, p. 153).

O rapaz – secundário, plano-estereótipo – é adepto do modo de vida *hippie* e, também, é representativo da contracultura: “O outro tornou a sorrir, os dentes aparecendo súbitos entre os fios de barba manchados de sol e fumo, os cabelos enormes.” (ABREU, 2001, p. 149), “Levantou-se brusco, não suportando o olhar muito claro do outro e suas mãos magras sobre os jeans desbotados” (ABREU, 2001, p. 149). Este personagem jovem opõe-se diretamente à posição, aos valores e ao modo de vida do protagonista. No contraste entre os dois personagens, estabelece-se o conflito entre o modo de vida *hippie* e o modo de vida burguês

e/ou pequeno-burguês. No conflito, o protagonista, um homem de meia-idade, estabelecido econômica e socialmente, vê sua estabilidade familiar e amorosa ameaçada pelo outro personagem, o *hippie*, representante do movimento contracultural, que propõe valores e modos de vida opostos aos seus.

O protagonista tenta se estabelecer diante da situação de conflito com o outro. Ele procura compreender a situação vivida por meio da definição da personalidade do rapaz e da esposa. Desse modo, o protagonista tenta atribuir sentido à presença e à existência do outro e, também, à escolha da esposa. Com isso, ele define, ainda que involuntariamente, um sentido para si próprio, um sentido sobre a sua própria identidade. O protagonista faz inúmeras projeções acerca do outro personagem, do seu modo de vida, de seus gostos, de seus hábitos, baseando-se, principalmente, no estereótipo do jovem *hippie*. Tais projeções, no entanto, não se confirmam, na maioria das vezes, causando a quebra de expectativa em relação àquilo que o protagonista esperava. A quebra de tais expectativas sobre o estereótipo do outro personagem cria um efeito de surpresa, em relação ao que se esperava dele, sugerindo, desse modo, um arredondamento de sua psicologia (FORSTER, 1969). Situações como estas são observáveis nos curtos diálogos entre os personagens:

- Muito ou pouco gelo?
- Puro, por favor.
- Espantou-se também, um pouco. (ABREU, 2001, p. 147)
- Gosta de música?
- Muito.
- [...] Caminhou até a vitrola e perguntou: – Rock?
- Bach. (ABREU, 2001, p. 148)

Diálogos como estes demonstram o desencontro entre a projeção que o protagonista cria em relação ao outro personagem, que foi escolhido pela sua esposa, e a realidade deste outro, com a qual o protagonista se defronta. Isso promove um estranhamento e, principalmente, um desconforto, uma vez que a confirmação da projeção estereotipada

significaria, para o protagonista, a atribuição de sentido para si, para o outro e para a sua situação dramática de perda amorosa e abandono pela mulher.

Em sua tentativa de atribuir sentido ao outro, o protagonista recorre à generalização própria da estereotipia. O marido procurará definir a identidade do rapaz a partir dos clichês e das generalizações feitas acerca do modo de vida de jovens adeptos do movimento contracultural, que adotam o modo de vida *hippie*. O protagonista sempre se referirá ao outro no plural, inserindo-o num contexto no qual, supostamente, o rapaz compartilharia dos mesmos valores e características dos demais: “*Claro, claro – pensou. – Todos eles gostam de música*” (ABREU, 2001, p. 148). O próprio protagonista, no entanto, reconhece seu procedimento e as implicações que estão por trás de seu gesto: “Encolheu rapidamente e voltou a sentar. Surpreso. Porque, afinal, não era como esperava. Talvez tivesse sido demasiado apressado em julgar, catalogar gostos, rotular expressões, como se nenhum *deles* fosse capaz de alguma individualidade” (ABREU, 2001, p. 148). O reconhecimento do recurso criado por si próprio, contudo, não fará com que o protagonista abra mão deste modo de atribuição de sentido para delimitar a identidade do outro: “Vocês são todos tão... – Interrompeu-se, procurando a palavra. – *Tran-si-tó-ri-os*, é isso. Vocês são muito transitórios, entende? Tão instáveis, hoje aqui, amanhã ali” (ABREU, 2001, p. 153).

Irene – personagem secundário, plano-tipo – é a mulher que abandona o marido, com quem partilha de uma vida segura e confortável, para viver com o rapaz, um pintor *hippie*. Abandonar o marido pode ser indicativo de uma projeção que Irene também realiza, ao idealizar um modo vida alternativo, que lhe proporcione maior liberdade, no qual ela possa se encontrar e dar vazão a seus desejos e projetos de vida. O texto não explicita a quebra de suas expectativas, mas sugere que as suas idealizações enfrentarão uma situação de desencontro com a realidade num futuro breve. Tal sugestão se dá por meio da voz do protagonista, apenas

aparentemente conformado com o abandono: “– Sabe, acho que ela vai se destruir com você” (ABREU, 2001, p. 154).

Irene é o único personagem nomeado do conto. Segundo as informações que o protagonista nos fornece, Irene é um nome de origem grega que “– Quer dizer *Mensageira da Paz* [...]” (ABREU, 2001, p. 150). O fato de apenas Irene ser nomeada não é gratuito. O nome confere identidade, algo que não é garantido aos outros personagens, anônimos. A falta de uma identidade definida dos personagens masculinos, por meio do anonimato, motivará o protagonista a tentar estabelecer um sentido e uma identidade para o outro, o rapaz, para, inconscientemente, atribuir sentido e identidade a si mesmo, à medida que se contrapõe ao outro. No entanto, a identidade atribuída a Irene, por meio de seu nome, é apenas aparentemente segura, uma vez que suas ações não vão ao encontro daquilo que seu nome prevê. Ela é o personagem responsável pelo sofrimento e pelas decepções do marido e, conseqüentemente, pela reunião entre os outros dois personagens, promovendo, com sua decisão de trocar um homem por outro, o conflito dramático. Nota-se, portanto, uma incongruência, não desprovida de ironia, entre as ações do personagem feminino, Irene, e o sentido supostamente atribuído a Irene em razão de seu nome: *Mensageira da Paz*. Diante disso, o marido tentará definir a personalidade da mulher, atribuindo-lhe sentido e identidade:

Então ele encostou a cabeça na parede e ficou ouvindo aquelas notas subindo e baixando, dando voltas concêntricas sobre um pequeno ponto desconhecido, mas sem perderem a continuidade. De certa forma, disse baixinho, de certa forma Irene era assim. (ABREU, 2001, p. 154)

No fragmento acima, o protagonista tenta delimitar a personalidade de Irene, mas seu ato revela-se contraditório. Ele procura estabelecer a identidade de Irene a partir da comparação com o movimento das notas musicais. O protagonista procura delimitar o comportamento e a personalidade da mulher, esperando encontrar referenciais sólidos, seguros, mas o faz por meio da comparação com um elemento volúvel, instável. O movimento

das notas musicais, na comparação, denota a volubilidade de Irene. Por fim, o protagonista consegue estabelecer uma identidade para a mulher, mas a conclusão da comparação não o leva ao resultado desejado. A volubilidade e a dinamicidade atribuídas a Irene por meio da comparação com o movimento da música não garantem a estabilidade e a segurança que o protagonista procurava encontrar.

As contradições de Irene também são analisadas pelo protagonista, em sua nova tentativa de definição da personalidade da esposa. O protagonista relata momentos em que ele percebeu diferentes reações suas e de Irene quanto a um mesmo evento, demonstrando a incompatibilidade de valores entre ambos: “Ela tem horror de tragédia. Às vezes, na hora do jantar, a televisão ficava ligada e a gente via umas novelas. Sabe, eu chorava potes com aquelas coisas, separações lancinantes, amores impossíveis. Ela ria o tempo todo e dizia que eu era uma besta” (ABREU, 2001, p. 151). Reações divergentes, como esta, revelam o desencontro que há entre os valores de cada personagem, demonstrando a impossibilidade de união do casal, que será desfeito mais tarde. Mas o protagonista também flagra as contradições e incoerências da personalidade de Irene: “Mas uma vez eu voltei de repente e surpreendi ela com uma lágrima escorrendo pela face. Desculpou-se e disse que às vezes era mesmo meio cafona” (ABREU, 2001, p. 151). Irene, portanto, configura-se como um personagem representativo da impossibilidade de definição, de atribuição de sentido ou identidade, uma vez que ela nunca se enquadra plenamente no que o marido tenta estabelecer como marca de sua personalidade, como se, propositalmente, estivesse sempre fugindo de qualquer possibilidade de delimitação de sentido. Desse modo, Irene será refratária a qualquer tentativa de atribuição de sentido exterior à sua própria personalidade, não admitindo projeções sobre si mesma nem uma delimitação de sua identidade. Ela atende ao seu impulso interior de fazer sempre o que desejar, sem revelar suas intenções nem mesmo ao marido: “Ela sempre fez o que quis. [...] ela está sempre tão dentro dela mesma que qualquer coisa que

faça não é nem certa nem errada, é simplesmente o que ela podia fazer” (ABREU, 2001, p. 150). Logo, Irene se configura, a partir das impressões fornecidas pelo marido, como um personagem autossuficiente, individualizado, incomunicável, fechado sobre si mesmo.

Diante da necessidade de atribuição de sentido a si e aos outros personagens, o protagonista recorrerá à citação, numa nova tentativa de compreensão de si, dos outros e da sua situação. As “Noções de Irene” também serão preenchidas por meio de vozes recolhidas pelo protagonista, vozes que se aproximam do que o marido imagina ser a personalidade da esposa: “Ela dizia sempre que morreria qualquer dia, *de susto, de bala ou vício*.¹ Acho que citava algum verso de um desses cantores que vocês tanto gostam, desses que morrem por excesso de drogas” (ABREU, 2001, p. 153). Verifica-se, no recurso da citação, nova tentativa de atribuição de sentido à personalidade de Irene por meio da voz de outra pessoa – a voz do cantor e a letra da canção, no caso. Tal recurso, no entanto, não deve ser lido como mera adaptação, mas sim como representação de si e do outro. Desse modo, à medida que Irene se apropria da voz do outro – o cantor e a letra da canção –, ela constrói uma representação de si mesma a partir da projeção que ela cria na representação da identidade do outro (o cantor e a letra da canção). Também o marido, que cita as palavras da esposa ao citar o verso da canção, está diante da representação que ele cria da própria esposa. Ele elege um dado específico para tentar definir a identidade da esposa, construindo um modo de representá-la para si mesmo. Essa representação da personalidade de Irene comporta o estereótipo de jovem rebelde, adepto ao uso de drogas e integrante do movimento contracultural e do modo de vida *hippie*. No caso específico do contexto contracultural brasileiro, o estereótipo atribuído à Irene vincula-se à Tropicália.

O protagonista novamente recorrerá à citação para atribuir sentido, também, à relação amorosa do rapaz com Irene:

¹ *Soy loco por ti, América*, canção tropicalista, composta por Gilberto Gil, José Carlos Capinan e Torquato Neto, em 1966. Interpretada por Caetano Veloso, no álbum *Caetano Veloso*, em 1968.

– Você leu *Cleo e Daniel*?²

[...]

– A primeira vez que vi vocês juntos, foi o que lembrei. Cleo e Daniel. Tudo era parecido, até aquela quantidade incrível de bolinhas brancas que você tirava do vidro enquanto ela formava figuras sobre a toalha. (ABREU, 2001, p. 151)

Para compreender uma situação nova e estranha, o protagonista recorre a algo familiar em sua experiência. Ele elege um dado elemento, um romance ficcional, que será comparado ao romance vivenciado entre a esposa e o jovem amante. A escolha do romance ficcional como elemento de comparação revela que o protagonista pretende se colocar em situação de distanciamento em relação ao ocorrido – o encontro entre os dois amantes –, posicionando-se como um leitor, que apenas apreende os fatos, sem modificá-los. Uma vez colocado fora do “texto”, ou da situação vivida, a impossibilidade de compreensão da situação fará com que ele recorra à referência a outro elemento para formulação do sentido do drama efetivamente vivenciado. A apreensão-compreensão dos fatos vividos só se dá mediante o recurso a fatos lidos ou vistos na ficção e/ou na arte. Desse modo, ficção e arte funcionam como mediadoras ou “tradutoras” do contato com a sua própria realidade. O protagonista vê a si mesmo como um personagem de ficção e, neste sentido, vê a própria vida também como obra de arte. Converter a vivência em arte é tentar convertê-la em experiência, assim como estilizá-la também é um modo de vivê-la à distância. O protagonista realiza um duplo movimento que, simultaneamente, torna possível assimilar a vivência dolorosa da perda, ao ser trocado pelo jovem, mas que também inviabiliza a compreensão plena do processo vivido.

O conto problematiza a busca ou a tentativa de definição de uma identidade, que está vinculada à tentativa do protagonista de compreensão de sua situação dramática. Logo, o protagonista tentará definir uma identidade para o outro, desconhecido, e para a própria mulher que, ao abandoná-lo, também se torna desconhecida para o protagonista.

² Romance de Roberto Freire, publicado em 1966. O livro obteve sucesso, na época, e foi posteriormente transformado em filme.

Estabelecendo uma identidade para o(s) outro(s), o protagonista define a sua própria identidade, afirmando, nesse processo, os seus valores e as suas convicções. No entanto, suas tentativas de atribuição de sentido ou de compreensão da situação se revelam frustrantes, causando-lhe desconforto e colocando em primeiro plano, na narrativa, a experiência de desencontro consigo e com o outro, na vivência do personagem principal. Uma das tentativas de estabelecimento de uma identidade a si e aos outros, pelo protagonista, se dá por meio da adoção de um paradigma comum:

– Sou só um pouco mais velho do que vocês. Uns dez anos. – Lembrou da outra vez que o vira, dizendo convicto: *todo homem com mais de trinta anos é um canalha*. Voltou a odiar um ódio compacto e breve: – Talvez daqui a vinte anos isso seja uma diferença insignificante. Mas por enquanto é terrível, quase um abismo. (ABREU, 2001, p. 149)

A comparação que o protagonista faz entre sua idade e a idade dos outros personagens, na tentativa de se aproximar deles por meio de um referente comum, mostra-se um recurso inapropriado. O protagonista reconhece a distância e, principalmente, a diferença, que não podem ser transpostas no seu momento presente, gerando o desencontro entre as diferentes personalidades e valores de cada personagem. O protagonista não admite que o outro personagem possa ser melhor que ele próprio e não aceita, portanto, a escolha da esposa em trocá-lo pelo rapaz.

A dificuldade de delimitação das identidades dos demais personagens pelo protagonista provoca-lhe um transtorno. O excerto a seguir configura-se como metáfora deste transtorno. Os movimentos das notas e dos demais elementos da composição musical representam os dilemas psicológicos enfrentados pelo protagonista, incapaz de atribuir um sentido concreto a si, aos outros e à situação que vive:

Olhou-o. E de repente a música começou a ter importância: as notas subiam e baixavam, davam voltas concêntricas sobre um ponto desconhecido, subitamente se espatifavam para voltarem a recompor-se, cheias de

pequenos movimentos internos, mas sem perderem a continuidade, escorrendo, fluidas. (ABREU, 2001, p. 150)

O fragmento acima faz referência à interpretação que o protagonista faz da música de Bach. Ele já havia estabelecido uma relação de identidade entre a mesma música e Irene. Com isso, a música marca, de modo ambíguo, a presença de Irene na situação dramática, exatamente por sua ausência. Irene é lembrada pelo protagonista por meio da identificação que se estabelece entre ela e a música, tocada no momento em que Irene está ausente. Mesmo ausente, Irene se faz presente por meio de vários recursos: na conversa, na memória, nas lembranças e, também, na música que toca durante a conversa entre os dois homens. A mesma música é identificada como metáfora do transtorno do protagonista, permitindo reconhecer a ausência de Irene como motivo de seu transtorno. O mal-estar do protagonista se deve, também, à insegurança e instabilidade experimentadas diante da impossibilidade de, por meio de suas projeções, delimitar uma identidade para Irene, para si mesmo e para o outro.

2. Projeção e quebra de expectativa no diálogo

O protagonista, em busca de compreender a si mesmo e a situação vivida, projeta expectativas sobre a identidade de Irene, do rapaz e, conseqüentemente, de si mesmo. O movimento de criação e quebra de expectativas, frequente no conto, é construído por meio da narração em terceira pessoa e do foco narrativo narrador onisciente neutro. Este foco narrativo permite que o narrador tenha acesso aos pensamentos dos personagens, revelando-os ao leitor “Enquanto enchia o copo, examinou-o disfarçadamente. *Tão jovem*, pensou com uma sombra que chamaria amargura, não estivesse tão empenhado em delicadezas. Voltou com os dois copos e, sentando, não soube por onde começar” (ABREU, 2001, p. 147-148). Desse modo, o leitor entra em contato com os pensamentos do personagem protagonista e tem acesso às

impressões que ele cria sobre os outros personagens, mesmo quando tais impressões não são reveladas pela fala, no diálogo.

Outra característica deste foco narrativo é o uso frequente do sumário. A cena, contudo, também é bastante recorrente, constituindo-se, inclusive, como importante meio de expressão da experiência do desencontro. Pois é por meio dos diálogos entrecortados e/ou desencontrados que o narrador revela as diferenças entre os personagens. Também é por meio de tais diálogos que as projeções, idealizações e expectativas criadas pelo protagonista não se confirmam, promovendo o desconforto e a frustração vivenciados pelo personagem principal.

- Lembra daquela cena, quando ela está deitada e passa alguém na rua cantando? Lembra aquela cena?
- De *Cleo e Daniel*?
- Não, não. Um livro não tem cenas, tem trechos. [...] Quem tem cenas é um filme.
- Qual era o filme?
- Filme?
- É, quando ela estava deitada e passava alguém na rua, cantando.
- Ah, você se lembra, então? – Sorriu largo. – Sempre soube que você tinha visto aquele filme. Lembra da música?
- O quê? (ABREU, 2001, p. 152)

O trecho acima transcrito revela, no diálogo desencontrado, a ausência de um referente comum aos dois personagens, dificultando a compreensão para ambos. O desencontro do diálogo se dá porque o protagonista não se preocupa em entender o que seu interlocutor diz, distorcendo as informações por ele fornecidas para enquadrá-las no esquema de compreensão que ele espera concretizar por meio do diálogo. Isso indica que o protagonista não pretende dialogar de fato. Ocorre uma quebra de expectativa flagrada apenas pelo leitor e pelo interlocutor do protagonista, sem haver, contudo, a quebra de expectativa por parte do protagonista, uma vez que este distorce as falas do outro em favor do que previamente espera compreender dele e com ele.

Outro dado importante a ser observado em relação às cenas, quando ocorrem os diálogos, é o fato de que elas, nos momentos em que se realizam, nos permitem identificar um

narrador em primeira pessoa. Ao falar da própria história com Irene, ao outro homem, o protagonista – por meio do recurso criado pelo próprio narrador em terceira pessoa – assume a voz de narrador de sua própria história. Podemos dizer, neste sentido, que o outro personagem se caracterizaria como narratário. Haveria, também, a mudança de foco narrativo para narrador protagonista. Todo esse movimento promove a maximização do drama vivenciado pelo protagonista, pois seu sofrimento com a separação e com o abandono é relatado de modo enviesado, mas por suas próprias palavras e ações.

O desentendimento entre os personagens se evidencia, também, pelos “monólogos”. O termo monólogo foi destacado, anteriormente, entre aspas, porque não há, efetivamente, um monólogo no texto. A narrativa se constitui pela narração em terceira pessoa com várias inserções de diálogos entre os personagens. Nota-se, contudo, que tais diálogos não se caracterizam como diálogos que respeitam os turnos conversacionais – em que o interlocutor assimila as informações fornecidas pelo locutor, tornando-se posteriormente o locutor, que terá sua mensagem assimilada pelo interlocutor, e assim por diante. Vemos que, no conto, o protagonista, como locutor de tais diálogos, nem sempre está efetivamente preocupado em transmitir uma mensagem ou uma informação ao seu interlocutor, nem mesmo em assimilar o que seu interlocutor lhe responde. Desse modo, temos que tais diálogos se caracterizam como monólogos, como é observado pelo próprio protagonista: “– Falei sem pensar, desculpe. Ou melhor, pensei em voz alta” (ABREU, 2001, p. 149); “Talvez eu esteja falando demais: logo, isto não é um diálogo, é um monólogo” (ABREU, 2001, p. 153). O suposto convite ao diálogo seria mais um recurso encontrado pelo protagonista para dar vazão aos seus sentimentos.

3. Outros estereótipos urbanos: a contracultura e a pequena-burguesia

O embate entre os dois personagens masculinos, em decorrência do conflito amoroso, leva-nos a depreender o conflito entre o modo de vida *hippie* e o modo de vida burguês e/ou pequeno-burguês. O protagonista se configura como representativo do modo de vida pequeno-burguês, o que se verifica em suas posses e na necessidade que ele tem de se assegurar econômica e emocionalmente (ainda que esta segurança seja apenas ilusória, num sistema capitalista ou numa cidade grande, nos quais está inserido). O rapaz se configura como representativo do modo de vida *hippie*, que se coloca como contrário aos valores estabelecidos pela ordem burguesa no sistema capitalista. Este conflito é flagrado no excerto: “Pode crer que nada me choca. Não que eu espere ouvir somente coisas chocantes de você, não é isso. Mas acho que vocês pensam que me chocam o tempo todo” (ABREU, 2001, p. 153). O protagonista nega a possível ameaça que o outro lhe representa, mas estabelece a diferença entre um eu, com determinado conjunto de valores, contrário a um tu (no caso, expresso pelo termo “vocês”), que, acredita, pretende ameaçá-lo, escandalizá-lo.

O modo de vida pequeno-burguês e o modo de vida *hippie* são, ambos, modos de vida urbanos, e só existem em conflito dentro do contexto urbano. O espaço da cidade propicia o encontro entre as diferenças, promovendo diferentes relações. No caso do conto, as diferenças entram em choque, provocando o conflito entre os personagens masculinos. Mas, uma vez inseridos no contexto urbano, ambos os personagens estão sujeitos às mesmas dificuldades, decorrentes de tal contexto. Tornam-se representativas as experiências de dificuldade de comunicação e de troca de experiências, no conto.

Logo, temos um personagem que se vê diante do desafio de delimitar uma identidade para si, ainda que inconscientemente, e para os demais personagens, por meio da contraposição e da diferenciação entre os referentes que estão à sua volta. Seu propósito, no

entanto, não é atingido, o que gera o desconforto e a instabilidade experimentados pelo protagonista, que vivencia a experiência de desencontro por meio da inadequação de suas projeções aos fatos que lhes são apresentados. Suas projeções baseiam-se, principalmente, nos estereótipos urbanos pré-estabelecidos. Mas estas projeções não se confirmam, levando à quebras de suas expectativas, nas situações de interação oral entre os personagens.

4. Dizer ou não-dizer: eis a questão

O conto “Antípodas” também apresenta os dramas do amor não correspondido e da dificuldade de comunicação, vivenciados pelos personagens do conto analisado anteriormente. Em um diálogo constituído em uma única cena, um personagem masculino e uma garota conversam enquanto o sol se põe, pensando em coisas como o amanhecer no Japão, os hábitos dos japoneses, a cor do céu ao pôr-do-sol. A jovem diz ao personagem masculino que quer se matar por estar apaixonada. No final da narrativa, o outro personagem chama a garota para irem embora, mas ela se recusa a ir, por querer se matar, ali, entrando no rio enquanto amanhece no Japão.

A garota de dezesseis anos – principal, plano-tipo – expõe seus dramas amorosos, ou mesmo existenciais, ao seu interlocutor. Este – personagem secundário, plano-tipo –, por sua vez, participa da vida da protagonista, mas não há referências claras sobre que tipo de relação há entre eles. Em determinado momento, a garota nos informa que seu pai contratou este outro personagem para tomar conta dela: “Não adianta nada meu pai pagar você só pra ficar me controlando” (ABREU, 2002, p. 148). Isso sugere que este personagem possa ser um homem mais velho. Há, contudo, a sugestão de que seja um amigo íntimo da garota – o amigo que escuta suas confissões. É para ele que ela revelará estar apaixonada. Há referências,

ainda, ao motorista e aos professores de Física e Geografia da garota – secundários, planos-tipo. Estes dados evidenciam, também, que a adolescente pertence a uma família de posses.

O conto constitui-se apenas de diálogos, numa única cena. Percebe-se a presença, pouco marcante, de um narrador em terceira pessoa por meio dos recortes que ele faz para expressar a fala dos personagens e, principalmente, por meio das pausas frequentes, sempre indicadas com a expressão “(*silêncio*)”, entre as falas dos personagens. Estas indicações cumprem a função de rubricas do narrador. Busca-se, desse modo, uma neutralidade narrativa, mas que se revela como uma ilusão de neutralidade, pois o pretendido apagamento da presença do narrador não se realiza plenamente. Este procedimento, em que se narra uma história disfarçando a presença do narrador, é possibilitado pela escolha do modo dramático como foco narrativo. Logo, vemos que há um “narrador” que manipula a narração para criar a impressão de neutralidade, ou mesmo de inexistência, do narrador. Cria-se, desse modo, uma determinada expectativa sobre a narração, que não se concretiza. Há, portanto, a projeção de uma expectativa e a consequente quebra dessa expectativa.

A protagonista expõe seus sentimentos e suas angústias logo no início do conto. Essa manifestação está representada na passagem do pôr-do-sol, a que ambos os personagens assistem:

- O sol está se pondo, você viu? A parte de baixo dele já começou a desaparecer no horizonte.
- Então a esta hora deve estar amanhecendo no Japão.
- Onde?
- No Japão. Do outro lado do mundo.
- Ah, os antípodas.
- Pois é, os antípodas.
- *An-tí-po-da* é uma palavra horrível, não?
- Melhor que *artrópodes*.
- Hein?
- (*silêncio*)
- Eu quero me matar. (ABREU, 2002, p. 142)

O diálogo se inicia com uma interpelação do personagem masculino para irem embora, referindo-se ao pôr-do-sol como indício de que já era tarde. A garota, no entanto, se aproveita da referência ao pôr-do-sol para expor alguns de seus dramas. O personagem masculino pressupõe que, ao mencionar o fato de o sol se pôr, a garota inferirá que se trata de um sinal para irem embora. Ela, contudo, vale-se do enunciado construído pelo seu interlocutor para iniciar outro assunto, frustrando a expectativa da inferência desejada por ele. Ela fere intencionalmente um pressuposto da comunicação para não se render ao desejo do outro. Isso dá um primeiro sinal, logo no início do conto, de um desajuste no diálogo que se desenrola.

No diálogo acima, a primeira manifestação do drama vivenciado pela adolescente diz respeito à idealização do outro, do desconhecido. O Japão configura-se como este outro, o “antípoda”, o oposto ou desconhecido. Note-se, em suas palavras, a valorização que a adolescente atribui ao outro, ao “antípoda”, diferentemente de seu interlocutor, que considera a palavra horrível. A garota compara “antípoda” com “artrópode”, motivada pela semelhança sonora entre as palavras. A comparação ressalta a referência a “pés” que as palavras têm em comum, por meio do elemento de composição “-poda”. Assim temos “anti-poda” e “artro-pode”. “Antípoda” é o que se situa de modo diametralmente oposto a outro ser e é, também, aquilo que é muito distante. “Artrópode” diz respeito a animais invertebrados com patas articuladas. Na comparação, a garota desvaloriza a palavra “artrópode” e evidencia, com isso, sua idealização do “antípoda”, do outro distante. Evidencia-se, com isso, a idealização de um outro, que se caracteriza por ser o completamente oposto, diferente. Aqui, como no conto “Sob o céu de Saigon”, temos a referência ao Oriente, aludindo, com isso, ao desejo de fuga ou, ainda, ao desejo de contato com um mundo novo, diferente.

Este desejo pelo novo e pelo inusitado está relacionado ao sentimento amoroso experimentado pela garota. O amor é uma experiência nova para ela, por meio da qual ela

vivencia a idealização do ser amado e, concomitantemente, a desvalorização daquele que ama, ou seja, de si mesma. Tanto que a garota revela que quer se matar porque está apaixonada, o que desencadeia uma reação no personagem masculino, que tenta alertá-la a não se matar por amor:

– Ninguém se mata por amor.

[...]

– Olha, uma vez eu li um cara, um escritor chamado Cesare Pavese,³ que dizia assim: “*Ninguém se suicida por amor. Suicida-se porque o amor, não importa qual seja, nos revela na nossa nudez, na nossa miséria, no nosso estado desarmado, no nosso nada*”. (ABREU, 2002, p. 143)

Na citação, o personagem masculino ressalta a sensação de fragilidade que experimenta aquele que ama. Para o personagem, assim como para o escritor que ele cita, amor e morte mantêm um vínculo entre si. Mas o sentimento amoroso não é responsável por levar aquele que ama a atentar contra a própria vida. O amor, mais precisamente o amor não correspondido, faz com que aquele que ama sinta-se desprotegido, frágil, e essa sensação é que pode ser insuportável para aquele que a experimenta, e não propriamente o sentimento amoroso. Com isso, o personagem masculino acredita ter convencido a jovem da necessidade de fortalecer a si própria para superar a sensação de fragilidade desencadeada pelo sentimento amoroso. A ironia da situação revela-se, contudo, em seguida:

– E o que aconteceu com esse tal Cesare?

– Se matou.

(*silêncio*). (ABREU, 2002, p. 143)

O suicídio do próprio autor da sentença revela uma contradição. Se por um lado, o sentimento amoroso não é responsável pelo sofrimento daquele que ama – mas sim a frustração da paixão inviabilizada e a sensação de fragilidade experimentada por aquele que ama –, por outro, a experiência da paixão não impede o sofrimento daquele que ama. A

³ Escritor italiano da primeira metade do século XX.

informação revela-se irônica porque o personagem masculino havia elegido as palavras do escritor para convencer a jovem a não se suicidar, mas o fato de o próprio autor da sentença ter atentado contra a sua própria vida desacredita o argumento levantado pelo personagem. O silêncio que se segue ao diálogo reafirma a ironia da situação e, ainda, aponta para o fato de a fala do personagem não ter surtido efeito algum na protagonista, uma vez que não há continuação da conversa. Pelo contrário, ela demonstra não ter prestado a devida atenção à fala do outro, pedindo, em seguida, que ele repetisse o que havia dito, ao que ele responde: “Não importa” (ABREU, 2002, p. 143). A pausa instaura uma breve interrupção no diálogo, dificultando o fluxo da conversa e o entendimento entre os personagens. A citação revela-se como um recurso em que o personagem busca palavras de outro, que exprimem a experiência de outro, para lidar com uma situação nova para ele – o desejo da jovem de se matar por amor. Isso revela que o personagem masculino não é capaz de encontrar em sua própria vivência um fato que seja relativo à situação vivida pela jovem, para transmiti-lo como um conselho. A falta de vivência o desautoriza a transmitir um conhecimento para a jovem, algo que o próprio personagem entende ao afirmar, mais tarde, que a sua citação já não tinha mais importância.

A falta de experiência do personagem masculino reitera a sugestão de que ele seja um amigo íntimo da garota – um adolescente, como ela. É sugerido, inclusive, que ele esteja apaixonado por ela, pois, quando a garota diz que pretende se matar, ele indiretamente pede que ela desista da ideia, apresentando argumentos a fim de convencê-la a desistir da ideia. Esse seu pedido, pela sua espontaneidade, ganha intensidade, aproximando-se de uma espécie de “súplica disfarçada”. Este é um comportamento típico de um adolescente apaixonado que sente vergonha ou insegurança em revelar seu sentimento amoroso. Ele apresenta argumentos à jovem, no intuito de convencê-la a não se matar, o que revela que a garota é alguém com quem ele se importa, alguém por quem ele tem bons sentimentos.

Esta leitura sugere, ainda, que a garota também esteja apaixonada pelo amigo. Mas ela também não consegue revelar seu sentimento a ele. Ela chama sua atenção ao dizer que pretende se matar por estar apaixonada, para testar o quanto seu “amigo” se importa com ela – ou seja, um truque para saber se seu amor é correspondido. O problema é que a inabilidade no trato com os sentimentos e a falta de experiência dos adolescentes fazem com que eles desviem do assunto. Isso reforça a ironia da situação porque, neste caso, estariam os dois jovens apaixonados, diante do pôr-do-sol – uma cena romântica –, sozinhos, dispostos a deixar que o outro “adivinhe” o seu sentimento um pelo outro, mas isso não acontece porque eles não conseguem se entender no diálogo. As pistas de seu sentimento amoroso aparecem em suas falas, mas eles não são capazes de captá-las. Com isso, estamos diante de mais um caso de frustração de uma possível interação por causa de um diálogo inviabilizado, cheio de mal-entendidos.

Ambos os personagens revelam-se como representativos do conflito entre objetividade e subjetividade. Verifica-se que eles se manifestam a partir de pontos de vista diferentes sobre um mesmo fenômeno. A jovem, representativa do ponto de vista mais subjetivo, repara em fatos como o vento que surge após o sol se pôr, movimentando as folhas das acácias, enquanto que o personagem masculino, representativo do ponto de vista mais objetivo, acredita que somente um meteorologista seria capaz de explicar este fenômeno. Percebe-se que, enquanto ele se preocupa com a causa, ela prioriza o efeito que, aparentemente, é perceptível apenas para ela.

A garota demonstra-se curiosa acerca da origem desse tal “ventinho”, mas percebe-se que, de fato, sua curiosidade está mais relacionada com motivos particulares e, portanto, subjetivos, do que comprometida com um ponto de vista mais objetivo sobre o mundo:

- Um dia até pensei em perguntar ao professor por que sempre vem esse ventinho. Depois eu não sabia se perguntava pro professor de Física ou de Geografia. Achei melhor não perguntar nada. [...]
- Ia ser *irreparável*...

[...]

– Dar uma bandeira dessas, cara. Imagina só, perguntar sobre ventinhos para um monstro daqueles. (ABREU, 2002, p. 144)

A garota sente medo e vergonha quando percebe que sua maneira de perceber o mundo se diferencia da de seus professores, referenciais de objetividade. Ela reconhece, ainda, a diferença de seu conhecimento com relação aos professores, sentindo-se intimidada. Isso contém suas ações e a impede de se aproximar deles por não ser capaz de transpor a diferença entre suas personalidades e percepções do mundo. Retoma-se, desse modo, o tema da idealização do outro, que ressurgirá na discussão, representado, novamente, na figura do Japão como “antípoda”. Na discussão, a banalização surge como um novo dado:

– A essa hora alguém deve estar indo dormir de porre no Japão.

(*silêncio*)

– Deve ser engraçado japonês bêbado, com aqueles olhinhos. Devem ficar menores ainda, e tão apertadinhos que nem dá pra ver que estão vermelhos. O que você acha que japonês bebe?

– Acho que saquê.

– Saquê não é chinês?

– Então uísque, gim, vodca, cerveja, vinho, essas coisas que todo mundo bebe.

(*silêncio*)

– Coisa mais besta.

– O quê?

– Beber essas coisas. Porre de japonês devia ser diferente.

– Porre é porre. Diferente como?

– Ah, sei lá. Antípoda, por exemplo. Um porre antípoda. (ABREU, 2002, p. 145)

Novamente os personagens demonstram posicionamentos e visões de mundo diferentes. A jovem, como antes, idealiza o outro, representado na figura do Japão, do antípoda, ao inquirir sobre as reações de alguém diante de uma situação comum, como a reação diante dos efeitos do álcool. A garota imagina as alterações que o outro sofre com base em suas próprias referências. No entanto, ela prioriza a ideia de que o estado de embriaguez no Japão deveria ser mais interessante do que estado de embriaguez em situações conhecidas, como em sua cidade, em sua cultura (no Brasil). A evidência da idealização se dá na

necessidade de haver uma diferença no outro que, para a garota, distancia-se da banalidade do que é familiar. Isso tem um caráter positivo, para a protagonista, quando considerada a idealização do outro: “Coisa mais besta [...] porre de japonês devia ser diferente”. Seu interlocutor, por sua vez, reage em sentido contrário. Ao afirmar que japonês deve consumir qualquer tipo de bebida, comum a outras culturas, este personagem banaliza o outro ao reduzir as diferenças que possam existir entre o eu e o outro. A própria jovem, contudo, também banaliza o outro para entendê-lo, mesmo sem se dar conta disso:

- [...] Será que no Japão tem bem-te-vi?
- Deve ter.
- Rouxinol eu sei que tem. Não tinha uma história de um imperador e um rouxinol?
- Não me lembro bem, mas acho que aquele imperador era chinês.
- Ah, mas tudo que tem na China deve ter no Japão. (ABREU, 2002, p. 146)

Ao reduzir as diferenças entre Japão e China, a protagonista banaliza a diferença do outro. Sugere-se, com isso, a dificuldade da protagonista de encarar e de compreender o outro, ainda que seja seu objeto de desejo. Instaura-se, desse modo, uma contradição no processo de delimitação da identidade do outro e, por conseguinte, dadas as frequentes contraposições, do eu. Essa contradição consiste no fato de que a protagonista idealiza o outro, desejando, por vezes, ser como ele, tentando aproximar a realidade dele de sua própria realidade. Contudo, ela não é capaz de ver e de compreender esse outro em sua íntegra, pois o outro sempre será projeção e, até mesmo, reflexo do eu. Percebe-se isso mais claramente no momento em que a protagonista estabelece um dado da sua cultura para marcar a diferença entre eu (ela) e outro: “Arara eu sei que não tem. Nem na China nem no Japão” (ABREU, 2002, p. 146).

A dificuldade da garota em encarar e compreender o outro idealizado se deve ao fato de ela encarar esse outro, representado na idealização do Japão, como objeto de desejo. Desse modo, a protagonista vê no Japão um ponto de fuga para dar vazão ao seu sentimento amoroso e à vivência da paixão romântica. A conversa sobre o Japão projeta o país antípoda

como uma figura que, na verdade, indica que o assunto da conversa é outro e que este permanece cifrado e não inteiramente revelado: o sentimento amoroso. Ao falar do Japão e das dificuldades de compreender os hábitos do Japão, a garota, indiretamente, fala das dificuldades de compreender e de lidar com o amor, com o outro e com o seu amor pelo outro. A dificuldade da garota em entender o sentimento amoroso deixa marcas em sua fala. Ela rodeia diversos assuntos – o pôr-do-sol, o vento do fim de tarde, o Japão, o consumo de álcool no Japão, a cor do céu, os professores, a morte etc. Aparentemente, esses assuntos não mantêm relação direta uns com os outros, no diálogo. Mas, por outro lado, indicam que a garota deseja falar sobre um sentimento íntimo que ela mal compreende: o amor. A passagem de um assunto para outro aponta para uma disjunção na fala que se concretiza, constituindo um diálogo desencontrado.

A tentativa de exposição, ainda que cifrada, destes sentimentos ao seu interlocutor insere, no conto, o conflito entre razão e sentimento, uma vez que o personagem masculino não desvenda os segredos expressos na fala da garota, devido ao seu ponto de vista mais objetivo sobre o mundo, que não lhe permite compreender os vazios deixados por sua interlocutora, no diálogo. Isso significa que ele não compreende o que ouve da garota e, até mesmo, não ouve a garota. Se adicionarmos a isso a possibilidade de que sejam ambos os personagens um apaixonado pelo outro, temos o reforço da ironia da situação, pois estes jovens vivem um amor correspondido, mas incompreendido. A ironia se instaura devido ao desencontro entre os personagens, no diálogo. É por meio do diálogo que percebemos os desajustes entre eles, que mal conseguem fazerem-se entender e, menos ainda, revelar seus sentimentos um ao outro.

O choque entre o ponto de vista mais subjetivo da garota com o ponto de vista mais objetivo do outro personagem é retomado no conto. Desta vez, os personagens tentarão entrar em um acordo acerca da definição de uma determinada cor:

- Quero pintar a minha janela daquela cor lá em cima.
- Qual, a rosa?
- Não, não. Aquela um pouco mais pra direita da última janela à esquerda no alto daquele prédio grandão aqui em direção ao meu dedo indicador. Está vendo?
- Acho que sim. Mas não sei se é a mesma que estou pensando. (ABREU, 2002, p. 146)

O diálogo demonstra a tentativa dos personagens de entrarem em um acordo acerca do referente sobre o qual falam. Recorrem aos dêiticos,⁴ tentando se situar mutuamente na interação comunicativa. O problema, no entanto, é que eles não dissociam suas impressões pessoais acerca dos objetos do mundo – neste caso, a cor – para falar sobre eles. O descompasso entre as diferentes percepções sobre um mesmo referente provoca o desencontro na comunicação, dificultando o diálogo, o entendimento e a troca de informações. Por mais que os personagens tentem estabelecer referentes objetivos no mundo, os objetos, para serem compreendidos, passam pela sua subjetividade, podendo ser entendidos de diferentes maneiras. Verifica-se, em seguida, que o personagem masculino tenta definir a cor referida pela protagonista, mas ela sempre adiciona um dado novo que impede a delimitação da cor em uma definição fechada, acabada:

- Aquela, entre o rosa e o azul escuro.
- Roxo, você quer dizer.
- Não, não é assim tão-tão. É mais uma entrecor, fica no meio do roxo e do azul-escuro. Mas muito mais pro lado do azul do que do roxo. Olha bem: você vê que até tem um pouco de rosa, mas tem uns dois ou três poucos mais de azul, entende?
- Índigo. (ABREU, 2002, p. 146-147)

⁴ Na teoria linguística, os dêiticos são determinadas palavras “vazias” de referente concreto no mundo, no mesmo sentido em que outras palavras. Assim, quando dizemos “árvore”, aciona-se um conceito de árvore que serve a qualquer árvore que se queira mencionar. O mesmo não ocorre com o pronome de primeira pessoa “eu”, por exemplo. “Eu” equivale a uma noção linguística que só encontra referente concreto no mundo no momento em que uma determinada pessoa toma a voz do discurso e diz “eu”. O mesmo acontece com outros pronomes. No caso do conto, a garota diz “aquela cor”, indicando um determinado objeto que está distante dela, ou seja, do sujeito enunciador. Os dêiticos apontam para a existência de um eu que fala no momento em que fala e permite, com isso, a identificação do caráter subjetivo da linguagem (cf. BENVENISTE, 1976, p. 288).

A garota define a cor que ela apontou como “entrecor”, sugerindo que a cor pode ser e não ser definível, ao mesmo tempo. Ao dizer que fica entre azul e roxo, ela não é nem uma coisa nem outra, sem deixar de sê-las, concomitantemente. O outro personagem, por sua vez, adota uma classificação para finalizar a discussão: índigo.

O conflito entre objetividade e subjetividade se torna explícito em:

- Mas existe? [...] a tal cor, o índigo.
- Ah, claro que existe. Aquela que você quer é que não existe. Só no céu.
(*silêncio*)
- Quer dizer que o que está no céu não existe?
- Não, não é isso. O que eu quero dizer é que aquela cor lá você não vai encontrar numa lata para pintar uma parede.
- Janela.
- O quê?
- É janela que eu quero pintar, não parede. E agora nem adianta mais, já mudou tudo. (ABREU, 2002, p. 147)

O diálogo dos personagens tangencia a discussão acerca da existência das coisas e demarca o ponto de vista de cada personagem. Para o personagem masculino, a noção de existência está relacionada à ideia de aplicabilidade, expressa na necessidade de encontrar a cor em uma lata de tinta. Ele reforça, com isso, o seu ponto de vista mais objetivo. A garota, pelo contrário, contesta o ponto de vista do outro personagem, ainda que não se aprofunde nisso, pois para ela, se ela é capaz de identificar a cor no céu, mesmo não sendo possível compartilhar disso com outras pessoas, a cor, para ela, existe, e isto é o suficiente. Note-se, ainda no fragmento acima, o entrecruzamento de diferentes referenciais, provocando uma espécie de ruído na comunicação. O ruído se torna perceptível quando o personagem masculino se refere à parede como objeto passível de ser pintado e a garota o corrige, dizendo que queria pintar uma janela. Seu interlocutor não entende a correção que a garota faz, pois o tópico “janela”, que dá início à discussão sobre a cor, deriva para outros assuntos, e, com isso, perde-se como referente principal.

Percebe-se, novamente, o descompasso da conversa devido às diferentes percepções sobre um mesmo referencial, o que afeta a troca de informações ou, mesmo, de experiências, entre os personagens no diálogo. O desencontro entre os personagens é provocado pelas constantes interferências e cruzamentos de informações, no diálogo. O descompasso é percebido pelos personagens e manifestado em: “[...] Que coisa também, às vezes você parece que não entende o que a gente diz” (ABREU, 2002, p. 147). Neste diálogo meio incongruente, o dito não está diretamente relacionado com o referente – como visto, por exemplo, na representação cifrada do outro por quem a garota está apaixonada na figura do Japão. O não-dito afirma um sentido que não foi explicitado pelas palavras. O discurso sobre algo se constrói, portanto, de maneira cifrada, velada. Evidencia-se, desse modo, a não compatibilidade entre maneiras de se compreender o mundo, tal qual vivenciado pelos personagens, e isso problematiza os modos de se estabelecer uma relação eu-outro. A narrativa de Caio Fernando Abreu chama a atenção para o fato de que, neste e em qualquer outro diálogo, não se pode garantir que aquilo que se diz será recebido da forma que o falante deseja, o que acaba por distorcer o modo de as pessoas se estabelecerem na relação com o outro, dificultando o processo de troca de experiências. A exemplo disto temos a tentativa da garota de expor, ainda que de modo cifrado, seus sentimentos ao seu interlocutor, que não consegue captá-los, compreendê-los. E o mesmo vale para o personagem masculino, se levamos adiante a leitura na qual ele é um amigo apaixonado pela garota. Ele tenta demonstrar o quanto se importa com ela, sem conseguir fazer com que perceba seu amor por ela.

Outro dado importante do diálogo acima citado diz respeito à confusão que o personagem masculino faz entre janela e parede. A intenção da protagonista de pintar sua janela com determinada cor pode ser indicativo de que a garota esteja voltada para a descoberta de vários olhares sobre o mundo. A janela simbolizaria, desse modo, a constituição

de um olhar de curiosidade e de predisposição da protagonista para conhecer as novidades do mundo, como a experiência amorosa. No momento em que o outro personagem confunde a janela com a parede, a protagonista se incomoda e o corrige, pois a parede significaria a impossibilidade de ver o mundo, de constituição de um novo olhar sobre o mundo. Neste novo olhar da garota, diferentemente do olhar de seu interlocutor, prevalece a imprecisão e a efemeridade, e não a definição e a delimitação sobre as coisas. A exemplo disso, vê-se que a cor com a qual ela gostaria de pintar a janela já não mais existe, no fim deste momento do diálogo.

O personagem masculino chama a garota para irem embora, alegando que já começou a anoitecer, mas ela se recusa a ir. Ela responde que não quer ir porque quer se matar enquanto amanhece no Japão e o ameaça para não levá-la embora. Ele se cala diante da reação da garota, que se vê sem condições de estabelecer um diálogo, defrontando-se com o silêncio e com a vontade de gritar.

- Vamos, então? O motorista está esperando.
 - Já disse que não. Vou dormir aqui.
 - Então vou chamar o motorista, vou ligar para o seu pai.
 - Pode ir. E quando você for, eu vou entrando no rio enquanto amanhece no Japão.
 - Pra quê?
 - Eu quero me matar enquanto amanhece no Japão.
- (*silêncio*). (ABREU, 2002, p. 148)

O propósito da protagonista de se matar enquanto amanhece no outro lado do mundo revela que ela ainda não foi capaz de superar as diferenças e a distância que existem na relação com o outro idealizado. Ela estabelece a ligação entre si e o outro por meio da associação de diferentes eventos, que aconteceriam concomitantemente – o amanhecer e o suicídio. Ao estabelecer um dado que seja comum a ambos, o tempo, a protagonista procura aproximar-se do outro, diminuindo a distância e desfazendo as diferenças. A contradição de seu gesto, no entanto, reside no fato de que, para superar as diferenças, a protagonista teria

que se deparar, inevitavelmente, com seu fim, na morte. Mas ela contém sua atitude quando percebe que o outro personagem com quem dialogava não está mais próximo. O silêncio e a ausência do personagem masculino provocam desconforto na garota, ao que ela reage: “Ué, você não vai? Tá fazendo o que parado aí?” (ABREU, 2002, p. 148); “De repente eu tive a impressão de que você não estava aqui” (ABREU, 2002, p. 149). O silenciamento do outro personagem desacelera a impulsividade da garota e uma nova estratégia se faz necessária: “Eu vou começar a gritar” (ABREU, 2002, p. 148).

A necessidade da protagonista de interagir com o outro, seja este outro o seu interlocutor, seja o outro idealizado – representado na figura do Japão – se frustra. O grito aponta para o mal-estar provocado pela dificuldade de se comunicar com o outro. Esta dificuldade relaciona-se com a potencialização do subjetivismo da protagonista, como no caso evidenciado no episódio das cores, e, portanto, do relativismo, o que faz com que a garota não consiga compartilhar suas impressões e sua forma de compreender o mundo com seu interlocutor, pois tais impressões só fazem sentido para ela mesma. Seu subjetivismo impede que ela compartilhe suas ideias e pensamentos com o outro, embora ela ainda possa expressá-los por meio da fala, que não necessariamente será compreendida. O outro personagem sente dificuldade em compreender o verdadeiro objetivo da fala da garota e, em última instância, ele também sente dificuldade em expressar os seus sentimentos para ela. A incompreensão leva ao silêncio e, com isso, ao fim do diálogo.

O fim da conversa coincide com o anoitecer, como se o início do pôr-do-sol representasse o desejo dos personagens de estabelecerem um vínculo afetivo, que foi iniciado com o diálogo. Mas, com o fim do pôr-do-sol e com a chegada da noite, este desejo “esfria”, levando os personagens a se calarem. O momento propício para a possível interação e concordância na comunicação e, quem sabe, para o começo de um relacionamento, era motivado pelo calor e pela luz do sol. A noite, contudo, já sem luz e sem calor, anuncia o

fracasso da tentativa de interação. O diálogo difuso era baço como a luz do pôr-do-sol e, agora, é inviabilizado pela ausência de calor e de luz. A protagonista experimenta o sentimento de angústia ao tentar interagir e se expressar, sem conseguir, manifestado no grito, marcando o descompasso ou o desencontro entre ela e seu interlocutor ou, ainda, entre ela e o seu sentimento amoroso.

5. Desencontro no “Diálogo”

O desencontro e a dificuldade de interação também são discutidos no conto “Diálogo” e, novamente, têm no diálogo desencontrado seu principal modo de expressão. No conto, duas vozes – *A* e *B* – estabelecem um diálogo ambíguo. Não há nenhuma informação sobre os personagens a quem pertencem essas vozes. Percebemos, apenas, tratarem-se de vozes masculinas: “*A* – Você é meu companheiro” (ABREU, 1982, p. 11); “*A* – Ah, sei. Que eu sou teu companheiro” (ABREU, 1982, p. 11). A ambiguidade do texto se constrói em torno na palavra “companheiro”:

A – Você é meu companheiro.
B – Hein?
A – Você é meu companheiro, eu disse.
B – O quê?
A – Eu disse que você é meu companheiro.
B – O que é que você quer dizer com isso?
A – Eu quero dizer que você é meu companheiro. Só isso.
B – Tem alguma coisa atrás, eu sinto. (ABREU, 1982, p. 11)

A palavra “companheiro”, a princípio, remete ao sentido de amizade entre os dois personagens. *A* afirma para *B* que ele é seu amigo. A reação de *B*, contudo, provoca a dúvida e gera, com isso, a ambiguidade do texto. Ao desconfiar da intenção do amigo e dizer que há algo além daquilo que o amigo quer dizer com a palavra “companheiro”, *B* torna evidente a polissemia que a palavra contém. Alude-se, com isso, ao sentido político da palavra.

“Companheiro” era o modo de identificar os membros da esquerda política no Brasil, nos anos de ditadura militar. Sugere-se, com isso, que os personagens estejam circunscritos a esse momento histórico e vinculados às experiências políticas desse período.

É possível depreender da situação uma referência ao contexto e à atuação da esquerda política brasileira. O texto é construído em torno da ambiguidade da afirmação “Você é meu companheiro”, o que desencadeia inúmeras dúvidas e reações divergentes dos personagens. As vozes não se posicionam afirmativa ou negativamente à ambiguidade instaurada, entreteendo a dúvida. Pode-se ler, nisso, o sentimento de insegurança, da época, em que, por conta da censura e da perseguição política dos militares aos integrantes da esquerda política, provocavam medo de que tais integrantes manifestassem publicamente suas convicções políticas e ideológicas.

Ainda outro sentido é depreendido da ambiguidade da palavra “companheiro”. Como é possível constatar, no texto, que ambos os personagens são masculinos, pode-se inferir, deste modo, que a palavra “companheiro” remeta a uma relação homoafetiva. O entretenimento da dúvida não confirma nem refuta esta hipótese de leitura, da qual é possível depreender, ainda, o preconceito velado que existe em relação a um relacionamento amoroso homoafetivo, até mesmo por parte dos próprios personagens. Eles mesmos não confirmam a relação de “companheirismo”, mas também não a rejeitam, o que explicita um posicionamento contraditório em que eles não assumem a possível relação homoafetiva e, ao mesmo tempo, não negam que esta relação seja, talvez, desejada.

A reiteração da ambiguidade provoca um diálogo desencontrado, que beira o desajuste e a incongruência.

A – Não me confunda. Por favor, não me confunda. No começo era claro.

B – Agora não?

A – Agora sim. Você quer?

B – O quê?

A – Ser meu companheiro?

B – Ser teu companheiro?

A – É.

B – Companheiro?

A – Sim.

B – Eu não sei. Por favor, não me confunda. No começo era claro. Tem alguma coisa atrás, você não vê? (ABREU, 1982, p. 12)

Não há entendimento entre os personagens, o que acentua a tensão característica do conto e a curiosidade em torno de quem são esses personagens a quem pertencem essas vozes, a quem elas se referem e por que elas não se entendem. Tudo isso reforça a situação de desencontro entre os personagens, que se manifesta, especialmente, na interação oral. São todas expectativas criadas e reforçadas ao longo do texto, que não se confirmam. O desentendimento é reafirmado no desfecho, que não resolve a dúvida e o problema da interação. Como se verifica a seguir, a voz A, que havia iniciado a discussão com uma afirmação, está insegura de sua posição inicial, respondendo com uma interjeição de dúvida à mesma afirmação que havia enunciado anteriormente:

A – Eu disse?

B – Não. Não foi assim: eu disse.

A – O quê?

B – Você é meu companheiro.

A – Hein? (ABREU, 1982, p. 12)

Do mesmo modo como em “Antípodas”, o conto “Diálogo” é construído somente por meio de diálogos, numa única cena. Há uma breve marca da presença do narrador, com a expressão “(*ad infinitum*)” (ABREU, 1982, p. 12), no final. A “fala” do narrador reitera a dúvida e o desentendimento dos personagens, prolongando o conflito para além do fim da narrativa. A estrutura do texto sugere a ausência de narrador. Mas, na verdade, trata-se de uma narração em terceira pessoa, evidenciada pela expressão que marca a presença do narrador, no final, e pela seleção das falas, realizada nos discursos diretos dos personagens. O efeito de ausência de narrador é construído, também, por meio do uso do foco narrativo modo dramático. Trata-se de um recurso narrativo para criar a impressão de ausência de narrador,

mas esse recurso é manipulado, justamente, pela construção de um narrador e de um foco narrativo especiais. Entender tal procedimento é realizar a quebra de expectativa em relação à narração, que fora criada pela estrutura do texto.

O desentendimento no diálogo dos personagens é intencionalmente construído. Seu funcionamento incongruente e desajustado pressupõe a desestabilização de alguns pressupostos da linguagem. Émile Benveniste, em seu texto *Da subjetividade da linguagem* (1976), aponta para a existência, na língua, de um determinado tipo de verbo que, para além de descrever uma ação ou um estado de coisa no mundo, realiza uma ação. Esse verbo tem sido denominado performativo (KOCH, 2000, p. 18). Os verbos performativos se caracterizam por realizarem uma determinada ação no momento em que são enunciados. Assim, quando se diz “prometo”, cumpre-se a ação de prometer algo. O performativo, contudo, demanda algumas condições essenciais para sua realização. Ele deve ser pronunciado no tempo presente e na primeira pessoa. Caso contrário, quando dizemos “ele prometeu”, apenas descrevemos uma ação que foi realizada no passado, a ação de prometer. Também é preciso que a autoridade daquele que diz seja respeitada e que sejam atendidas as condições para a realização da ação. Quando, por exemplo, um juiz diz no início de uma audiência, no tribunal, na hora marcada, “Declaro aberta a sessão”, o valor do performativo é válido e a sessão pode, enfim, iniciar-se. Se outra pessoa, que não o juiz, proferisse o mesmo enunciado, o verbo não cumpriria seu valor de performativo. O verbo também não teria o mesmo efeito performativo se não fossem atendidas as condições impostas pelo espaço do tribunal e pelo horário da sessão, neste caso, mesmo sendo o juiz o enunciador da sentença.

A noção de performatividade da linguagem foi ampliada pela teoria dos Atos de Fala, que teve por pioneiro J. L. Austin. Para os Atos de Fala, todo enunciado, no momento em que se enuncia, cumpre uma ação. Ao atribuir uma determinada qualidade a um objeto do mundo, estamos realizando a ação de atribuir aquela qualidade àquele objeto.

Assim, se *todo* ato de fala realiza uma ação (“todo dizer é um fazer”), pode-se dizer que os performativos explícitos são apenas fórmulas convencionalizadas para realizar algumas dessas ações e que a “performatividade” se faz presente em todo e qualquer uso da linguagem. (KOCH, 2000, p. 21)

A noção de performatividade da língua é relevante para a compreensão do que acontece no diálogo do conto de Caio Fernando Abreu. Quando o personagem A diz “Você é meu companheiro”, ele realiza a ação de atribuir uma determinada qualidade ao outro personagem. Esse enunciado, para além de constatar algo do mundo, torna a constatação possível. A afirmação “Você é meu companheiro”, proferida por A, no início do conto, evidencia o caráter performativo da linguagem, cumprindo uma ação. O gesto de A é identificado por B:

B – Eu estou falando disso que você falou agora.

A – Ah, sei. *Que eu sou teu companheiro.*

B – Não, não foi assim: que eu sou teu companheiro. (ABREU, 1982, p. 11 – grifo nosso)

Quando B diz, no fragmento acima, que A não disse o mesmo que havia dito anteriormente – na afirmação inicial “Você é meu companheiro” –, mesmo que a mensagem contida na afirmação de A em ambos os casos seja a mesma, B chama a atenção para a forma e, conseqüentemente, para a função daquele enunciado. Na segunda afirmação de A – “que eu sou teu companheiro” –, não há poder de ação sobre o mundo. Ele apenas descreve uma ação que já ocorreu, diferentemente de quando A afirma “Você é meu companheiro”. Isso se evidencia pelo pronome relativo “que”, que remete a algo de ocorrência anterior, no mundo, e ao verbo “dizer”, utilizado no passado, que anuncia que o que será dito é a reapresentação de algo que já ocorreu. Não há novidade em termos de ação, pela linguagem, na segunda afirmação de A.

Importante ressaltar, ainda, que, literalmente falando, as duas sentenças “Você é meu companheiro” e “eu sou teu companheiro” não são idênticas. Elas têm o mesmo valor semântico, ou seja, “*A* e *B* são companheiros”. Há, contudo, uma diferença de foco. Na primeira sentença, *B* é companheiro de *A*. Logo, quando *A* pronuncia esta sentença ele atribui uma determinada característica a *B*. O mesmo não ocorre quando *A* pronuncia “eu sou teu companheiro”, pois, nesta versão, o sujeito da oração é *A*. Deste modo, temos que, na segunda sentença, *A* é companheiro de *B* e, com isso, a sentença de *A* atribui uma característica a si mesmo, e não mais a seu “companheiro”, *B*.

Com a afirmação inicial, *A* determina o lugar de *B* no discurso e, principalmente, institui o modo de ambos se relacionarem. O problema é que *B* não se sujeita ao poder de ação e de determinação de *A*, não se submetendo à afirmação inicial. *B* reage à afirmação de *A* e instaura a dúvida. A dúvida instaurada por *B*, por sua vez, já estava, de algum modo, latente na primeira afirmação de *A*. Isso porque a afirmação inicial “Você é meu companheiro”, porta, ainda, outra dimensão de sentido. Além da afirmação performativa, o mesmo enunciado sugere a função interrogativa. Tendemos a ler o mesmo enunciado como uma pergunta dirigida de *A* para *B*. Trata-se de uma pergunta que pressupõe uma afirmação inicial e que, por isso, pressupõe apenas duas respostas possíveis – sim ou não. *B* frustra a expectativa gerada pela suposta pergunta e, aproveitando-se da margem de interrogação promovida pelo enunciado inicial, instaura a dúvida.

A disputa pelo poder, no diálogo, prossegue. No fim, vemos que *B* afirma “Você é meu companheiro” para *A*, que reitera a dúvida inicialmente instaurada por *B* e, desse modo, desautoriza o enunciado e a possível ação de *B* sobre *A*. *A* e *B* não entram em um acordo e desautorizam um ao outro as condições da realidade que ambos tentam transformar via linguagem. Com este final, os personagens encontram-se em posições diametralmente opostas um em relação ao outro e, também, em relação às suas posições iniciais, no diálogo. *A*

inversão de papéis gera um efeito cômico, afirmando, implicitamente, que os personagens desse diálogo se portam de modo volúvel e sugerindo que, no fundo, não havia afirmação de nenhuma mensagem pretendida no diálogo. O que era pretendido, desde o princípio, era marcar a intencionalidade de discordância de ambas as partes. O espírito de discordância mútua faz com que os personagens desautorizem um ao outro o que dizem. Como o diálogo não é construído por um único personagem, mas pela interação entre os dois, cada nova enunciação dos personagens transforma o que havia sido dito anteriormente, num movimento constante de ação e reação em cadeia, afetando o diálogo que não encontra repouso:

Pelo fato de que se movimenta sempre entre e em relação a outros seres atuantes, o ator nunca é simples “agente”, mas também, e ao mesmo tempo, paciente. Agir e padecer são como as faces opostas da mesma moeda, e a história iniciada por uma ação compõe-se de seus feitos e dos sofrimentos deles decorrentes. Estas conseqüências são ilimitadas porque a ação, embora possa provir do nada, por assim dizer, atua sobre um meio no qual toda reação se converte em reação em cadeia, e todo processo é causa de novos processos. Como a ação atua sobre seres que também são capazes de agir, a reação, além de ser uma resposta, é sempre uma nova ação com poder próprio de atingir e afetar os outros. (ARENDT, 2008, p. 203)

Não há conclusão possível, no diálogo. A afirmação de um personagem levará à reação do outro personagem por meio de outra afirmação. Cada nova afirmação transforma o mundo ao redor. Por isso *A* e *B* não se entendem. Eles entretêm a dúvida e promovem a continuidade infinita do diálogo desencontrado. A inviabilidade do entendimento é projetada, desse modo, para além do fim da narrativa. O próprio título do conto – “Diálogo” – instaura a ironia, pois ele anuncia uma interação comunicativa, mas a narração apresenta a dificuldade como característica da interação. Depreende-se, daí, que não há entendimento possível no diálogo, na comunicação, o que prejudica a interação eu-outro. O funcionamento aparentemente incongruente do diálogo se deve à desestabilização da performatividade da linguagem, no diálogo. “Não se trata de negar a existência de ‘efeitos’ performativos, mas de

lembrar que, para existirem, eles pressupõem a possibilidade de fracasso” (SISCAR, 2003, p. 157).

Diante deste diálogo incongruente, vemos que os personagens não conseguem estabelecer uma comunicação e, com isso, se deparam com a dificuldade de realização de uma troca de experiências. A dificuldade na comunicação inviabiliza o compartilhamento de uma experiência comum. Ressabiados, eles não assumem como verdadeira a afirmação do outro e nem mesmo suas próprias afirmações, entretendo a dúvida. Este posicionamento dúbio dos protagonistas evidencia uma crítica do texto à falta de cumplicidade. A falha na comunicação leva ao enfrentamento com a dificuldade de troca de experiências e, com isso, à impossibilidade de estabelecimento de uma relação de cumplicidade. Diante disso, se retomarmos a polissemia da palavra “companheiro”, veremos que o texto critica a falta de cumplicidade nas relações interpessoais, seja na amizade, no amor (homoafetivo ou não) ou na política. Os protagonistas, *A* e *B*, não entram em um acordo e não cedem em nada para tentar compreender o que seu “companheiro” tem a lhe dizer. A ironia é reforçada, justamente, pelo uso do termo “companheiro”, para designar a relação entre ambos, pois o que se evidencia é que não há companheirismo, já que não há cumplicidade entre os personagens.

6. Performatividade do desencontro no diálogo

Os três contos acima analisados – “Noções de Irene”, “Antípodas” e “Diálogo” – problematizam a comunicação. Comum a todos os contos é a criação de diálogos desencontrados. Em “Noções de Irene”, há curtos diálogos por meio dos quais percebemos a quebra de uma determinada expectativa que fora criada na narração. Isso prejudica a interação entre os personagens. Outra manifestação desses diálogos desencontrados, no conto “Noções de Irene”, é a conversão do suposto diálogo em um monólogo. Como vimos, na maioria das

situações, o protagonista não está interessado no que seu interlocutor tem a dizer, valendo-se do diálogo apenas como meio de expressão de seus sentimentos e pensamentos. Isso confere ao diálogo o caráter de monólogo.

Os outros dois contos, “Antípodas” e “Diálogo”, são constituídos apenas por diálogos com breves marcas da presença do narrador. Esse recurso cria o efeito de apagamento da presença do narrador – mas trata-se, justamente, de um recurso criado pela narração e pelo uso do foco narrativo. Nesses contos, os personagens têm dificuldade de se estabelecerem na interação comunicativa, que apresenta vazios de significação. Predomina a dificuldade de estabelecimento de referentes comuns, nos diálogos entre os personagens. A protagonista de “Antípodas” experimenta, com isso, a angústia da dificuldade de comunicação e de expressão dos próprios sentimentos. No conto “Diálogo”, a situação provoca uma tensão constante e as ambiguidades são mais poderosas que a possibilidade de afirmação sobre algo.

Tais diálogos têm por principal característica a desestabilização de pressupostos da conversação – como a inferência e a performatividade – para instaurar uma tensão, na fala. Esta característica aponta para a fragilidade da situação de interação, principalmente, por meio da interação oral. O diálogo ou a conversa, que poderia promover um entendimento, reverte-se em um poderoso instrumento de desestabilização das relações interpessoais – seja no contato social entre desconhecidos, como em “Noções de Irene”; seja na compreensão do sentimento amoroso e no estabelecimento de uma relação amorosa, como em “Antípodas”; seja no estabelecimento de uma relação amistosa, amorosa ou política que requeira uma cumplicidade, como em “Diálogo”. Seja, ainda, na frustração de uma possível interação entre estranhos, como vimos anteriormente em “Sob o céu de Saigon”.

A valorização dos “vazios” de significação, das ambiguidades e dos desentendimentos, nos diálogos, torna explícito o desencontro entre os personagens. Os diferentes interesses dos personagens ou, mesmo, a dificuldade que eles têm em compartilhar um interesse comum se

manifestam nestes diálogos incongruentes, entrecortados e cheios de mal-entendidos. Estes diálogos, em última instância, representam literalmente o desentendimento, ou seja, o desencontro. Eles são como uma espécie de performatização do desencontro entre os personagens. A dificuldade de estabelecimento de vínculos afetivos entre os personagens e, também, de um acordo sobre uma determinada situação, que poderia levá-los a experimentar uma situação mais confortável, reforça o desencontro entre os personagens de Caio Fernando Abreu. Os diálogos que eles constroem, por sua vez, representam literalmente esta dificuldade. Eles cumprem, no texto, a ação de tornar explícito o desentendimento e, mesmo, o desencontro.

CAPÍTULO 3

DESENCONTRO ENTRE PASSADO E PRESENTE: A PERDA NA EXPERIÊNCIA HISTÓRICA

O desencontro, na obra de Caio Fernando Abreu, também se dá na relação conflituosa entre um passado marcado por uma experiência frustrante ou traumática e o presente dos personagens, em que se tenta resgatar e compreender esse passado e o desenlace de tais experiências. Os contos “Os sobreviventes”, de *Morangos mofados* (1982), e “Dama da noite”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), são representativos dessa face da experiência do desencontro.

No primeiro conto, uma mulher faz a revisão do passado – seu passado pessoal e o passado político e cultural de sua geração – e tem por interlocutor um amigo de juventude que vivenciou as mesmas coisas que (e com) ela. No segundo conto, temos, também, uma mulher que também faz a revisão de seu passado e do passado de sua geração. Ela se dirige a um rapaz mais novo, que não vivenciou as mesmas coisas que ela e que, por isso, de acordo com a visão da protagonista, não tem condições de compreender as experiências que ela narra. O primeiro texto enfoca o contexto político dos anos 60-70 do século XX, no Brasil, tendo como pano de fundo a ditadura militar e a resistência de alguns grupos a essa ditadura. É uma reavaliação, no presente, desse passado traumático e da morte dos sonhos e utopias daquele tempo. Não deixa de ser, também, uma forma de procurar compreender melhor o próprio presente e de procurar saídas para esse presente, já que as expectativas de juventude dos protagonistas fracassaram. O segundo texto enfoca o mesmo contexto histórico e político, mas o enfoque não recai sobre a questão política da ditadura, mas, sim, sobre a opressão social e cultural. A problemática da liberdade individual e sexual e da(s) sexualidade(s) ganham força nesse texto. E aqui, novamente, temos uma protagonista que revisa seu passado com suas castrações e frustrações, para reelaborá-lo e compreendê-lo no presente.

1. História, trauma, testemunho

Os contos acima mencionados revisam uma história pessoal ou coletiva a partir do ponto de vista do presente. O mesmo movimento pode ser encontrado no texto “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin (2005). Constituído de dezoito teses, esse texto propõe uma revisão da história partindo do presente. Para tanto, Benjamin diferencia historicismo de materialismo histórico. Para o filósofo, o historicismo se caracteriza como o discurso dos vencedores. É uma visão sobre história que considera os fatos históricos como verdades absolutas e seu método de organização desses fatos é acumulativo e linear. O materialismo histórico benjaminiano, pelo contrário, se caracteriza por tentar resgatar, no passado, a história dos vencidos, para reformulá-la no presente. Segundo LÖWY (2005) e GAGNEBIN (2006a), o esforço de olhar para trás e resgatar o passado se caracteriza pela rememoração.

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006a, p. 55)

A rememoração é uma atitude libertadora e redentora. “Como todo o documento, a tese II se orienta ao mesmo tempo para o passado – a história, a rememoração – e o presente: a ação redentora” (LÖWY, 2005, p. 53). Ao realizar a revisão do passado, rompendo com a visão da história tradicional, o materialista histórico resgata a história dos vencidos, no presente. A redenção acontece porque impede que os heróis vencidos no passado sejam esquecidos, o que os levaria a uma dupla derrota. A rememoração é redentora, portanto, porque resgata os sonhos e as ações históricas dos vencidos. Mas Löwy adverte que, para

Benjamin, a ação redentora deve ser realizada coletivamente: “Não se trata de esperar o Messias, ou de calcular o dia de sua chegada [...] mas de agir coletivamente” (LÖWY, 2005, p. 52). A redenção se aproxima, nesse sentido, da ideia de revolução e leva em conta a reparação dos eventos históricos: “É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação [...] do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar” (LÖWY, 2005, p. 51). A reparação leva em consideração não só o resgate destes eventos, mas, sobretudo, o gesto de voltar-se para eles, de olhá-los como fatos que sirvam de aprendizagem ou, mesmo, de exemplo. O gesto de reparar os eventos históricos requer, portando, o cuidado de botar reparo em um dado acontecimento, de dar a ele a devida importância como experiência e, com isso, também o cuidado de rever os erros cometidos pela visão de história tradicional.

A reconstrução e reorganização da história, proposta por Benjamin, rompem com o caráter linear, homogêneo, vazio da visão tradicional do tempo histórico, dando lugar a uma espécie de constelação, de estilhaçamento, de visão fragmentada, mas que constitui uma “nova” unidade no presente. O esforço de olhar para trás e resgatar a versão da história dos vencidos se dá via linguagem, via narração. É um recontar a história. Justifica-se, desse modo, esse texto de Benjamin ser repleto de alegorias, metáforas e figuras de linguagem, pois é como se o autor performatizasse, no texto, o que ele propõe como nova forma de ver a história. As figuras de linguagem ganham vida no texto e põem em primeiro plano a retórica como via principal de reelaboração da história. Se a história deve ser recontada e reelaborada pela linguagem, ela não foge à narração, à figurativização e à retórica. A proposta de reelaboração da história é reforçada na tese IX, das teses sobre a história de Benjamin, em que ele fala do desenho de Paul Klee, *Angelus Novus*.

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu

rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de *nós*, *ele* enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos progresso é *essa* tempestade. (BENJAMIN, 2005, p. 87)

Benjamin constrói uma imagem alegórica a partir da leitura que faz do desenho de Klee. Essa imagem provoca um choque quando cotejada com o desenho (ver anexo no final deste trabalho). Percebemos que o fragmento do texto benjaminiano não se restringe a uma descrição da obra de Klee, elaborando, desse modo, uma interpretação alegórica, em que ele propõe a leitura do passado como escombros/ruína e do progresso como tempestade. No cotejo com o desenho, identificamos os traços imprecisos e toscos como representação dos escombros que englobam o anjo e o espectador do desenho – ou seja, nós –, a quem o anjo mira com o olhar. E isso justamente na tese em que Benjamin constrói a principal alegoria do texto, em que ele concentra sua visão de história como escombros/ruína que precisa ser resgatado(a) e de progresso como a tempestade que impede que o anjo pare para resgatar os mortos e feridos, do passado.

Benjamin via criticamente a ideia de progresso, especialmente a aproximação dos partidos de esquerda ao ideal positivista de progresso. Para Benjamin, a esquerda comunista era a frente política que deveria combater o avanço do nazismo e do fascismo. Isso, no entanto, não é o que o filósofo via, na época.¹ Ele critica os partidos de esquerda por não tomarem medidas necessárias para combater o nazifascismo, por crerem que o progresso seria suficiente para, no futuro, resolver os problemas políticos colocados pelo avanço do modo de produção capitalista e da direita nazifascista. A crença no progresso, portanto, inibe a ação

¹ Segundo Gagnebin (2006b), “Sobre o conceito de história” foi escrito como uma manifestação de repúdio ao pacto de não-agressão assinado entre a Alemanha nazista de Hitler e a União Soviética comunista de Stalin, em 1939. Benjamin não tinha intenção de publicá-lo, pois o considerava um texto inacabado e previa que provocaria interpretações precipitadas e equivocadas. (Cf. LÖWY, 2005; GAGNEBIN 2006b)

política da esquerda, segundo Benjamin. O que resta diante desse avanço desmedido e desenfreado do progresso é o acúmulo de derrotas históricas, desconsideradas pela história tradicional, que narra apenas a versão dos vencedores. As derrotas históricas constituem os escombros que devem ser resgatados. É a versão dos vencidos que deve ser recontada pelo materialismo histórico.

Aqui também podemos retomar os conceitos de barbárie e nova barbárie benjaminianos. O progresso desmedido que rege a humanidade no atual estágio da modernidade é a barbárie de nosso tempo. Em nome desta tempestade de progresso, os homens de nosso tempo são capazes de cometer grandes atos de violência – como no caso extremo do próprio Nazismo. A nova barbárie rompe com este modo de lidar com o presente e com o passado. Ela se associa ao anjo da história, que procura olhar criticamente para os fragmentos do passado, e mesmo para a tradição, afim de construir um novo sentido para o passado e, com isso, incidir sobre o presente.

Ao concentrar essa crítica na elaboração de uma alegoria, na nona tese sobre o conceito de história, Benjamin põe em primeiro plano a questão de que a linguagem é meio de (re)construção do passado: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (BENJAMIN, 2005, p. 65). E isso é o que o materialista histórico deve fazer com a história, reconstruí-la pela linguagem. Disso depende uma “posição tanto hermenêutica quanto política do historiador” (GAGNEBIN, 2006b, p. 51). É uma visão alegórica de história, que recupera os fragmentos do passado para reconstituir uma nova imagem, no presente: “O historiador/alegorista benjaminiano é aquele que se dirige para as ruínas da história/catástrofe para recolher os seus cacos” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 394). Neste sentido, o alegorista benjaminiano é também um “novo bárbaro”.

Os contos de Caio Fernando Abreu, mencionados acima como objeto de estudo, também fazem esse movimento de olhar para trás, para os sonhos perdidos do passado, para resgatá-los, relatá-los e reorganizá-los no presente. Isso permite, inclusive, que os personagens busquem sentido para sua experiência no presente, para poderem continuar rumo a um futuro desconhecido. Esses textos seriam espécies de testemunhos de uma experiência, transmitida via narração. Mas, justamente por se tratar de uma experiência cindida, essa narrativa a transfigura pela narração entrecortada, fragmentada. Segundo Gagnebin, Benjamin também formula reflexões sobre experiência traumática e linguagem, narração:

Benjamin reúne reflexões [...] sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o *trauma*, diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem. (GAGNEBIN, 2006a, p. 51)

Deste modo, não somente a ação de recontar a história a partir da rememoração cria uma narrativa histórica fragmentada, estilhaçada, mas também a impossibilidade de narração objetiva de um evento traumático privilegia a construção de uma narrativa fragmentada. A ideia de que a linguagem não recupera a vivência do episódio traumático, reproduzindo a experiência do choque em sua estrutura, é cara à chamada literatura de testemunho: “aquilo que transcende a verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 380);

Se o testemunho apresenta a história de uma *perda*, o essencial não pode ser apresentado de modo direto; o testemunho é a apresentação de um desaparecimento e a sua leitura, a busca de traços que indiquem tal ‘falta originária’. Não há presença originária a ser re-presentada, mas falta, ausência, perda. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 21)

A narrativa de testemunho se baseia, portanto, na ideia de que uma experiência vivida como traumática não pode ser recontada de modo objetivo, linear, porque a linguagem é afetada por esta experiência. Ao testemunhar um evento histórico traumático ou uma

experiência pessoal traumática, o sobrevivente elabora uma narrativa entrecortada, fragmentada e violenta, que simula, pela linguagem, a violência vivida. A experiência de um trauma violenta o sujeito a ponto de, por vezes, impedi-lo de verbalizar o seu drama e isso se aproxima do modo como se apresenta a experiência passada dos personagens de “Os Sobreviventes” e de “Dama da noite”. Por meio de um extenuante e fragmentado monólogo, os personagens protagonistas agridem seus respectivos interlocutores, que não encontram lugar no suposto diálogo que deveria se desenvolver na situação dramática. Esses monólogos se aproximam da ideia de testemunho de uma experiência traumática. São monólogos que tentam resgatar situações do passado, que permanece estilhaçado, mas que constitui algo novo, o texto. O texto narrativo, o conto, seria o resultado dessa rememoração, e até dessa redenção, via testemunho, de uma experiência traumática. A redenção ocorre no sentido de que o conto atualiza a necessidade de pensar esse passado traumático e violento.

2. A fala de um sobrevivente

O conto “Os sobreviventes” se constitui de um diálogo entre dois personagens, um homem e uma mulher. Neste diálogo, a mulher faz um desabafo de suas frustrações e decepções. Ela revisa suas histórias pessoais e sua relação com o amigo, que a escuta. A fala da protagonista se constitui por *flashbacks* – recuos no tempo que recuperam fatos passados. Isso já denota o caráter fragmentário e rememorativo do texto, que constantemente recupera fragmentos do passado. O amigo é quem narra o encontro e as lembranças suscitadas, mas a narração é feita a partir das percepções, pensamentos, sensações, sentimentos da protagonista.

As falas da protagonista se dão predominantemente por meio do discurso indireto livre, criando o efeito de impulsividade como característica marcante do personagem feminino e a acentuação do caráter fragmentário da narrativa:

Sem parar, abana-se com a capa do disco de Ângela enquanto fuma sem parar e bebe sem parar sua vodka nacional sem gelo nem limão. Quanto a mim, a voz rouca, fico por aqui comparecendo a atos públicos, entre uma e outra carreira, pixando muros contra usinas nucleares [...]. (ABREU, 1982, p. 13)

Tal recurso leva à necessidade de uma maior atenção na leitura, porque a justaposição das vozes dos personagens pode dificultar o entendimento de passagens do texto. Como aponta Ginzburg (2005):

Nesse texto, encontramos uma construção do foco narrativo que articula duas vozes, com movimentos constantes de deslocamento da enunciação. O efeito de desnorteamento exige que, a cada passo, se abra uma incerteza sobre o fundamento do ponto de vista. (GINZBURG, 2005, p. 41)

Este recurso cria outro efeito narrativo. A narração em primeira pessoa do personagem masculino se aproxima de um monólogo da protagonista. Percebe-se que há o predomínio da fala da protagonista, por meio do discurso indireto livre, e que as falas do narrador protagonista são escassas. O conto se constitui de um único bloco de texto, com dez pequenos fragmentos de fala do narrador, intercalados com a fala da protagonista. Todo o restante do texto é uma fala contínua do personagem feminino, o que gera o efeito de conversão da narração em um monólogo. Esse efeito sugere uma agressão da protagonista ao seu interlocutor, o amigo e narrador do conto, o qual não encontra lugar para manifestação das próprias experiências no diálogo. A identificação dessa narração com um monólogo sobre uma experiência passada marcada pela frustração e por eventos traumáticos permite a identificação desse texto com a noção de testemunho. O monólogo entrecortado é o testemunho de uma experiência cindida, traumática. Por isso a fala da protagonista é fragmentada. Não há uma linearidade que a organize, representando, assim, sua instabilidade emocional. Como aponta Porto:

O narrador de “Os sobreviventes” é instável e perturba o leitor ao dificultar a identificação de vozes e também ao abolir os princípios da lógica convencional de narração segundo a qual os fatos são apresentados ao leitor de acordo com os princípios de início, meio e fim e de disposição linear das falas. (PORTO, 2005, p. 93)

O encontro entre os dois personagens, no apartamento da protagonista, se dá em função da despedida do amigo, que pretende viajar, mudar de país. A partir desse momento os personagens dão pistas de posicionamentos diferentes, diante de um conjunto de vivências comum a ambos. São vivências que marcam a experiência da perda dos ideais das gerações de 60 e 70 do século XX, em especial, da geração que, no Brasil, vivenciou os efeitos da ditadura militar a partir de 1964 e a consequente submissão às imposições políticas, econômicas, sociais e ideológicas do regime autoritário que se instala a partir da e após a ditadura. De acordo com a protagonista: “caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você [o amigo] pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta” (ABREU, 1982, p. 16). Percebe-se na fala da protagonista uma acusação, ao amigo, de certa ingenuidade ao acreditar que mudar de país será o suficiente para preencher o vazio deixado pelas experiências frustradas de sua geração. Ao mesmo tempo, percebe-se que a protagonista entende que estar consciente de tais frustrações, encarando-as de frente, assim como ela o faz, também não é o suficiente para garantir a superação dos traumas vivenciados. A imagem do ferro enfiado na garganta alude à experiência traumática de violência e repressão vivida por sua geração, nos anos de contestação ao regime militar (PORTO, 2005, p. 87). Em sua fala, ao contrário da ideia de superação dos traumas vivenciados, maximiza-se a experiência de dor justamente por não acreditar que possa haver, no momento presente, outra saída.

Quanto a mim, a voz rouca, fico por aqui comparecendo a atos públicos, entre uma e outra carreira, pixando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Tereza de Calcutá, um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro

autêntico onde neste exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha de centro em junco indiano que apóia vossos fatigados pés descalços ao fim de mais uma semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados. (ABREU, 1982, p. 13-14)

O fragmento acima resume o que restou à protagonista e à sua geração. Verifica-se um sujeito dividido entre os antigos ideais, fortemente reprimidos pelo desfecho dos acontecimentos políticos (os escombros), e a tentativa de adequação ao novo estágio da ordem burguesa capitalista, vigente no período (a tempestade do progresso). A protagonista se vê obrigada a sufocar seus impulsos de contestação e suas tentativas de ação política, apresentando-se ironicamente dividida entre as imagens extremas da jovem rebelde e da santa. Paradoxalmente, ela identifica o consumo como uma tentativa de satisfação pessoal, uma alternativa para as experiências frustradas, como se a mercadoria pudesse preencher o vazio deixado pela falta de perspectivas do momento presente. Essas mercadorias e as demais referências ao espaço urbano degradado constituem o que restou dos antigos ideais: “Hein? claro que deve haver alguma espécie de dignidade nisso tudo, a questão é onde, não nesta cidade escura, não neste planeta podre e pobre, dentro de mim?” (ABREU, 1982, p. 16). São elementos que constituem um espaço urbano – o apartamento, os utensílios do apartamento, as ruas, as usinas, as multinacionais – indicando uma das tônicas do conto: a degradação das relações humanas em contextos urbanos, sob a ação irrefreada do capital.

O diálogo travado pelos personagens coloca em relevo o conflito entre um passado frustrado e um presente caracterizado pela desilusão, pela decepção, pela falta de perspectivas. A sensação de angústia é predominante e enunciada pela própria protagonista: “ando angustiada demais, meu amigo [...] tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso [...]” (ABREU, 1982, p. 15). De acordo com Ginzburg (2005), no conto “é feita uma avaliação da experiência da década anterior. Nessa avaliação, tanto o

passado como o presente são encarados negativamente” (GINZBURG, 2005, p. 38). O fragmento a seguir elucida o movimento de reavaliação do passado, cujo saldo é negativo:

[...] aí que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50, em Paris; 60 em Londres ouvindo *here comes the sun here comes the sun, little Darling*;² 70 em Nova York dançando *disco-music* no Studio 54; 80 a gente aqui, mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse gosto azedo na boca. (ABREU, 1982, p. 15)

Este fragmento elabora uma imagem que representa a experiência traumática. A dificuldade de repensar o passado e de elaborá-lo simbolicamente, dificultando, desse modo, a conversão dessa experiência em narração, é representada pela “coisa porca” que não se pode “engolir” – ou seja, aceitar, compreender – e nem mesmo “cuspir” – ou seja, repassar ao outro, transmitir pela narração.

Ainda no trecho acima citado, vemos as referências que fazem parte dos valores e ideais da geração dos personagens e o consequente fracasso de tais valores. As referências à intelectualidade – Marx, Marcuse, Reich, Castañeda, Laing, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre – reconstituem a base intelectual dos personagens, influência para a formação de suas personalidades e de seu conjunto de valores. A referência a Marx define o posicionamento dos protagonistas de contestação à ordem capitalista e a referência a Sartre explicita a atitude dos protagonistas de reflexão sobre a própria vida, numa procura de explicações para a própria existência. Essas duas tônicas – contestação ao capitalismo e reflexão existencial – serão determinantes, no conto. A protagonista reconhece a sua condição de submissa à ordem capitalista dominante e manifesta sua frustração em relação a essa sua atual condição: “[...] apartamento que pago com o suor do potencial criativo da bunda que dou oito horas diárias para aquela multinacional fodida” (ABREU, 1982, p. 16). Por isso ela se apresenta como uma

² Verso de “*Here comes the sun*”, canção dos *Beatles*.

rebelde, avessa a uma integração pacífica ao modo de vida pequeno-burguês. Isso gera um conflito entre a sua inevitável situação de submissão e, ao mesmo tempo, de inadequação a esse modo de vida. O conflito gera um mal-estar e caracteriza a protagonista como um personagem de fronteira, de posição intermediária, que contesta a sua situação de submissão a tais valores pequeno-burgueses, mas que não vê maneiras de se livrar de tal submissão, sendo obrigado a incorporar tais valores em seu modo de vida. São valores pequeno-burgueses circunscritos ao modo de vida urbano na ordem capitalista. Diante desse conflito, a protagonista refletirá sobre sua própria condição, guiada pela necessidade de encontrar novas perspectivas – ainda que sem sucesso – e, em certa medida, de afirmar uma esperança – ainda que desacreditada – para sua situação. Isso define o caráter existencialista e político da protagonista e do conto. Porto (2005) também identifica o caráter transgressor dos personagens, a partir da referência aos intelectuais acima mencionados:

É extremamente interessante a relação dos personagens com os autores que citam: Marx, Marcuse, Reich, Castañeda, Laing. Marx critica o capitalismo, o valor de uso e de troca instaurado em sociedades capitalistas, opondo-se a uma ideologia dominante que perpetua as regras do mercado. Marcuse é um dos membros da Escola de Frankfurt, tem estudos na área da psicanálise e seu pensamento engloba a defesa de transformações revolucionárias tanto nas instituições sociais como nas atitudes do homem (inclusive na questão da sexualidade), o qual deve se livrar de convenções que o controlam. Reich é também da área da psicanálise, acredita que o orgasmo tem papel político e defende a idéia de que a revolução social só é possível através da revolução sexual. Castañeda está ligado ao universo das drogas e defende a libertação do pensamento tradicional, propondo interpretações alternativas do mundo. Laing faz parte da chamada Literatura Alternativa. Todos estes autores citados possuem uma visão contrária a um pensamento dominante, são posições que buscam transgredir “leis” estabelecidas seja no plano econômico ou político, seja no sexual e social. (PORTO, 2005, p. 101-102)

A revisão que a protagonista faz, década após década, de sua experiência explícita a formação de uma mentalidade, baseada em determinados valores e ideais de liberdade e de autonomia do sujeito, que, segundo ela, desembocará no fracasso, promovendo a frustração vivenciada por ela no presente. A constituição de uma intelectualidade, na década de 50, e as liberdades culturais e sexuais vivenciadas nas décadas de 60 e 70, proporcionadas por

movimentos como o *rock n' roll* e a contracultura, constituem um conjunto de valores que serão sufocados na década seguinte. Nos anos 80, essa geração vivenciará o fim das repressões políticas vividas nas décadas anteriores,³ mas vivenciará a continuidade de outra forma de opressão e de autoritarismo, a ditadura do capital. Além disso, fica claro que o fim da repressão política não significa a vitória de seus antigos ideais. Pelo contrário, o que se verifica na fala da protagonista é a frustração de ver seus ideais sucumbirem diante da ordem político-econômica: “reagi, despirei, e cadê a causa, cadê a luta, cadê o potencial criativo?” (ABREU, 1982, p. 16). A protagonista, por fim, diante de tais experiências, avalia seus valores e ideais como ingênuos, incapazes de resistir às violências e imposições sofridas no embate com a ordem capitalista burguesa.

3. Reavaliação da experiência pessoal: liberdade individual e liberação sexual

Ao recompor, em sua fala, a sua história e a história de alguns grupos de sua geração, a protagonista recupera os ideais de liberdade sexual e a vivência da frustração no amor com seu amigo como um dos pontos principais de sua experiência: “[...] tentamos tudo, inclusive trepar, porque tantos livros emprestados, tantos filmes vistos juntos, tantos pontos de vista sócio político artístico filosófico existenciais e bababá em comum só podiam dar mesmo nisso: cama” (ABREU, 1982, p. 14). A protagonista, em função das decepções vividas ao longo de sua história, adota um ponto de vista que ironiza e ridiculariza seus valores do passado ao reduzi-los ao ato sexual. Com isso, ela também avalia criticamente a liberação sexual, ou tentativa de liberdade sexual, vivenciada por sua geração como um movimento de contestação dos valores pequeno-burgueses.

³ Faz-se referência novamente ao regime militar que se iniciou com o golpe político em 1964, promovendo forte repressão tanto no âmbito político quanto cultural sobre os grupos de contestação ao regime.

eu não queria aceitar que fosse isso: éramos diferentes, ai como éramos diferentes, éramos melhores, éramos mais, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos vagamente sagrados, mas no final das contas os bicos dos meus peitos não endureceram e o teu pau não levantou, cultura demais mata o corpo da gente, [...] tinha a biblioteca da Alexandria separando nossos corpos. (ABREU, 1982, p. 14)

Percebe-se, num primeiro momento da fala da protagonista, a crença em suas potencialidades. Ela reconhece que seus valores lhe garantiam a ilusão de uma situação privilegiada diante dos demais, uma vez que reconhecia a si e ao amigo como pessoas que compartilhavam de uma posição intelectual restrita e de um senso crítico superior ao do senso comum. Mas essa condição diferenciada sofrerá os abalos do desencontro no desejo. O fato de os personagens não concretizarem a interação por meio do amor erótico e de ela atribuir à erudição a responsabilidade por isso é indicativo do fracasso daquilo que acreditavam, ou seja, que o acesso à cultura lhes garantiria uma situação privilegiada. Faz-se, com isso, uma avaliação crítica das vivências do passado, contestando a crença em uma condição privilegiada garantida pela sua formação intelectual. O ideal de liberdade individual via liberação sexual é abalado pela experiência frustrada do amor erótico. A relação entre ela e o amigo só será possível, uma vez fechada a via do amor erótico e do desejo, por meio da interação cultural e intelectual, idealizada por eles no contexto do passado.

Em seguida, a protagonista revela as consequências da impossibilidade de interação na relação amorosa: “enfiava fundo o dedo na buceta noite após noite pedindo mete fundo, coração, explode junto comigo, depois virava de bruços e chorava no travesseiro porque naquele tempo ainda tinha culpa nojo vergonha” (ABREU, 1982, p. 14). A protagonista pertence a uma geração que buscou vivenciar e exercitar a liberdade em vários sentidos, inclusive no âmbito sexual. No fragmento citado acima, contudo, revela-se uma possível herança conservadora arraigada à sua personalidade, expressa pelo sentimento de culpa, ainda que intelectualmente a protagonista a rejeitasse. A protagonista supera os resíduos de uma formação conservadora e não se impede de viver a experiência sexual. O equívoco, contudo, é

crer que entregar-se ao desejo seria o suficiente para suprir suas necessidades afetivas. No conto, a falta de afeto leva à frustração na experiência da paixão e impede a realização plena da experiência erótica.

As frustrações da protagonista, contudo, não se limitam à vida erótico-amorosa, atingindo, também, seus valores e ideais. Uma visão desencantada, no presente, revela o princípio das contradições que, no passado, a protagonista não era capaz de admitir:

não me venha com essas histórias de atraioamos-todos-os-nossos-ideais, nunca tive porra de ideal nenhum, só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista, capitalista, só queria ser feliz, burra, gorda, alienada e completamente feliz, cara. (ABREU, 1982, p. 15)

Importante observar que a protagonista reconstitui seu passado a partir do olhar desencantado do presente. Esse desencanto no modo de ver provém das frustrações vividas. Por isso a ironia e a criticidade ao falar sobre o próprio passado. Ela reorganiza, desse modo, a própria história. Ao repensar sua história a partir do presente, a protagonista percebe que não há correspondência entre seus valores passados e sua condição atual. Isso a leva a uma experiência de desencontro consigo mesma em função de um passado frustrado pela impossibilidade de vivência plena dos ideais defendidos por ela e por sua geração. Até mesmo porque, no presente, a protagonista é capaz de identificar que seus antigos valores também estavam, contraditoriamente, de algum modo, fundados em princípios da ordem vigente. Ele desejava gozar da segurança de uma vida pequeno-burguesa alienada das questões sociais.

Resta à protagonista o desejo de fuga de sua situação, adotando, para tanto, referentes místicos e uma esperança, ainda que desacreditada, de solução dos seus dramas, projetada num futuro que não se explicita. O texto sugere que a adoção de práticas místicas há tempos faz parte da vida da protagonista, uma marca, também, de sua geração. A própria protagonista admite a necessidade constante que sente de encontrar novas perspectivas para sua vida, no anseio de encontrar forças para resistir e continuar: “Não tenho nada contra lésbicas, não

tenho nada contra decadentes em geral, não tenho nada contra qualquer coisa que soe a: uma tentativa” (ABREU, 1982, p. 15). Para a protagonista, a decadência e a contravenção são meios que, apesar das adversidades, ainda são vistos como possibilidades. Ironicamente ela utiliza o termo “decadente” ao se referir a tais alternativas, aproximando-se do ponto de vista pequeno-burguês, de condenação às alternativas apresentadas.

Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise, drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora o que faço? [...] em cada canto do meu quarto tenho uma imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jezuzinho, um poster de Freud, às vezes acendo vela, faço reza, queimo incenso, tomo banho de arruda, jogo sal grosso nos cantos [...]. (ABREU, 1982, p. 15)

A protagonista enumera alternativas imediatistas, mas que não foram efetivamente incorporadas aos seus valores. A coordenação de práticas tão divergentes, no início do fragmento, acaba por banalizá-las, revelando que a protagonista não apostava nem acreditava efetivamente nessas possíveis soluções. Elas foram experimentadas com a expectativa de que aliviarão a sua situação de angústia. Mas o resultado foi infrutífero e a protagonista foi levada ao vazio e à frustração do momento presente. O misticismo, por fim, se apresenta no discurso da protagonista como mais uma alternativa talvez capaz de minorar suas aflições. A mistura de diferentes referências religiosas, contudo, já denota o ceticismo da protagonista, que não sustenta fé em uma entidade superior e alheia. É necessário o acúmulo de várias entidades para tentar garantir um amparo ou conforto – Buda, mãe Oxum, Jesus. Ao inserir Freud como uma divindade, a protagonista banaliza não só o próprio discurso religioso ao qual supostamente se apegava, mas também o discurso da modernidade, que tenta instituir valores baseados na razão e na cientificidade, mistificados pela protagonista quando adquirirem *status* de divindade. Esta atitude desesperada e desesperançada da protagonista, de “capitalizar” signos associados à religiosidade, a fim de garantir uma situação de conforto, revela, no fundo, uma crítica à falta de credibilidade e de sentido na vida e na religião – traço

característico do seu momento presente e da sociedade na qual se insere. A protagonista ironicamente critica em si mesma o seu ideal de liberdade de escolhas, pois ela sabe que “As ideias de liberdade religiosa e de liberdade de consciência apenas exprimiam, no domínio do conhecimento, o império da livre concorrência” (MARX & ENGELS, 2006, p. 58).

O mal-estar provocado pela impossibilidade de superação das experiências frustradas, no passado, e pela impossibilidade de ser confortada, no presente, leva a protagonista a uma degradação física: “eu não tinha essas marcas em volta dos olhos, eu não tinha esses vincos em torno da boca, eu não tinha esse jeito de sapatão cansado” (ABREU, 1982, p. 17). A passagem do tempo e suas vivências pessoais deixaram marcas em seu corpo e determinaram as mudanças que nela se manifestam fisicamente. A degradação física culmina no vômito, que metaforiza o resultado de suas experiências e o modo de vivenciá-las no presente: “caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça sobre a privada para que vomite, e sem querer vomito junto, ao mesmo tempo, os dois abraçados, bocas amargas, fragmentos azedos sobre a língua” (ABREU, 1982, p. 17).

O desfecho do conto, na despedida dos dois amigos, contudo, enfatiza a necessidade de esperança de ambos, mesmo sem se saber em quê:

te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em todos de novo, que leve para longe da minha boca esse gosto podre de fracasso, de derrota sem nobreza [...]. (ABREU, 1982, p. 17)

Na afirmação do desejo de esperança, a protagonista menciona seu passado, em que ela admite a vivência efetiva de um ideal com o qual ela e os amigos de sua geração estavam comprometidos. Concomitantemente, reconhece o vazio completo que caracteriza o presente, provocando a situação de angústia e frustração. Resta apenas um futuro sem perspectivas concretas, no qual se idealiza a possibilidade de uma nova situação de conforto: “*Axé, odara!*” (ABREU, 1982, p. 18).

A reconstituição, na fala, da história protagonizada pelos personagens manifesta a experiência do desencontro dos personagens consigo mesmos, porque percebem ser impossível recolocar em prática os valores e ideais que sustentavam a sua geração. As frustrações políticas, culturais, econômicas e pessoais os condenaram a uma situação de angústia e vazio, de ausência de perspectivas e de melancolia. Nesse vazio, contudo, enfatiza-se a necessidade de resgatar do passado o sentido de suas vidas para sobreviverem às imposições do presente. Um jogo simultâneo e contraditório entre crença e descrença, afirmação e negação, reforça a experiência de um (des)encontro. Nesse jogo, a protagonista contabiliza o que restou dos mortos e feridos dos sonhos e das práticas políticas de sua geração.

Ao final, vemos que a fala da protagonista recupera criticamente o seu passado, a partir do ponto de vista do presente. Nesse movimento de olhar para traz e recontar a própria história, a protagonista e o amigo, seu interlocutor, revivem os ideais de sua geração, sem, no entanto, idealizá-los. É uma ação redentora, como é a redenção para Walter Benjamin, que resgata os fragmentos dos sonhos de sua geração, não permitindo que eles caiam no esquecimento. Esta redenção, contudo, não permite que os prejuízos causados a esta geração sejam reparados e, também, os próprios personagens, em suas vivências, não são capazes de elaborar para si mesmos uma perspectiva de superação desses traumas.

Esse passado, marcado por experiências traumáticas, não se deixa contar facilmente. Elabora-se uma narrativa fragmentada, entrecortada, descontínua para expressar a dor dessas experiências – demonstrado pelo uso constante do discurso indireto livre, da aproximação do diálogo a um monólogo, da alternância do ponto de vista do narrador e dos *flashbacks*. Trata-se de uma experiência de violência física para alguns e de violência subjetiva, para muitos. No caso dos protagonistas do conto, explicita-se a violação de seus ideais de liberdade individual, autonomia do sujeito, liberação sexual, superação do capitalismo e da ordem burguesa dentre

outros valores comprometidos com o desenrolar dos acontecimentos históricos vivenciados por essa geração. Fica a sugestão de uma violência física vivenciada pela protagonista:

[...] fiz seis anos de análise, já pirei de clínica, lembra? você me levava maçãs argentinas e fotonovelas italianas [...], eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário e positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo, reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária, bababá bababá. (ABREU, 1982, p. 16)

O fragmento acima alude a uma experiência de internação em clínica psiquiátrica a que a protagonista foi submetida ou, mesmo, a um processo de recuperação psicológica em função dos traumas vivenciados durante os anos da ditadura militar.

Reconstitui-se, desse modo, uma experiência traumática via rememoração do passado e via relato dessa experiência. Esse relato se aproxima da noção de testemunho e, por se tratar de uma experiência traumática, a linguagem não é capaz de recuperá-la por inteiro, expressando a perda, a falta, na elaboração de uma narrativa fragmentada. Este movimento de revisão da própria história e de contabilização do que restou dos ideais de uma geração também estará presente no conto “Dama da noite”, que abordaremos a seguir.

4. O conflito entre liberdade individual e comunidade destrutiva

“Dama da noite” faz uma reavaliação das experiências da geração que vivenciou, nas décadas de 60 e 70, ideais de liberdade individual também por meio da liberação sexual. A protagonista, pertencente a essa geração, revela, numa espécie de desabafo, o que restou desses seus ideais e as reais condições de realizá-los, no presente. O texto, nesse sentido, se aproxima da ideia de testemunho da experiência de uma geração, que sofre com a opressão dos padrões sociais pequeno-burgueses vigentes no presente. O evento traumático que afeta a experiência desta geração se concretiza na ameaça de uma doença mortal, a AIDS, e da morte.

Assim como em “Os sobreviventes”, “Dama da noite” também encontra meios de expressar uma experiência de dor e de perda por meio de uma narrativa fragmentada, entrecortada. Um procedimento comum a ambos os textos é a aproximação do diálogo a um monólogo, por meio do qual a protagonista agride seu interlocutor. Esse procedimento aproxima o texto narrativo de um testemunho de uma experiência traumática vivida pela protagonista, mas representativo de sua geração. O conto apresenta uma conversa entre um rapaz e uma mulher. O rapaz tem aproximadamente vinte anos e a mulher aproximadamente quarenta anos. O texto se inicia *in media res*, com a conversa dos personagens já em curso. A conversa ocorre em um bar, onde eles se conheceram. A conversa, contudo, se converte em uma fala contínua da mulher, protagonista do conto. Recupera-se, na fala da protagonista, possíveis intervenções do rapaz, o narratário, que a escuta o tempo todo: “Não suporto luz, também nunca tenho nada pra fazer – o quê? Umas rendas aí. É, macetes. Não dou detalhe, adianta insistir. Mutreta, trambique, muamba. Já falei: não adianta insistir, boy” (ABREU, 1988, p. 92).

No fragmento acima, vemos que a protagonista foi interrompida por uma pergunta do seu interlocutor, o rapaz. Fica sugerido que o rapaz tenha perguntado algo sobre o modo de vida da protagonista ou suas atividades para obtenção de renda. Na resposta, a protagonista dá poucos detalhes sobre sua vida, revelando que sobrevive de práticas não convencionais. Sua contravenção não se manifesta apenas nas atividades econômicas, mas, também, e principalmente, na sua personalidade: “Dama da noite, todos me chamam [...]” (ABREU, 1988, p. 92). A referência a si mesma como Dama da noite denota um modo de vida transgressor, avesso às convenções. O nome faz alusão à planta que exala um perfume durante a noite, sugerindo que suas atividades pessoais e econômicas se realizam durante a noite. “As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas fantasias” (ABREU, 1988, p. 92). O título de Dama da noite também

alude ao meretrício, sugerindo que a protagonista possa também viver da prostituição. Isso, no entanto, não é confirmado nem refutado pela protagonista.

No texto, a conversa se converte em um monólogo, uma vez que não há fala efetiva do rapaz. As poucas e breves interrupções que ele faz são filtradas pela voz da protagonista. É uma espécie de agressão que a protagonista comete contra o rapaz, seu interlocutor, que não tem espaço para intervenção no diálogo. A atitude agressiva da protagonista se torna explícita em fragmentos de sua fala. Na conversa, a mulher remete, em vários momentos, à distância que há entre ambos por conta da diferença de idade e, portanto, das diferentes vivências individuais e históricas de cada um. Segundo a protagonista, o rapaz é inexperiente e ingênuo porque não vivenciou as liberdades individuais valorizadas por sua geração. Ao falar sobre essa diferença, a mulher agride o jovem:

Você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho. Sabia que eu até vezenquando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho que sou melhor, só porque peguei a coisa viva. Tá bom, desculpa, gatinho. Melhor, melhor não. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes. (ABREU, 1988, p. 94)

Na fala, a protagonista rememora as potencialidades e as liberdades individuais valorizadas por sua geração, mas frustradas no presente. Ela se lamenta pela perda de uma condição de liberdade e de autonomia. Não há *flashbacks* para contrapor passado e presente porque não há retomadas de momentos vividos anteriormente, mas há a rememoração de crenças e valores passados compartilhados por grupos de sua geração – referidos, acima, na menção aos amigos de geração da protagonista. Esse movimento é possível graças à narração em primeira pessoa e ao foco narrativo narrador protagonista.

A perda da liberdade e da autonomia, vivenciada no presente, decorre da opressão que a protagonista sofre por não se enquadrar nos moldes sociais pequeno-burgueses e das ameaças da AIDS e da morte, uma vez que uma das formas de experienciar as liberdades individuais era por meio da liberdade sexual. Para a protagonista, o rapaz não viveu tais situações e, por isso, não compreende os valores de liberdade individual e sexual. Por isso ela o agride em sua fala: “Você é tão inocente, tão idiotinha com essa camisinha Mr. Wonderful. Inocente porque nem sabe que é inocente” (ABREU, 1988, p. 94). A diferença de experiência e de valores acarreta uma diferença de impressão: “[...] você entra por um ouvido meu e sai pelo outro, sabia? Você não fica, você não marca. Eu sei que fico em você, eu sei que marco você. Marco fundo” (ABREU, 1988, p. 96). Na fala da protagonista, há evidências de que ela acredita que sua experiência, responsável pela constituição de sua personalidade, seja mais valiosa do que a experiência da geração seguinte.

Uma das formas de marcar a diferença de gerações entre a protagonista e o rapaz é a construção de um estereótipo. “Olha em volta, cara. Bem do teu lado. Naquela menina ali, de preto, a de cabelo arrepiadinho. Tá bom, eu sei: pelo menos dois terços do bar veste preto e tem cabelo arrepiadinho, inclusive nós” (ABREU, 1988, p. 92). A vestimenta da moda da geração do rapaz constitui um estereótipo desta geração. Ainda que a protagonista admita estar vestida da mesma forma, percebe-se que ela não compartilha dos pensamentos e experiências que compõem a geração do rapaz. Ela está fora desse universo, marcando-se uma diferença entre ambos. “Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer” (ABREU, 1988, p. 94).

A opressão social que atinge a protagonista se metaforiza na imagem da roda-gigante, por meio da qual ela revela a sua inadaptação aos moldes sociais estabelecidos:

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros. A linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam assim e assim por diante nessa roda-gigante. (ABREU, 1988, p. 91)

O texto, que se inicia com o fragmento acima, põe como principal dilema da protagonista a experiência de inadaptação. A protagonista se vê como alguém que não se enquadra nos padrões de vida pequeno-burguesa, identificando-se como transgressora e ameaçadora. Por isso se autodenomina Dama da noite, sem revelar o seu próprio nome. Mas essa sua condição lhe traz consequências negativas. A principal delas é a solidão:

Só para deixar eu falar mais na roda. Você é muito garoto, não entende dessas coisas. [...] Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de *filhos*, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebetada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino. Ai como eu queria tanto agora ter uma alma portuguesa para te aconchegar ao meu seio e te poupar essas futuras dores dilaceradas. Como queria tanto saber poder te avisar: vai pelo caminho da esquerda, boy, que pelo da direita tem lobo mau e solidão medonha. (ABREU, 1988, p. 93)

No fragmento acima, a protagonista faz uma espécie de revisão do próprio passado, da sua história, para definir como é alguém fora dos padrões sociais e quais as consequências de tal condição. Percebe-se que a protagonista é afetada em suas relações pessoais por seu modo de vida transgressor. Ela não é capaz de estabelecer relações pessoais ou íntimas com outras pessoas, condenando-se à solidão extrema que a faz sofrer. Mas a protagonista não se ajusta a esse modo de vida pequeno-burguês não porque ela não seja capaz de fazer parte desse grupo, mas porque a sensação de inadaptação seria ainda maior de dentro da roda. Os valores pequeno-burgueses de quem “roda na roda”, imagem da integração à ordem e aos valores dominantes, são contrastantes com os valores de liberdade individual e sexual por ela defendidos: “Você nem conhece esse gosto [os prazeres da liberdade] que é o gosto que faz com que a gente fique fora da roda que roda e roda e que se foda rodando sem parar, porque o

rodar dela é o rodar de quem conseguiu fingir que não viu o que viu” (ABREU, 1988, p. 95). A protagonista ironiza o modo de vida pequeno-burguês ao associá-lo a uma roda-gigante, demonstrando com isso sua rejeição aos valores associados a este modo de vida. Sua ironia aparece, sutilmente, no excerto anterior, por meio da semelhança sonora entre “fora”, “roda” e “foda”, o que, por meio do ritmo, constrói uma atmosfera de repetição e de monotonia, constituindo, deste modo, um olhar negativo sobre este padrão de comportamento. Desse modo, não se adequar a este padrão é garantir sua liberdade individual: “E até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim. No fundo, tenho nojo dela [...]” (ABREU, 1988, p. 94).

Cria-se uma tensão devido à situação incômoda vivenciada pela protagonista. Se, por um lado, ela não se enquadra nos padrões sociais porque não assimila como seus os valores burgueses necessários para fazer parte desse universo, por outro, a protagonista não se livra de compartilhar um mesmo espaço com a sociedade que cultiva esses valores como padrões sociais. Por não se enquadrar nesses padrões, a protagonista se isola, sofrendo com a solidão e a dificuldade de estabelecimento de relações interpessoais. Desse modo, ela não consegue se ver livre da roda, ou seja, livre de responder aos padrões sociais devido a seu modo de vida transgressor. Este conflito da protagonista com a ordem e os valores (pequeno) burgueses vincula-se ao que Sennett (1988) denomina *Gemeinschaft* (comunidade) destrutiva. O senso de fraternidade entre as pessoas de uma determinada comunidade cria laços de identificação que reforçam e justificam a união entre os sujeitos que nela se enquadram. Este quadro, contudo, leva à perseguição e exclusão daqueles que não se enquadram nesta mesma comunidade:

Quanto mais estreito for o escopo de uma comunidade formada pela personalidade coletiva, mais destrutiva se tornará a experiência do sentimento fraterno. Forasteiros, desconhecidos, dessemelhantes, tornam-se criaturas a serem evitadas; os traços de personalidade compartilhados pela comunidade tornam-se cada vez mais exclusivos. O próprio ato de compartilhar se torna cada vez mais centralizado nas decisões sobre quem

deve e quem não deve pertencer a ela. [...] A fraternidade se tornou empatia para um grupo selecionado de pessoas, aliada à rejeição daqueles que não estão dentro do círculo local. (SENNETT, 1988, p. 325)

Logo, o padrão de comportamento de uma determinada comunidade torna-se um instrumento de opressão sobre aqueles que não se enquadram nesta determinada maneira de se relacionar com os demais integrantes da comunidade. Este conflito entre sujeito e sociedade é representado na fala da protagonista, que não pertence – nem quer pertencer – à roda-gigante. Isso instaura o desencontro entre o seu modo de vida atual e o ideal de liberdade interdito pelos padrões sociais estabelecidos. O desencontro por ela vivenciado não se deve, no entanto, à sua inadaptação aos padrões sociais, no sentido de que ela desejaria se adequar a tais padrões, mas, sim, à sua situação de pertencente a uma mesma sociedade que cultiva os valores pequeno-burgueses, sem, contudo, cultivá-los como seus. Desse modo, a protagonista sabe que pertence a um mesmo grupo, mas, ao mesmo tempo, não intenta compartilhar dos valores desse grupo.

A roda? Não sei se é você que escolhe, não. Olha bem pra mim – tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida? Quando dei por mim, todo mundo já tinha decorado a tal palavrinha-chave e tava a mil, seu lugarzinho seguro, rodando na roda. Menos eu, menos eu. Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode. Que nem eu, você acha que eu pareço muito fodida? (ABREU, 1988, p. 93)

O conflito que a protagonista enfrenta com o grupo social pequeno-burguês com quem convive leva-a a uma situação de inadaptação no presente. Ela e os amigos de sua geração vivenciam essa inadaptação por não compartilharem dos valores comuns aos padrões sociais e, por outro lado, por não conseguirem mais pôr em prática os ideais de liberdade individual e sexual em virtude da ameaça da doença (a AIDS) e da morte. Isso provoca a experiência do desencontro:

Olha bem: quem roda nela? As mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivinhos a fim de poder e

dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas. Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada. Feito eu: não seguro picas, não quero ninguém. (ABREU, 1988, p. 97)

O que lhe resta é a solidão por não se enquadrar nos padrões sociais vigentes e, também, a crença em seus antigos ideais de liberdade individual via liberação sexual, ameaçados no presente. Ela vê a si mesma como uma caricatura da situação que ela e outras pessoas da sua geração vivenciam com as frustrações do presente e sofre por medo de não conseguir levar adiante seus valores, tragada pela convenção:

Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, modernésima, puro simulacro. [...] Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada. (ABREU, 1988, p. 98)

5. A ameaça na doença e na morte

A ameaça da AIDS, com a presença concreta da morte, é uma constante nas reflexões da protagonista de “Dama da noite”. A liberdade sexual vivida por sua geração garantiu-lhe uma sensação de liberdade incondicional, mas que culmina na contenção física, concretizada na doença e na morte.

Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranóia total. [...] Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Suponho que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar ao lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado. (ABREU, 1988, p. 94-95)

A ameaça do “vírus do amor” cria uma ambiguidade, no texto. Por um lado o amor está relacionado ao sexo, às diferentes experiências sexuais e às várias sexualidades. É o amor que, por meio do corpo e do afeto, pressupõe um envolvimento com outra pessoa. Por outro lado, a liberação sexual era considerada uma forma de afirmação da liberdade individual. Colocá-la em prática é uma questão de valorização de si mesmo, de amor a si mesmo. A ameaça do vírus do amor atinge os campos afetivo e sexual e inibe o sujeito em seu desejo de envolvimento sexuais e pessoais, levando-o a um consequente isolamento. Nessa perspectiva, o vírus do amor ameaça a interação eu-outro. Mas o vírus do amor ameaça o sujeito, também, em seu amor por si próprio, porque o priva de pôr em prática sua liberdade individual. O vírus acaba sendo um elemento castrador e opressor, que traumatiza a geração abalada por sua presença e pela ameaça de morte iminente. Como disse Caio Fernando Abreu em sua crônica “A mais justa das saias”, escrita em 25 de março de 1987 para o jornal *O Estado de São Paulo*, “A primeira vez ouvi falar em aids [...] ‘Não é possível’ – pensei – ‘Uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca aos homossexuais?’”. (ABREU, 2006, p. 58).

Mas o trauma provocado pela ameaça do vírus não afeta apenas a geração que viveu efetivamente a chamada liberação sexual. Ele se torna uma espécie de herança psicológica, que impõe medo e que oprime os jovens da geração seguinte, identificados com o rapaz, interlocutor da protagonista. Essa geração sofrerá as mesmas consequências de ausência de amor – amor como envolvimento com o outro por meio do afeto e da relação sexual e amor por si mesmo. Na mesma crônica, Abreu adverte para as consequências do medo constante do vírus: “Heteros ou homos (?) a médio prazo iremos todos enlouquecer, se passarmos a ver no outro uma possibilidade de morte” (ABREU, 2006, p. 59). Essa ameaça constante se revela na protagonista:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. (ABREU, 1988, p. 95)

Neste fragmento, a dama da noite apresenta seu lado sombrio e ameaçador. Os termos “contaminar”, “pestilento” e “vírus” remetem à ameaça do vírus da Aids, do qual a protagonista pode ser portadora, uma vez que já havia revelado ter um modo de vida suscetível à contaminação. A ameaça se constrói por meio de um ambiente sombrio e inebriante, com as expressões “perfume venenoso e mortal”, “flor carnívora e noturna”, “arrastar para o fundo do seu jardim”. São termos que fazem referência à planta – dama da noite –, mas que conotativamente remetem à ameaça que a protagonista pode representar por ser potencialmente portadora do vírus mortal. Cria-se um jogo com o nome “Dama da noite”, em que se lê a figura feminina noturna, sedutora e ameaçadora.

A ameaça concretiza sua violência na morte. A protagonista dá a entender que convive com a morte ou por ser portadora do “vírus do amor” ou por presenciar a morte de outras pessoas:

Tem uma coisa que já não está mais ali, isso é o mais triste. Você olha, olha e olha e o corpo fica assim que nem uma cadeira. Uma mesa, um cinzeiro, um prato vazio. Uma coisa sem nada dentro. Que nem casca de amendoim jogada na areia, é assim que a gente fica quando morre, viu, boy? (ABREU, 1988, p. 96)

A maneira de a protagonista se referir à morte para o rapaz revela um traço irônico, mas, ao mesmo tempo, angustiante. A angústia se dá pela expectativa que se cria, ao se encarar a pessoa morta, de que haveria algum impulso de vida presente naquele corpo. A ironia, por sua vez, se dá na frustração de reconhecer da forma mais dura possível que a pessoa morta não passa de um corpo sem alma, sem vida. A comparação do corpo com uma cadeira instaura o elemento estranho que provoca a ironia na forma de encarar a morte. Na

comparação quebra-se a expectativa de se encontrar um impulso de vida, deparando-se com um objeto inanimado e estático.

6. Reavaliação da experiência de uma geração

Em “Dama da noite”, a fala da protagonista retoma os valores de liberdade individual e sexual, vivenciados no passado. Ela reavalia, no presente, o que restou de tais valores. Nesse sentido, o texto também realiza o movimento de olhar para trás, para os fatos do passado, para recontá-los no presente, atribuindo-lhes um novo sentido. Esse novo sentido não poderia vir desprovido de uma consciência crítica a tais valores, devido às frustrações vivenciadas. Sua crítica a esse ideal de liberdade individual via liberação sexual se dá em “[...] essa sede, ninguém mata. Sexo é na cabeça: você não consegue nunca. Sexo é só na imaginação” (ABREU, 1988, p. 96). A protagonista reconhece que a liberação sexual depende de uma intenção, e não apenas da ação, no envolvimento sexual. Caso não haja consciência, por parte do sujeito, da necessidade de vivenciar a liberdade individual por meio da liberação sexual, o envolvimento sexual, em si, será idealizado.

Outra maneira de reavaliar criticamente o seu passado se dá na verificação da sua atual condição, no presente. Os amigos, companheiros de geração da protagonista, são o meio de ela conferir o estado atual de decepção:

[...] eu tenho uns amigos, sim. Fodidos que nem eu. Prefiro não andar com eles, me fazem mal. Gente da minha idade, mesmo tipo de. Ia dizer *problema*, puro hábito: não tem problema. Você sabe, um saco. Que nem espelho: eu olho para a cara fodida deles e ta lá escrita escarrada a minha própria cara fodida também, igualzinha à cara deles. (ABREU, 1988, p. 93)

Ela se reconhece na mesma situação de solidão e de decepção com os sonhos de juventude que afeta os seus amigos. Note-se que ela se interrompe ao se referir ao modo de vida adotado por ela e por seus amigos como um problema, pois o termo “problema” está

atrelado ao modo como a pequena-burguesia olhava para as pessoas, em geral jovens das décadas de 1960 e 1970, engajadas no movimento de liberação individual por meio da liberação sexual. Essa geração identifica-se com a geração da contracultura. A frase da protagonista é interrompida com um ponto final antes do complemento, revelado a seguir. A imagem do espelho compara a semelhança das experiências frustradas entre a protagonista e a sua geração.

Diante das experiências de inadaptação, solidão, impossibilidade de concretização de seus ideais de liberdade individual e sexual, de um lado, e da ameaça constante da doença e da morte, de outro, a protagonista procura uma saída na idealização d'O Verdadeiro Amor:

Mas eu quero mais é aquilo que não posso comprar. [...] Aquele que vai entrar um dia talvez por essa mesma 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. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só que no meio desse lixo todo procuro O Verdadeiro Amor. (ABREU, 1988, p. 97-98)

Ela idealiza um homem que, em sua descrição, também aparece como alguém fora dos padrões sociais. O caráter *noir* desse homem revela traços de um homem noturno, um boêmio. A figura d'O Verdadeiro Amor, num primeiro momento, apresenta-se como uma contradição da protagonista. Ao esperar por ele, a protagonista poderia revelar o desejo de se enquadrar na roda-gigante, nos padrões sociais, pois o grande amor pressupõe valores pequeno-burgueses como casamento e família. Mas a protagonista deixa claro que ela não sabe como ele é. Isso significa que ele não existe (ainda) e, se ele não existe, ele não faz parte da roda-gigante. Ainda assim, vemos que este personagem ocupa uma posição ambígua, pois, se por um lado, ele não se enquadra nos padrões sociais pequeno-burgueses, por outro, ele se caracteriza como

um personagem clichê, alimentado pelo cinema, e que faz parte do imaginário da protagonista. Assim como ela, ele está do lado de fora da roda. Isso já se anuncia em sua descrição. Um Verdadeiro Amor no estilo *noir* é diferente do Príncipe Encantado dos contos de fada. É, sim, um ser idealizado, mas justamente por ser idealizado ele está fora do padrão. Estão ambos, a protagonista e O Verdadeiro Amor, fora dos limites da roda-gigante, para além dos padrões sociais. Desfaz-se, desse modo, uma possível contradição da protagonista, que a identificaria com os valores pequeno-burgueses de quem roda na roda.

O momento em que a protagonista releva a espera pelo Verdadeiro Amor pode ser lido como clímax da narrativa, porque instaura uma possível contradição do personagem, discutida acima, criando uma maior tensão no texto. Além disso, é o momento em que a protagonista aponta para uma esperança, distanciando-se do ambiente de angústia e frustração predominante no conto. Mas é importante observar que a narrativa tem um caráter fragmentário e fluido, dando a impressão de que não há clímax na história, pois este estaria diluído na tensão que caracteriza toda a fala da protagonista, no texto.

Também o nó, elemento que instaura o conflito dramático, não é bem definido. Ele se estabelece com o início da fala da protagonista, por meio da qual ela revela as suas frustrações e decepções. Não há um evento que marque um conflito dela consigo mesma ou dela com o rapaz. Isso porque o conflito dramático da narrativa se dá pelas reflexões que a protagonista faz sobre as frustrações dos seus ideais do passado e a sua situação de solidão e carência no presente. Mas é possível identificar a metáfora da roda-gigante, apresentada logo no início de sua fala, como o ponto que instaura, na situação dramática, os seus dilemas de solidão, carência, frustração, inadaptação, desenvolvidos ao longo de sua fala.

Com isso, também o desfecho não é nítido, porque não há resolução do problema colocado pelo conflito dramático. No desfecho, a protagonista reafirma a sua situação de solidão, carência e fragilidade – “Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha

perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada.” (ABREU, 1988, p. 98) – sem resolver, contudo, os dramas que a afligem. Resta-lhe o desabafo de suas frustrações em sua fala, por meio da qual ela dá vazão aos seus pensamentos, constituído por meio da análise mental, no texto.

A elaboração da fala da protagonista, no texto narrativo, aponta para uma tentativa de, talvez, amenizar a frustração e a angústia vivenciadas por ela. Com isso, o texto narrativo constitui-se como uma rememoração que pode ser lida como redentora (LÖWY, 2005). Por meio da rememoração do passado e de sua consequente avaliação crítica, feitos pela protagonista, é possível reconhecer que o conto retoma os valores e ideais da geração da contracultura, procurando compreendê-los no presente. A protagonista procura, por meio da sua fala, amenizar as tensões e conflitos vividos solitariamente, sem atingir seu objetivo, no entanto. Sua fala constitui-se como uma espécie de depoimento da experiência de uma geração abalada pelas opressões de ordem social, às quais a protagonista não consegue ignorar e, menos ainda, superar. Mesmo com seu desabafo, na fala, a sua situação de frustração, em função da impossibilidade de vivência plena de seus ideais de liberdade individual e sexual, permanece. Mas o texto narrativo, por sua vez, cumpre seu papel redentor, porque nele se vê uma possibilidade de resgatar os valores e ideais do passado, impedindo que sejam ofuscados pelos valores pequeno-burgueses e, também, porque possibilita a reavaliação do presente e do passado, com suas frustrações, faltas, carências e fragilidades.

Por fim, vemos que o desencontro vivenciado pela protagonista se dá pela tensão entre pertencimento e não-pertencimento aos valores e padrões sociais pequeno-burgueses. Dá-se, também pelo impasse entre a sustentação de valores de liberdade individual e sexual do passado e a impossibilidade de realizá-los, no presente. O texto se sustenta desse impasse, dessa tensão, e realiza o movimento benjaminiano de olhar para o passado para tentar resgatá-

lo no presente. Nele, a protagonista procura compreender o que sobrou de seus ideais de liberdade individual via liberação sexual e, também, o que tais valores lhe possibilitaram. Apesar de não superar suas limitações, a protagonista olha para seu passado com um olhar crítico, com os olhos do presente sobre o passado.

Assim como em “Os sobreviventes”, a experiência da protagonista de “Dama da noite” é marcada por traumas e frustrações – a doença, a morte e a opressão social. Diante disso, o ato de repensar e de falar sobre sua experiência não pode se dar de modo tranquilo. Constitui-se, assim, uma narrativa fragmentária, em que as noções de nó, clímax e desfecho não são facilmente identificáveis. Há, também, constantes mudanças repentinas de assunto, em sua fala, marcando uma instabilidade. A análise mental, por meio da qual ela dá vazão aos seus pensamentos e avalia a sua situação passada e presente, também marca o caráter fragmentário do texto. Há outros recursos, ainda, que marcam a instabilidade narrativa, como a conversão do diálogo em um monólogo que agride o interlocutor, aproximando o texto de um testemunho de uma experiência pessoal e da experiência de uma geração. A construção de um personagem estereótipo representativo da geração do rapaz marca a diferença entre uma geração passada e uma geração presente, contribuindo para um efeito violento do texto. Também a ironia ao falar da morte é constitutiva da agressividade da protagonista. Estes recursos, analisados anteriormente, caracterizam o texto como fragmentário e representativo de uma experiência passada frustrada e traumática.

7. Desencontro com a história: descompasso entre presente e passado

Os textos “Dama da noite” e “Os sobreviventes” constroem um olhar sobre as experiências das gerações de 1960 e 1970, no Brasil, que vivenciaram a perda de seus sonhos na década seguinte. A obra de Caio Fernando Abreu resgata fragmentos dessa experiência –

as lutas políticas, os ideais de liberdade individual, a liberação sexual, a crença na autonomia do sujeito, a AIDS – para resgatar e recompor tais experiências no presente. Mas ela o faz criticamente. Isso, contudo, não é garantia de superação, na vivência dos personagens, de suas limitações e frustrações. Os fantasmas do passado continuam a atormentá-los no presente e isso caracteriza a sua situação desencontrada.

As protagonistas de ambos os contos analisados neste capítulo retomam seu passado, sua história pessoal e a história de sua geração, a fim de reavaliar seus antigos valores e ideais e de verificar as possibilidades de cumprimento efetivo de tais valores. O que elas percebem, contudo, é a impossibilidade de vivência plena de tais valores, seja devido às mudanças históricas ou sociais, seja devido ao olhar crítico que as protagonistas investem, no presente, sobre tais valores do passado.

De todo modo, mesmo que as protagonistas de “Os sobreviventes” e de “Dama da noite” não superem as frustrações, castrações e traumas, do passado e do presente, os contos permitem uma reflexão acerca das experiências que marcaram as gerações de 1960 a 1980, no Brasil. Os contos constroem, deste modo, uma alegoria benjaminiana, ao resgatarem os fragmentos da experiência de uma geração para reelaborá-los no presente, impedindo que eles sejam esquecidos. As protagonistas não superam o desencontro entre passado e presente, mas os contos apontam para a necessidade de se repensar e, sobretudo, de repensar criticamente, as experiências passadas que caracterizaram essa geração.

Em consequência dessa reavaliação das protagonistas, verificamos que, em ambos os contos, os personagens não conseguem elaborar de modo claro e objetivo os referenciais traumáticos do passado. Isso se exprime por meio, principalmente, do potencial diálogo entre os personagens que se converte em um monólogo. A fala das protagonistas agride seus respectivos interlocutores, que não encontram espaço no diálogo. Deste modo, a representação, pela fala das protagonistas, de suas experiências passadas vividas como

traumáticas também está circunscrita à questão da dificuldade de comunicação e de troca de experiências. Assim como os soldados que voltavam da guerra não conseguiam narrar os horrores vivenciados (BENJAMIN, 1986; 1994), as protagonistas dos contos aqui analisados rememoram um passado violento, marcado por opressão e frustração, sem conseguir elaborar plenamente e nem mesmo compreender de modo claro o que restou de seus antigos valores e ideais. A dificuldade de elaboração de tais experiências, pela linguagem, aparece na comunicação prejudicada entre os personagens, com a conversão do diálogo em um monólogo.

CAPÍTULO 4

DESENCONTRO DO PERSONAGEM CONSIGO MESMO: A PERDA NA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL

Até agora, vimos três formas de manifestação da experiência do desencontro que vinculam-se à questão da dificuldade de comunicação e de troca de experiências entre os personagens. No primeiro capítulo, os personagens enfrentavam a dificuldade de interação com o outro, que se exprimia, principalmente, nas situações de interação oral prejudicada. No segundo capítulo, vimos a constituição de diálogos desencontrados que performatizam o desentendimento e o desencontro entre os personagens. No terceiro capítulo, estudamos personagens que rememoram seu passado traumático, marcado por frustrações e perdas, e que não conseguem elaborar de modo claro, pela fala, as experiências que marcaram a história de sua geração nem identificar com exatidão a causa de sua frustração existencial e de sua angústia.

A última forma de manifestação da experiência do desencontro, a ser abordada neste trabalho, diz respeito à experiência do desencontro do personagem consigo mesmo. Nos contos analisados a seguir veremos personagens estereotipados das grandes cidades que experimentam a desestabilização da ideia que têm sobre suas identidades, representadas por meio, justamente, de seus estereótipos. Torna-se evidente a fragilização de suas identidades, revelando a constituição de um sujeito marcado pela inconstância. A seguir, estudaremos os contos “Retratos”, de *O ovo apunhalado* (2001), “Fotografias”, de *Morangos mofados* (1982), e “Sapatinhos vermelhos”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Nesses textos, os personagens passam por uma transformação que modifica a sua situação inicial, mas sua nova situação dramática caracteriza-se como inconclusa, instaurando a indefinição em suas vidas e o desencontro do personagem consigo mesmo.

As transformações na vida dos personagens estão vinculadas à experiência da perda individual. O protagonista do conto “Retratos” vive a perda da confiança em seus valores sociais e de sua identidade. Já as protagonistas de “Fotografias” e “Sapatinhos vermelhos” vivem a experiência de perda amorosa, que as leva a transformações em suas ações, sentimentos e em seus modos de vida.

1. Limites da estereotipia: generalização *versus* particularização

No conto “Retratos”, um homem de meia-idade, que mora sozinho em seu apartamento, percebe que um grupo de *hippies* se instalou na praça próxima ao prédio em que mora. Um dos *hippies* faz um retrato do protagonista, que compra a obra. No dia seguinte, o *hippie* lhe oferece um novo retrato, propondo ao protagonista que sejam feitos sete retratos no total, um em cada dia da semana – o que é aceito. Com o passar dos dias, o protagonista começa a sentir necessidade de estar mais próximo do *hippie* – ele pensa em convidá-lo para jantar, para dormir em sua casa e até compra um colar para o *hippie*, mas não tem coragem de entregá-lo. Seu trabalho, por sua vez, se torna cada vez mais maçante e ele chega a inventar desculpas para não cumprir o expediente. Os retratos vão sendo feitos dia a dia, mas o protagonista percebe que, a cada dia, seu rosto parece mais velho e mais feio, em cada retrato. No último dia, no entanto, o *hippie* não aparece para fazer o último retrato. O protagonista se abala com o sumiço do *hippie*, por quem espera e procura por alguns dias. Quando o protagonista percebe que o *hippie* não retornará, ele vai a um bar com os seis retratos e com uma margarida que havia ganhado do *hippie*, cujas pétalas ele despetala sobre os retratos, simbolizando, com isso, a sua própria morte.

O protagonista se caracteriza, inicialmente, como personagem principal, plano-estereótipo: “[...] estava de terno, aquele terno velho que uso aos domingos, e gravata”

(ABREU, 2001, p. 51). Suas vestimentas o definem como o funcionário assalariado de uma grande empresa em uma grande cidade. O *hippie*, personagem secundário, também se caracteriza como plano-estereótipo: “As mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado” (ABREU, 2001, p. 50). Os demais personagens do conto – secundários, planos-tipo –, as vizinhas, o chefe, a secretária, o namorado da secretária, o porteiro e o ascensorista, presenciam as mudanças que o protagonista enfrentará e, direta ou indiretamente, participam como membros integrados na sociedade que julgam o movimento de desintegração social do protagonista. O protagonista vivenciará uma mudança, a partir da qual contestará o seu modo de vida pequeno-burguês, bem como a constante situação de carência e de aprisionamento por ele vivenciada, numa tentativa de quebra de sua estereotipia. Na relação com o *hippie*, o protagonista entrará em contato com um novo modo de vida, livre das obrigações sociais com as quais está comprometido. Esta relação também levará o protagonista a reconhecer a falta de afeto em sua vida, algo que ele tentará suprir na relação com o outro, em suas tentativas fracassadas de aproximação.

Vemos, com isso, que ambos os personagens são representativos do conflito entre o modo de vida burguês e/ou pequeno-burguês e o modo de vida *hippie*. O *hippie*, com seu estilo de vida alternativo, representa para o protagonista um novo modo de vida, oposto aos moldes aos quais o protagonista está submetido, sempre obrigado a cumprir protocolos sociais e burocráticos. O conflito entre estes diferentes valores e modos de vida está presente em passagens como: “Nunca havia reparado nele antes. Na verdade não tem nada que o diferencie dos demais. As mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado” (ABREU, 2001, p. 50);

Enquanto ele desenhava, eu sentia vergonha – estava de terno, aquele velho que uso aos domingos, e gravata. Também não tinha feito a barba. A garrafa de leite pesava na minha mão, o jornal começava a manchar as calças de tinta. Por um momento senti vontade de sentar no chão, como eles. Creio que achariam ridículo. (ABREU, 2001, p. 51)

Os diferentes estereótipos dos personagens, constituídos na descrição de suas roupas e de sua aparência, delineiam as diferenças entre seus modos de vida. O narrador protagonista vê, em ambos, seus aspectos depreciativos. Embora o *hippie* se apresente como um ser mais próximo da liberdade, o protagonista não deixa de observar, nele, a sujeira e sua aparência de dependente químico. Em sua própria figura, por sua vez, o protagonista reconhece que suas roupas são velhas e desconfortáveis. No contato com o *hippie*, o protagonista já deixa transparecer seu desejo de, em certa medida, se igualar a “eles”, ao modo de vida “deles”.

O protagonista, em um primeiro momento, generaliza as atitudes do outro ao identificá-lo como um *hippie*. O protagonista o insere em um grupo de pessoas supostamente iguais, apagando, com isso, a sua particularidade. Percebe-se isso quando ele se refere a “eles” no plural e quando privilegia, em suas descrições, alguns clichês acerca do modo de vida *hippie*, tais como a cor das roupas, o comprimento do cabelo, o aspecto sujo ou o uso de drogas: “Da janela do apartamento eles pareciam formar uma única massa ao mesmo tempo colorida e incolor” (ABREU, 2001, p. 50).

Com o passar do tempo, contudo, o protagonista encontrará elementos para tentar particularizar o *hippie*: “Observei-o enquanto desenhava. Na verdade, ele não se parece com os outros: está sempre sozinho e tem uma expressão concentrada. De vez em quando erguia os olhos e sorria para mim” (ABREU, 2001, p. 51). A tentativa de particularização do *hippie* está vinculada ao afeto que o protagonista, aos poucos, desenvolve por ele, como já se verifica no sorriso que o protagonista identifica como uma tentativa de aproximação do *hippie*, “Achei estranho porque nunca ninguém sorriu para mim – nunca ninguém sorriu para mim daquele jeito, quero dizer” (ABREU, 2001, p. 51). No excerto anterior, o protagonista revela sua carência, justificando, portanto, a aproximação afetiva que ele tentará realizar com o outro, sem admitir, contudo, que sejam suas a carência e a necessidade de afeto.

Em uma das tentativas de particularização do *hippie* dentre os demais, o protagonista indagará por seu nome: “Quando estava terminando de desenhar, perguntei o seu nome. *O meu nome não são letras nem sons* – ele disse –, *o meu nome é tudo o que eu sou*. Quis perguntar que nome era, mas não houve tempo [...]” (ABREU, 2001, p. 52). O nome conferiria ao outro uma identidade e estaria estabelecida, portanto, sua completa particularização. No entanto, o *hippie*, por não ter ou, ao menos, não informar o seu nome, evita uma tentativa de rotulação e de delimitação de sua identidade particular. Sua identidade e personalidade se estabelecem por meio de suas ações, e não em rotulações sociais. O narrador protagonista também não é nomeado, o que, por outro lado, demonstra que ele está inserido em um conjunto ou em um grupo social, a pequena-burguesia, que não permite a particularização de sua identidade.

2. A transformação como processo de não reconhecimento

As mudanças sofridas pelo protagonista em função da relação que ele estabelece com o *hippie*, levando-o a questionar seus próprios valores e seu modo de vida, se evidenciam, desde o primeiro contato, com o olhar. Na medida em que os personagens se aproximam e estabelecem uma relação, ainda que comercial, seus mundos começam a se aproximar para, então, entrarem em conflito. O aceite da proposta do *hippie* já demonstra a propensão do protagonista a este enfrentamento, que desencadeará uma transformação em si mesmo:

Saí para comprar o jornal e encontrei com ele. Perguntou se eu queria fazer outro retrato. Eu disse: *já tenho um, para que outro?* Ele sorriu com uns dentes claros: *faça um por dia, assim o senhor saberá como é seu rosto durante toda a semana*. Achei engraçado. *Você fará sete, então* – eu disse. Ele disse: *sete é um número mágico, farei sete*. (ABREU, 2001, p. 51)

No acordo que eles estabelecem – que se configura como o nó da narrativa –, o protagonista, sem perceber, dá início ao seu processo de transformação. Um dos retratos já

havia sido feito e havia agradado o protagonista: “O retrato está bom. Não entendo nada de retratos, mas acho que está bom” (ABREU, 2001, p. 50). A simpatia pela própria imagem, no entanto, será o primeiro alvo de seu processo de transformação, sendo representativa das mudanças tanto em nível social quanto psíquicas, que ele enfrentará. Percebe-se a reação de desgosto do narrador protagonista logo quando recebe o segundo retrato: “Quando estendeu a folha eu não pude me conter e disse que tinha gostado mais do de ontem. Ele riu: *sinhal que no sábado seu rosto é melhor que no domingo*. [...] Pareço mais velho, mais preocupado, embora os traços sejam os mesmos” (ABREU, 2001, p. 51). Dias (2006) aponta para a proximidade que há entre o conto aqui estudado e o romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. A estudiosa alerta para o pacto funesto que os personagens firmam em ambos os textos e para a antecipação das consequências deste pacto na narrativa de Caio Fernando Abreu:

Neste romance, o protagonista é um dândi de caráter duvidoso que vive através dos séculos e não envelhece. O segredo de sua eterna juventude reside numa pintura escondida no sótão de sua mansão. Devido a um encantamento feito a partir de um pacto com o demônio, é a imagem do protagonista pintada no quadro que envelhece com o passar dos anos e não ele próprio. No conto de CFA, os retratos que apresentam uma imagem envelhecida e em processo de definhamento do narrador metaforizam o aspecto funesto do pacto entre ele e o *hippie*, um pacto de morte [...]. Além disto, eles são usados como signos índices [...], cuja função é a de antecipar o que se dará no desfecho: eles dão pistas sobre a futura condição do narrador: a sua disfunção social e, por consequência, a sua morte real ou institucional. (DIAS, 2006, p. 66)

Um primeiro indício das mudanças do personagem protagonista se apresentará na manifestação do seu desejo de aproximação com o *hippie*, assumindo, ainda que inconscientemente, o estado de carência em que vive e a necessidade de estabelecer um vínculo afetivo com o *hippie*: “Acho que sente fome. Pensei em convidá-lo para comer comigo, mas desisti. Os vizinhos não gostariam. Nem o porteiro. Além disso o apartamento é muito pequeno e está sempre desarrumado porque a empregada só vem uma vez por semana” (ABREU, 2001, p. 52). Seu impulso de aproximação com o *hippie*, contudo, é contido pela

sua preocupação com sua imagem social perante as pessoas com quem convive à distância. O personagem protagonista também se detém em preocupações concernentes ao seu universo, como a arrumação da casa, utilizando-a como desculpa para não levar adiante o seu impulso de aproximar-se do outro. Este tipo de preocupação, no entanto, soa irônica, uma vez que o *hippie*, por adotar um modo de vida e valores alheios aos do protagonista, provavelmente não se importaria com detalhes como este.

O terceiro retrato é feito: “Fiquei perturbado: não estou mais moço como ontem e anteontem. A cara que ele desenhou é a mesma que vejo naquele espelho da portaria que sempre achei que deforma as pessoas” (ABREU, 2001, p. 52). Aqui, a perturbação do protagonista se deve ao fato de ele reconhecer que seus atuais questionamentos sobre si mesmo e sobre seu modo de vida já estavam latentes antes mesmo de o *hippie* aparecer. Ao reconhecer que sua face retratada, com a qual antipatiza, é a mesma face que ele já havia reparado em outro lugar, o protagonista admite que já havia algo em si de que ele não gostava. Mas o protagonista não percebia que essa antiga antipatia devia-se a uma característica presente em si mesmo e atribuía a culpa ao espelho. O espelho ao qual ele atribuía a responsabilidade pela deformação de sua imagem está inserido em um ambiente social, a portaria do prédio. Isso serve de indício de que o modo de vida do protagonista, que o vincula a formalidades e a obrigações sociais, deforma as pessoas em suas particularidades, em sua vida pessoal ou social.

Os indícios da transformação do protagonista se intensificam. “Foi difícil trabalhar hoje. Percebi que a secretária tem as pernas peludas e o chefe está muito gordo” (ABREU, 2001, p. 53). Suas mudanças começam a afetar sua vida social e, principalmente, o seu envolvimento com o trabalho:

O dia custou a passar. São todos tão pesados no escritório que o tempo parece custar mais a passar. Logo que os ponteiros alcançaram as seis horas, apanhei o casaco e desci correndo as escadas. Esbarrei com o chefe no

caminho. Percebo que ele caminha mal por causa dos pés inchados. Fiquei olhando para os pés dele: não parecia pisar em folhas. (ABREU, 2001, p. 54)

O protagonista passa a identificar algumas características do trabalho que o oprimem. A figura do chefe com os pés inchados se opõe à figura do *hippie*, a quem o protagonista faz referência ao falar dos pés que pisam em folhas. O contraste entre as características dos personagens, potencializadas e caricaturizadas pelo olhar do protagonista, revela seu estado emocional. Ele já não quer mais pertencer àquele ambiente burocrático, fechado, pesado, passando a desejar viver em um ambiente mais leve e livre. O conflito entre o modo de vida pequeno-burguês e o modo de vida *hippie* se acirra, uma vez que se delineiam os diferentes valores e ideais de cada um deles. Enquanto o primeiro prima por um estado de inclusão na sociedade capitalista, que privilegia o espaço urbano como representativo deste sistema, o segundo se estabelece às margens deste sistema, ainda que não possa ser lido como estando fora dele, sugerindo uma ideia de liberdade que não existe para aquele que está inserido no modo de vida pequeno-burguês. A pequena-burguesia, contudo, justifica sua liberdade, justamente, pela posse de algum capital, que, supostamente, a dotaria de liberdade de escolha. Estes dois modos de vida, apesar de opostos, relacionam-se por se estabelecerem em espaços urbanos, configurando-se, desse modo, como modos de vida urbanos.

O processo ao qual o protagonista deu início chega ao meio da semana e atinge um estágio sem volta: “De tardezinha, ele me esperou na esquina. Disse: *hoje é o quarto. Faltam três*, eu respondi. E senti um aperto por dentro” (ABREU, 2001, p. 53). O protagonista passa a abrir mão, incontroladamente, de seus antigos valores, o que afetará ainda mais intensamente o seu desempenho no trabalho e a sua vida social. Os retratos do protagonista apresentam-se, com o passar dos dias, cada vez mais feios e velhos, a ponto de ele perceber uma distância entre a sua aparência anterior e a atual. Isto, aos poucos, levará o personagem ao não reconhecimento de si mesmo.

O desenho ficou muito feio. Coloquei-o na parede, ao lado dos outros. Pareço cada dia mais velho. Acho que é porque não tenho dormido direito. Tenho olheiras escuras, a pele amarelada, as entradas afundam o cabelo. (ABREU, 2001, p. 54)

[...]

Novamente não consegui dormir. Fiquei olhando os retratos na parede branca. É horrível a diferença entre eles, envelheço cada vez mais. Senti muito medo quando pensei no sétimo retrato. E fechei os olhos. (ABREU, 2001, p. 55)

O modo de o protagonista ver as coisas e as pessoas à sua volta passa, então, a estar determinado pela relação com o *hippie*. Na cidade, espaço privilegiado pelo conto, delineia-se um ambiente de tédio, solidão e opressão no qual o personagem protagonista está inserido. No entanto, verifica-se um ambiente de alegria e disposição quando o personagem se aproxima do *hippie*. As mudanças de humor e de percepção do protagonista são determinadas pela presença do *hippie* e, principalmente, pelo vínculo afetivo que o protagonista acredita ter estabelecido com o *hippie*:

A cidade estava toda cinzenta, embora houvesse sol. As pessoas tinham medo no rosto. Dez para as seis, me levantei. Ele estava no mesmo lugar. Precisei me conter para não correr até ele. Tratei-o com frieza. Mas quando ele disse que o dia estava bonito hoje, não pude me segurar e sorri. Estava realmente um bonito dia, as pessoas todas alegres. (ABREU, 2001, p. 55)

O estado de carência do protagonista e sua necessidade de estabelecimento de um vínculo afetivo chegam ao ponto de ele desejar abrir mão de sua individualidade para compartilhar momentos de sua vida com o outro: “Amanhã comprarei uma cama, quero convidá-lo para dormir aqui nestas noites frias. Direi que a cama é da minha irmã que está viajando” (ABREU, 2001, p. 56). Ao desejar instalar o *hippie* em sua casa, o protagonista deseja que o outro passe a fazer parte de sua vida, mas, para isso, ele trata o *hippie* como uma mercadoria que ele pode adquirir. Por identificar no *hippie* um modo de vida que lhe traria maior satisfação pessoal e diante da impossibilidade de adotar este modo de vida como seu, o

protagonista deseja obter o *hippie* como se comprasse um produto qualquer, que garantisse a satisfação imediata de consumidor.

Instaura-se, desse modo, uma crítica, ainda que sutil, à mercantilização do movimento *hippie* e da contracultura, que passam a ser comercializados por outras pessoas, comuns, que não abrem mão de seu modo de vida integrado ao sistema capitalista, reconhecendo na “posse” dos signos deste modo de vida alternativo, uma possibilidade para sua satisfação pessoal. Ao pensar em comprar a cama para o *hippie* dormir em sua casa, o protagonista acredita que isto será o suficiente para atraí-lo para sua casa e para sua vida, adquirindo-o como objeto, assim como adquire a cama. Estabelece-se, desse modo, uma relação de posse entre os personagens, motivada pelo desejo do protagonista. Também a relação dos personagens é mediada pelo dinheiro. O protagonista paga para o *hippie* fazer seus retratos, ele compra seus serviços. O vínculo comercial é o que sustenta a relação entre os dois personagens. O protagonista estende este vínculo comercial para uma relação afetiva, ao garantir, com a manutenção do contrato, a presença do outro. Deste modo, o protagonista compra os serviços do *hippie* e, também, a permanência dele em sua vida.

3. A vivência do desencontro consigo

Após ter se entregado a um processo de transformações, em função do contato que estabeleceu com o outro, ainda que obedecendo a alguns de seus limites, o protagonista dirige-se para o momento de maior tensão, no clímax, com o sumiço do *hippie*: “Aconteceu uma coisa horrível. É muito tarde e ele não veio. Não consigo compreender. [...]. Chorei muitas vezes olhando a margarida que ele me deu. Logo hoje que ia desenhar o último retrato [...]” (ABREU, 2001, p. 56-57). O vínculo comercial estabelecido entre os personagens se quebra, afetando, com isso, o vínculo afetivo que apenas o personagem protagonista havia

estabelecido com o *hippie*. Este vínculo se quebra contra a vontade do protagonista, levando-o ao desespero por não encontrar o outro. O agravante da situação se deve ao fato de que no próximo encontro seria feito o último retrato, quando, supostamente, o processo de transformação, tal qual um ritual, estaria completo. A ausência do *hippie*, contudo, antecipa a impossibilidade de o protagonista concluir o seu percurso. Numa tentativa desesperada, o protagonista ainda espera pelo *hippie* e passa a procurá-lo pela cidade, na esperança de encontrá-lo: “Saí a caminhar pela cidade, gastei o resto do dinheiro em cerveja, não consegui encontrá-lo. Telefonei para todas as delegacias e hospitais, fui ao necrotério. Não estava” (ABREU, 2001, p. 57).

No desfecho do conto, o protagonista realiza uma espécie de ritual que simboliza a sua própria morte. Esta morte simbólica se anuncia na própria aparência dos retratos: “Passei o dia na praça. Ele não apareceu. Levei os retratos comigo. Olhei-os, atentamente. São seis. O último parece um cadáver” (ABREU, 2001, p. 57-58). Antes de concretizar sua morte simbólica, o protagonista se desvinculará por completo das amarras sociais com as quais se comprometia, antes do início de seu processo de transformação:

À tarde, a secretária passou com o namorado e me viu deitado na grama. Não me cumprimentou e cochichou qualquer coisa com o namorado. [...]. Voltei devagar para casa, mas o porteiro não me deixou entrar. Mostrou-me uma circular feita pelas vizinhas dizendo coisas que não li. (ABREU, 2001, p. 58)

Verifica-se, neste trecho, que o protagonista atingiu um estado de mudança de comportamento a partir do qual ele já não é mais aceito pelos demais personagens do círculo social ao qual ele, antes, pertencia. A impossibilidade de retornar para o seu próprio apartamento indica que o protagonista sofreu uma mudança, a tal ponto, que ele não é mais reconhecido, por si mesmo e pelos outros. Isso caracteriza a experiência do desencontro do personagem consigo. Atrelado ao desencontro do personagem consigo mesmo, há o

desencontro do personagem com o outro, pois o sumiço do *hippie* revela ao protagonista que suas expectativas de aproximação fracassaram.

Um dado importante diz respeito ao tempo da narração. O texto é construído como se fosse um diário, com notas feitas dia a dia. O tempo verbal utilizado, para tanto, é o passado, apresentando os fatos ocorridos no dia, ao longo da semana. A partir do momento em que o protagonista não encontra mais o *hippie*, o narrador protagonista passa a privilegiar, em alguns momentos, o presente como o tempo verbal do conto, intensificando a sensação de angústia ao sugerir que ela esteja sendo vivenciada concomitantemente à leitura. Este efeito está presente na finalização do ritual de morte do protagonista:

Vim para o bar onde estou escrevendo. [...]. Espalhei os retratos em cima da mesa. Fiquei olhando. Despetalei devagar a margarida até não restar mais que o miolo granuloso. O sexto retrato é um cadáver. Acho que sei por que ele não veio. O barulho da chuva é o mesmo de seus passos esmagando folhas que não existem.

Flor é abismo, repeti.

Flor e abismo. E de repente descobri que estou morto. (ABREU, 2001, p. 58)

O final do conto, transcrito acima, instaura um paradoxo. Ninguém que morre pode perceber estar morto. Isto evidencia o caráter simbólico da morte do protagonista, que iniciou um processo de transformação incompleto, diante da ausência do *hippie*, e que não pode mais retornar a seu estado inicial. A concepção que o protagonista tinha sobre sua própria identidade – de pequeno-burguês bem integrado à ordem e aos valores dominantes – foi afetada pela presença e, sobretudo, pela posterior ausência do outro personagem. O paradoxo de reconhecer-se como morto é reforçado pela imagem em que o protagonista aproxima, numa mesma sentença, dois elementos distantes: *flor* e *abismo*. A imagem soa absurda, pois a *flor*, objeto belo, frágil e concreto é identificada a *abismo*. Este nos remete ao sentido de imenso vazio e de força capaz de tragar, de aniquilar qualquer um que dele se aproxime. A *flor*, objeto que o protagonista havia ganhado do *hippie*, ganha, com isso, o caráter de símbolo do modo de vida alternativo do movimento *hippie*, algo novo para o protagonista e que, até

então, apresentava-se como uma promessa de felicidade. Ao associar *flor* e *abismo*, o protagonista percebe que sua promessa de felicidade tornou-se impossível, instaurando o grande vazio que o domina, no presente: *flor* e *abismo* – promessa de felicidade e vazio avistado pela impossibilidade de realização efetiva desse ideal de felicidade – representam o desencontro do personagem consigo mesmo.

A morte simbólica revela que o processo do protagonista não pôde ser concluído. Como o último retrato não foi feito, o protagonista foi levado a uma situação de indefinição, pois ele não tem mais como retornar a seu estado inicial, uma vez que já não mais se reconhece nele, mas também não tem forças para completar sua mudança, o que exigiria que adotasse um novo modo de vida, desvencilhando-se de seus antigos valores. A imagem da margarida despetalada é metáfora deste processo de mudança vivido pelo protagonista, que se desintegra, gradualmente, a ponto de não mais poder reconstituir-se. Resta-lhe apenas a morte, ainda que simbólica, desse homem que ele fora um dia e desse outro que ele não veio a ser, que foi abortado logo na promessa de uma nova e outra existência.

Dias (2006) avalia que o procedimento adotado pelo protagonista de escrever o seu dia-a-dia com o *hippie*, como num diário, é uma espécie de “ponto de fuga” possível para sua situação de perda afetiva e de desintegração social: “esta auxilia o narrador na recomposição de si por meio da reorganização/reelaboração de sua experiência. A escrita, portanto, configura-se como uma espécie de redenção ao final do percurso da paixão; o próprio conto é a evidência disto” (DIAS, 2006, p. 69-70). A escrita, por outro lado, registra a experiência de sofrimento de modo a eternizá-la, prolongando-a para além dos limites da própria narração. Desse modo, o protagonista é levado à situação de vivência do desencontro consigo no presente, no momento da vivência da situação de desencontro, e, também, no futuro, uma vez registrada sua experiência na escrita, eternizando-a. O processo de transformação não é completado, o que significa que o desfecho não resolve o problema estabelecido pelo conflito

dramático, estendendo o sofrimento do protagonista para além do fim da narrativa. O sumiço do *hippie* restabelece a tensão do conflito entre os personagens e de seus respectivos e opostos modos de vida.

O estado de carência e de solidão do personagem protagonista, no início da narrativa, é reforçado pelo lugar ao qual pertence: a grande cidade. Verifica-se que o personagem se define como um habitante tipicamente citadino, seja em suas vestimentas, seja em seu trabalho. Este dado influi no modo de o protagonista encarar as situações às quais é exposto, uma vez que sua tentativa de estabelecer vínculos afetivos está sujeita aos vínculos sociais e comerciais das grandes cidades. Esta forma de se relacionar com os outros demonstra o quão desumanizadora é a ordem social na qual se insere o protagonista, pois este não consegue estabelecer vínculos interpessoais dentro ou fora do contexto de trabalho.

Logo, estamos diante de um personagem que experimenta o desencontro consigo mesmo em função de uma transformação. A transformação é interrompida, impedindo que o personagem complete seu processo de mudança e, também, que retorne ao seu estado inicial. O personagem é lançado em uma situação de indefinição – o que caracteriza a experiência do desencontro consigo mesmo. A transformação se iniciou no contato com o outro – o *hippie*. Neste contato, o protagonista conhece um universo e um modo de vida opostos aos seus valores, o que possibilita que ele passe a contestar o seu próprio modo de vida. O protagonista sofre, desse modo, com a perda da segurança de sua identidade e, consequentemente, de sua própria identidade. O desencontro se caracteriza pela dificuldade de o protagonista adotar uma nova identidade delimitada para si, sendo lançado num processo de indefinição e, portanto, de perda de si. Este estado de indefinição, contudo, revela-se, paradoxalmente, como um dado libertador, pois somente por meio deste processo o protagonista pôde distanciar-se da ordem social dominante, que o desumaniza. Isto, contudo, não significa que ele tenha rompido com a

ordem social dominante, mas que ele passou a ocupar um lugar marginal dentro dessa ordem social.

O desencontro em função de uma transformação será vivenciado, também, pelas protagonistas do conto “Fotografias”. Aqui também o processo de transformação das protagonistas ocorre em função de uma promessa, de uma perspectiva satisfatória para o futuro que não necessariamente será concretizada. Este dado faz com as protagonistas sofram alterações em seus modos de ser e de pensar, agindo em desacordo com seus valores e referenciais iniciais, vivenciando a experiência do desencontro consigo mesmas.

4. Estereótipos femininos

O conto “Fotografias” divide-se em dois segmentos distintos. Num primeiro segmento, conhecemos Gladys – personagem principal, plano-estereótipo – uma “LOURA TRINTONA E GOSTOSA, dezoito por vinte e quatro” (ABREU, 1982, p. 87). Narrado em primeira pessoa, o primeiro segmento dá voz à “Gladys”, uma mulher solitária que trabalha como secretária e que se vangloria de sua beleza e sensualidade. Já se envolveu com muitos homens, mas nenhum foi capaz de cativá-la a ponto de fazê-la querer dar continuidade ao relacionamento, com exceção de um rapaz mais novo, com quem namorou:

aquele inábil escoteiro que em tempos imemoriais, inconfessáveis sob pena de revelar um coração já marcado pelas intempéries da existência, deixei que ensaiasse em minha exuberante geografia seus hesitantes primeiros passos, e após trinta e seis meses de proveitosa aprendizagem permiti que partisse, disseminando por outras paragens toda a sabedoria que, com trágica paciência e dilacerada alegria, concedi que extirpasse de mim [...]. (ABREU, 1982, p. 89)

Após ter sido abandonada, Gladys se envolveu ainda com outros homens, esperando, sem confessar a ninguém, que aparecesse um único homem capaz de cativá-la e dominá-la. Uma cigana, no entanto, lhe diz que aparecerá um homem em sua vida, um novo amor. Desde

então, Gladys espera e procura incessantemente por este homem, sem encontrar indícios de sua existência. A premonição da cigana alterou seus sentimentos e hábitos, gerando na protagonista um mal-estar em lidar com o que há de desconhecido em si mesma.

No segundo segmento, o conto apresenta Liége – também personagem principal, plano estereótipo: “MORENA E MAGRINHA, não como qualquer polinésia, nada tenho contra Cecília, mas também nada tenho de Oriente, sou mais britânica na minha magreza, na minha morenez, sou mais Bronte, qualquer das três” (ABREU, 1982, p. 91). Também aos trinta anos, Liége é o oposto de Gladys. Muito casta e tímida, Liége faz todo o possível para passar despercebida por qualquer situação. Ela tem aversão a homens em geral e não se envolve em relacionamentos amorosos. Sua única experiência com um homem se deu em uma situação desconfortável, fato do qual se arrepende:

De homens e malícias, pouco sei: meu aprendizado da carne limita-se à gosma gelada que um Estudante depositou entre minhas coxas virginais, junto a um muro descascado, cheio de palavrões gravados a prego, numa sépia tarde outoniça. Até a chegada das próximas regras, temi que houvesse plantado sua brutal semente dentro de mim, de cada vez que cerrava as pálpebras tornava a sentir seu bafo de fera no cio contra meu colo, as pedras do muro ferindo minhas espáduas, a corrida vergonhosa com as meias desabando, os inúmeros banhos, todos os perfumes, todas as colônias, sabonetes, essências que passei pelo corpo para arrancar de minha pele aquele cheiro descarado de animal. (ABREU, 1982, p. 92)

Detida em seu trabalho de secretária e datilógrafa e em sua rotina solitária, Liége espera pela morte como uma libertação. Uma cigana, no entanto, disse-lhe que surgirá um homem em sua vida, um grande amor. Desde então, Liége fica à espera deste homem, o que lhe provoca reações diferentes das de sua vida pacata e habitual. Ela entra em contato com sensações e sentimentos até então desconhecidos.

A estereotipia das protagonistas demarca a oposição entre suas personalidades. Gladys remete ao estereótipo de mulher solteira, madura e sensual; “farta de curvas perigosas da carne opulenta que Deus me deu [...]” (ABREU, 1982, p. 87);

Com as impecáveis unhas ciclâmen bato veloz nas teclas da minha IBM de secretária efficientíssima, a coluna ereta, realçando o arrogante relevo do busto que já mereceu, em idos tempos, a disputada faixa de Miss Suéter, acentuado ainda mais pelas malhas justas, nem sempre decotadas, porque aos poucos a vida me foi ensinando que a luxúria reside menos na exibição integral do que naquela breve nesga de carne mal e mal entrevista entre a luva e a manga [...]. (ABREU, 1982, p. 87-88)

Gladys interioriza o estereótipo de mulher-fatal – sedutora e autossuficiente, que procura por relações amorosas sobre as quais possa ter o domínio da situação, envolvendo seu amante em suas tramas, em seus ardis, típicos dos jogos de sedução que estabelece como mediação na relação com o outro. Este estereótipo de personagem é, geralmente, encarado como um personagem perigoso, inconstante, e, por esse motivo, não costuma ser levado a sério por aqueles com quem se relaciona. Liége, por sua vez, é descrita como o oposto de Gladys. Morena, pálida, Liége remete ao estereótipo da secretária eficiente e da mulher que anula a sua própria feminilidade, tendendo para o estereótipo da heroína romântica solitária:

[...] assim me fanaria, com longa mão transparente estendida para o aro metálico dos óculos pousados sobre a capa de um romance antigo [...]. Frente ao espelho, é com recato que tranço meus longos cabelos, enquanto a ponta de meus dedos de unhas curtas, às vezes roídas, acariciam o roxo das olheiras, herança de solitárias insônias. (ABREU, 1982, p. 91-92)

Como antecipado pelo próprio título, “Fotografias”, o conto apresenta dois personagens femininos e os descreve, apresentando, num primeiro momento, seus traços típicos e/ou estereotipados. Os subtítulos de cada parte do texto antecipam características marcantes das protagonistas: “18 X 24: GLADYS” e “3 X 4: LIÉGE”. A primeira das protagonistas necessita de um retrato de maiores proporções para ser exibida, demonstrando, com isso, uma personalidade apegada aos exageros, à exibição, à expansividade. Já a segunda, seu retrato “3 X 4” revela sua timidez e, até mesmo, a quase anulação de sua personalidade feminina, de sua sensualidade, tão abundante em Gladys.

O retrato das protagonistas não se esgota na descrição dos seus estereótipos. Por meio de narração em primeira pessoa – com um narrador diferente para cada segmento distinto da narrativa – as protagonistas são apresentadas também em sua interioridade, revelando seus desejos e temores. Suas personalidades se revelam bastante diferentes entre si, embora haja alguns pontos de vivência em comum, como a solidão, o fracasso na vida amorosa, a profissão de secretária e o desejo de conhecer o futuro – o que se verifica por meio da cigana a que ambas recorrem.

O foco narrativo narrador protagonista, presente nos dois segmentos distintos do texto, é fundamental para conhecermos de perto os sentimentos, pensamentos e as percepções de cada personagem. Isto nos permite estabelecer uma identificação entre os modos de vida das protagonistas, reconhecendo em suas vidas individuais uma mesma estrutura. Identifica-se, desse modo, uma espécie de matriz existencial que determina as vidas individuais de cada personagem. Tal matriz se caracteriza por anular as diferenças nas vivências particulares das protagonistas, permitindo que as diferenças entre elas apareçam apenas na sustentação de seus diferentes estereótipos. Desse modo, cada protagonista figura um estereótipo diferente, mas os dramas vivenciados e as condições de vida solitária e individualizada são as mesmas. Esta matriz existencial constitui-se no contexto das grandes metrópoles, que anulam as diferenças entre os sujeitos ao submetê-los às mesmas dificuldades, gerando a repetição infinita das mesmas experiências. Não há, portanto, pluralidade, no contexto urbano, mas, sim, individualismo exacerbado e reprodução.

Em segmentos textuais diferentes, as protagonistas apresentam uma história pessoal muito parecida, apesar das devidas diferenças de personalidade existentes entre elas. Ambas revelam sua personalidade, falam de suas experiências amorosas fracassadas e relatam o encontro com uma cigana que prevê destinos parecidos para as duas: encontrar o grande amor de suas vidas. Identificado como o nó das narrativas, o encontro com a cigana propiciará

mudanças nas protagonistas, pois a promessa não apenas de um novo amor, mas d'O Grande Amor, altera o modo de manifestarem seus desejos e o modo de lidarem com sua feminilidade e, por conseguinte, com sua vida amorosa. Tais alterações, identificadas com o clímax das narrativas, se manifestam de maneiras distintas em cada personagem, conservando as diferentes personalidades de cada uma, mas afirmando a ansiedade causada pela promessa de felicidade no encontro desse grande amor como um fato comum à vivência das duas mulheres:

Por ele espero, e desde que a cigana me desvairou assim, investigo os volumes, os cheiros, os pêlos de todos os homens que ousam aproximar-se do covil da pantera [...]. Pelos inúmeros coquetéis onde tenho desfilado meus ardis, observo em desprazer e apreensão meus desbragamentos cada vez mais freqüentes nos dulcíssimos martinis, e mastigando incontáveis cerejas temo explodir os limites de meus dezoito por vinte e quatro para transformar-me súbita num *out-door* coloridíssimo, tão escandaloso e tão desesperadamente imenso que não caberia em quarto ou membro algum de qualquer homem. (ABREU, 1982, p. 90)

Mas desde que, há duas semanas, uma cigana desvendou as fracas linhas da palma de minha mão, pouco sossego encontro até em meu próprio sossego [...]. Desde então, me desconheço. Abreviaram-se as idas ao banheiro para molhar os pulsos e os lóbulos das orelhas, animando a circulação que se me estanca nas veias, por vezes olvido a torneira aberta, surpreendo-me a odiar minhas próprias tranças, as manchas roxas sob os olhos, mal posso conter um susto investigando o porte de cada homem que se aproxima [...] por vezes alguma coisa se alvoroça e me surpreendo alucinada, incontável, chafurdando em tintas fortes, berrantes cores primárias, formas toscas, e é então que mergulho em banhos gelados no meio da noite para apaziguar a carne incompreensível [...]. (ABREU, 1982, p. 94)

O final da narrativa de cada personagem destaca o desejo das mulheres de encontrarem, cada qual, seu grande amor. O desfecho, no entanto, não soluciona a intriga instaurada na visita à cigana. As protagonistas não encontram o tão sonhado homem, mas também não deixam de alimentar esta expectativa em seus desejos mais íntimos:

Escolho com cuidado os tules, as pedras, os organdis, os brilhos, e é tão luminosa que enfrento o dia que apesar das sombras da madrugada, a cada nova manhã os que me vêm passar, soberba e apocalíptica, pisando ereta no topo dos saltos, devem pensar qualquer coisa assim: lá vai uma loura trintona

e gostosa, ao certo encontro de seu Grande Descobridor. (ABREU, 1982, p. 91)

Ninguém suspeita de meu segredo, caminho severa pelas calçadas, olhos baixos, para que minha sede não transpareça: sou tão morena e tão magrinha que ninguém me adivinha assim como tenho andado – castamente cinzelada no topo deste morro onde os ventos não cessam de uivar, tendo entre as mãos, como quem segura lírios maduros do campo, uma espera tão reluzente que já é certeza. (ABREU, 1982, p. 95)

A previsão da cigana provoca reações bastante semelhantes nas protagonistas, ainda que consideremos suas diferenças. Em ambos os casos, foram as protagonistas que procuraram pela cigana, como que procurando por algo que adicionasse um dado novo às suas vidas, na tentativa de escapar da mesmice a que estavam sujeitas, dado o seu modo de vida solitário e repetitivo. A resposta da cigana, contudo, é a mesma para as duas mulheres, o que soa como irônico, pois, tendo as protagonistas procurado pela cigana com o intuito de fugir da banalidade de suas vidas, a previsão de destinos iguais para as duas revela a impossibilidade de experimentação de novas situações, devolvendo-as à situação de banalização. Além disso, fica evidente que a cigana era uma charlatã, pois a semelhança das respostas sugere que, na verdade, não há grande amor nenhum pelo qual as protagonistas devam esperar. A cigana sabe que pessoas submetidas a um estado de solidão e carência afetiva, característica de pessoas que procuram por seus serviços, esperam ouvir previsões positivas, que as instiguem a sonhar com novas possibilidades para suas vidas. A resposta de que um grande amor aparecerá em suas vidas, além de previsível, soa como vaga, mas as protagonistas não se importam com isso, preferindo alimentar o sonho de se distanciar do seu estado de solidão inicial.

5. Máscaras sociais

As protagonistas realizam um jogo de máscaras no modo de relacionarem-se consigo mesmas e com os outros. Gladys cria um personagem, uma imagem sobre si mesma. Ela cria, também, um jogo de sedução nas relações que estabelece com os homens. Neste jogo, Gladys simula não querer demonstrar sua face feminina, mas nem é possível identificar, pelo texto, se a própria protagonista a reconhece. A palavra “sedução”, que caracteriza a personalidade de Gladys, traz o sentido de desvio, de ocultamento e, portanto, de mascaramento. Liége, por sua vez, esconde ou até mesmo anula, por meio de sua vestimenta, das cores que escolhe e dos seus gestos, sua face feminina e sedutora, o que também caracteriza um mascaramento da protagonista. Há, portanto, um descompasso entre 1) o que as personagens protagonistas são/podem ser, 2) a imagem que elas constroem de e sobre si mesmas e 3) as alterações sofridas em suas personalidades após o encontro com a cigana, que lhes anuncia o encontro com o grande amor. Elas passam a agir e a pensar de modo diferente do que costumavam, antes do anúncio da chegada do grande amor, agindo com ansiedade, quase desespero, na busca deste grande amor encarnado na figura do Homem Ideal.

Novamente, aqui, o comportamento das protagonistas é estruturalmente igual. Dessa vez, contudo, o que modula o comportamento de cada uma é a sua máscara. No conto, as máscaras sociais adotadas pelas protagonistas no estabelecimento de suas relações interpessoais estão representadas por seus estereótipos. Para Sennett: “Usar máscara é a essência da civilidade” (SENNETT, 1988, p. 323). Para o sociólogo, civilidade “é a atividade que protege as pessoas umas das outras e ainda assim permite que elas tirem proveito da companhia umas das outras” (SENNETT, 1988, p. 323). Ele acrescenta, ainda, que “‘Cidade’ e ‘civilidade’ têm uma raiz etimológica comum. Civilidade é tratar os outros como se fossem estranhos que forjam um laço social sobre essa distância social. A cidade é esse

estabelecimento humano no qual os estranhos devem provavelmente se encontrar” (SENNETT, 1988, p. 323-324). Logo, as máscaras adotadas por Gladys e Liége são instrumentos do qual elas se utilizam para estabelecerem uma relação com as demais pessoas da cidade, desconhecidas. Tanto Gladys quanto Liége procuram pelo Grande Amor e, por causa disso, estão expostas às frustrações amorosas. As máscaras são o meio de atração do homem por quem esperam – o Grande Amor – e, também, um meio de se protegerem daquilo que se apresenta como desconhecido e, potencialmente, como um perigo.

Gladys estabelece um jogo de máscaras que revela o desencontro no modo com que a protagonista lida consigo mesma. Ela cria imagens sobre sua própria personalidade e, ainda, sobre o modo como lida com o outro, neste caso, os homens com quem se envolve.

SOU UMA LOURA TRINTONA E GOSTOSA, dezoito por vinte e quatro, como se dizia antigamente, mas só repito essas expressões comigo mesma, aprendi que a gente entrega o tempo com lembranças assim, por isso sempre contenho um susto que me afoga o peito quando por acaso escuto Anísio Silva, Gregório Barrios, porque além de trintona e gostosa sou também moderna e extrovertida. (ABREU, 1982, p. 87)

Verifica-se, na passagem anterior, a imagem que Gladys constrói de si mesma, projetando expectativas sobre como deseja ser e, principalmente, como espera ser vista pelas outras pessoas. A ênfase em sua sensualidade revela o quão importante é, para o personagem, esse dado de sua personalidade, o que é potencializado pela própria protagonista como se ela criasse um personagem sobre e a partir de si mesma, uma caricatura. Note-se, ainda, a importância que a protagonista atribui à imagem que os outros têm dela, uma vez que revelar sua idade poderia comprometer a imagem de mulher moderna e jovial.

O trecho a seguir revela, por meio do gesto de Gladys, o modo pelo qual ela cria, para os outros, a imagem que ela gostaria que eles tivessem dela: “[...] e tenho meus pudores: cruzo as pernas arditosa, para que esse instante fugaz em que minha intimidade quase se revela por inteiro seja feito mais de ardentes expectativas do que de cruas certezas” (ABREU,

1982, p. 88). Nota-se, aqui, além do jogo de sedução no qual a protagonista investe, um mascaramento. Se, por um lado, ela revela dados de sua personalidade – a sensualidade e a sedução – por meio da criação de ardentes expectativas, por outro, estabelece-se um jogo de esconder, demonstrando que a protagonista não admite revelar-se por inteiro, em “cruas certezas”. Este modo de lidar com a sua personalidade sedutora – ou seja, ora revela, ora esconde – demonstra como a protagonista cria estratégias para elaboração de um personagem sobre si mesma – e que se confunde consigo mesma. A máscara construída pela protagonista procura esconder o seu estado de mulher solitária, pois sua carência afetiva conflitua com a imagem de mulher segura e autossuficiente que Gladys quer passar aos outros. Deste modo, vemos um descompasso entre a vivência da protagonista e a imagem que ela cria de si mesma para os outros. Este descompasso revela a vivência do desencontro da protagonista consigo mesma.

O jogo de máscaras se estende da relação do personagem consigo mesmo para a relação do personagem com o outro – os homens com quem se envolve e, também, o homem idealizado, representado na figura do Grande Amor. “Sou uma louca facílma, por isso mesmo extremamente difícil: minhas obviedades possuem mapas complexos, os inúmeros x apontando o lugar exato do tesouro são quase todos falsos” (ABREU, 1982, p. 88). Para estabelecer uma relação com um outro qualquer, a protagonista não se vale, apenas, de informações verdadeiras sobre sua personalidade, o que exige que o outro desvende seus mistérios, que descubra o que é falso e o que é verdadeiro nela. Este jogo, no entanto, não tem por vítima apenas aquele com quem a protagonista se relaciona, mas também, e talvez, sobretudo, ela mesma: “[...] sou uma louca labiríntica em suas próprias tramas, tão densas que frequentemente surpreendo-me atingindo o ponto oposto ao de minha rota anterior [...]” (ABREU, 1982, p. 88). Gladys cria uma máscara por meio da qual se apresenta aos outros. Ela, no entanto, investe na máscara a ponto de confundir-se com ela: “[...] x inlocalizável até

para mim mesma” (ABREU, 1982, p. 90). Gladys experimenta uma cisão em sua subjetividade, pois, por um lado, a protagonista vivencia um estado de solidão e carência afetiva, mas, por outro, ela investe na máscara de mulher sedutora, disfarçando para si mesma a sua fragilidade. Aqui se revela, novamente, uma face do desencontro do personagem consigo mesmo.

A sua relação com os homens, como dito, pauta-se, assim como na relação com a própria identidade, por um jogo de máscaras. “Mas para bom caçador, e aprendi também a importância de deixar o caçador supor-se caçador quando na verdade é o caçado, eu, pantera astuciosa de garras afiadas, andar felino, ferocidades invisíveis [...]” (ABREU, 1982, p. 88). A protagonista finge, no jogo de sedução, se submeter ao homem com quem se relaciona enquanto, por outro lado, diz dominar o jogo da sedução, por meio de seus falsos ardis. Sua estratégia de sedução, contudo, fracassa, pois a protagonista obtém sexo, e não amor, na relação com o outro. O fato de ter sido abandonada pelo rapaz mais jovem com quem teve um relacionamento mais duradouro é indício de que Gladys não tem, efetivamente, o controle da relação amorosa, como simula ter. Reforça-se, desse modo, a solidão e o individualismo aos quais Gladys está submetida, dificultando que se estabeleça uma relação mais profunda, como uma relação amorosa. No entanto, a protagonista revela o seu desejo de encontrar um homem que seja capaz de submetê-la em uma relação:

É verdade que por vezes me perturbo tentando localizar entre esses o Grande Descobridor, qual América na sua nativa solidão, impaciente pelo Colombo que a revele de vez para o mundo, explorando-a até o derradeiro veio de ouro, para torná-la escrava cativa, serva humilhada dos mais brutais colonialismos, para esse me preparo, para esse me burilo e me lapido – e sei que virá. (ABREU, 1982, p. 89)

No fragmento acima, Gladys constrói uma metáfora da virgindade. Ela seria, para o homem idealizado, uma virgem que se submeteria a todos os seus desejos. Por outro lado, sua vontade de que o esperado homem desvende, como um “Grande Descobridor”, as suas tramas

e intrigas revela um ideal de homem que em nada confere com os vários homens com quem a protagonista se relaciona efetivamente. Este homem ideal condiz com o homem anunciado pela cigana, uma vez que a promessa de um novo amor abre espaço para a projeção desta relação ideal. A promessa de felicidade encarnada na figura de um homem inexistente revela um estado de grande carência amorosa e afetiva vivenciado pela protagonista. Sua carência a leva a repensar sua própria face feminina, abandonando a máscara de dominadora e supostamente adotando outra máscara, de mulher submissa às vontades do novo homem. Sua submissão, contudo, não é plena, uma vez que, ao adotar a máscara de mulher submissa, a protagonista não abre mão de pôr em prática mais um de seus ardis.

A incompatibilidade entre o ideal de homem desejado e projetado na promessa de felicidade, de um lado, e a realidade de uma vida solitária e marcada pela carência amorosa, de outro, reforça o desencontro do personagem na narrativa. O estado de solidão e carência se acentua com o aumento da expectativa de encontro com o homem ideal. Isso não se concretiza, alimentando ainda mais o desejo de ver sua expectativa concretizada, num ciclo vicioso e interminável em que prevalece, no fim, a experiência do desencontro.

Liége também estabelece um jogo de máscaras no modo com que lida com sua própria feminilidade. A protagonista disfarça os sinais de sensualidade em seus gestos e vestimentas. Há uma espécie de atmosfera monocromática que se instaura na narrativa para demarcar como Liége espera ser vista, ou melhor, não vista, pelas outras pessoas. Desse modo, o mascaramento se estende para a relação entre a protagonista e as pessoas a seu redor; “[...] insuportáveis para meus olhos os escarpados penedos ou a luz clara do meio-dia, envolta em penumbras que amenizam o duro contorno das coisas [...]” (ABREU, 1982, p. 91). A máscara de Liége é diametralmente oposta à de Gladys quando se considera suas características, a partir, principalmente, da construção dos diferentes estereótipos de cada personagem, mas, ainda assim, é máscara e cumpre as mesmas funções e produz os mesmos resultados.

[...] meus gestos, minhas palavras são magrinhas como eu, e tão morenos que, esboçados à sombra, mal se destacam do escuro, quase imperceptível me movo, meus passos são inaudíveis feito pisasse sempre sobre tapetes, impressentida, mãos tão leves que uma carícia minha, se porventura a fizesse, seria mais branda que a brisa da tardezinha. (ABREU, 1982, p. 93)

Liége dá pistas de sua preferência pelo sombrio, pelo obscuro, o que revela o desejo de esconder-se. Ela evita tudo o que possa ser chamativo, a fim de evitar que outras pessoas a percebam em seu recato. Contudo, este também é um modo de chamar a atenção, e Liége, a seu modo, se vale desta estratégia para se fazer presente.

Seus sentimentos não são revelados explicitamente. Seus gestos, no entanto, se encarregam de sugerir os sentimentos que tomam conta de sua vivência. Instaure-se, no conto, um tom melancólico e solitário, perceptível por meio dos gestos de Liége:

Depois busco um lugar junto à janela, pouso o rosto sobre uma das mãos e vou traçando riscos tristes nas vidraças sempre embaçadas, por vezes nomes de lugares e gentes que nunca conhecerei, sóis fanados atrás e nuvens ou montanhas, flores doentias, estrelas opacas, talos quebradiços, plátanos desfolhados, olhos profundos, rostos apoiados em mãos magras como as minhas, identifico enquanto meus dedos riscam e riscam e riscam sem parar. (ABREU, 1982, p. 92)

As imagens riscadas por Liége no vidro embaçado remetem-nos à visualização de cores opacas, reforçando o monocromatismo que envolve a protagonista, já manifestado nas cores que adota em suas vestimentas – bege, branco, cinza. O máximo de sua anulação se manifesta no desejo confesso pela morte: “[...] nada teriam contra mim no Reino dos Céus até minha partida que, rogo constantemente, seja breve” (ABREU, 1982, p. 92).

Percebe-se, portanto, que Liége também elege uma imagem de si para os outros e de si para si mesma, revelando o modo pelo qual ela lida com as pessoas, com o outro. A timidez e a fragilidade despontam como características marcantes da personalidade que a protagonista projeta de e sobre si mesma e revelam-se, sobretudo, como uma estratégia de sedução:

Não ofereço risco algum: sou quieta como a folha de outono esquecida entre as páginas de um livro, sou definida e clara como o jarro com a bacia de ágata no canto do quarto – se tornada com cuidado, verto água limpa sobre as mãos para que se possa refrescar o rosto mas, se tocada por dedos bruscos, num segundo me estilhaço em cacos, me esfarelo em poeira dourada. (ABREU, 1982, p. 93)

Identifica-se, desse modo, um descompasso entre o desejo de atração não confesso da protagonista e a imagem de recato que ela projeta de e sobre si mesma, revelando um jogo de máscaras que o personagem estabelece na relação consigo e na relação com o outro. Este descompasso exprime mais uma manifestação da experiência do desencontro na narrativa.

Outra manifestação de descompasso entre a protagonista e sua imagem se verifica nas alterações de seus sentimentos e sensações após a promessa de felicidade com o surgimento de um grande amor. Liége experimenta sensações até então desconhecidas ou, ao menos, não confessadas, que contrariam seus gestos e ações habituais:

Esforço-me por dar-lhe pinceladas tênues, não me atrevo aos óleos nem acrílicos, é nos guaches e aquarelas que procuro o verde esmaecido de sua tez, mas por vezes alguma coisa se alvoroça e me surpreendo alucinada, incontrolável, chafurdando em tintas fortes, berrantes cores primárias, formas toscas [...]. (ABREU, 1982, p. 94)

Tais sensações, que sugerem uma vivência erótica, são manifestadas por meio das cores fortes e primárias com que a protagonista “pinta” o tão esperado homem, prometido na previsão da cigana. Rompe, por vezes, com o monocromatismo e com a obscuridade tão marcantes em sua *persona*, dando-se à vivência de sensações incontroláveis, avessas à máscara habitual deste personagem, cujas características principais sustentadas por seu estereótipo são a fragilidade e o recato.

Outro dado relevante por meio do qual se manifesta o jogo de máscaras estabelecido por ambos os personagens se dá na própria linguagem da narrativa. Verifica-se uma sintaxe particular e um léxico rebuscado que revelam um registro linguístico por vezes distante do coloquialismo. Este recurso serve para reforçar a imagem caricatural que as personagens

protagonistas elegem e projetam sobre si mesmas, uma vez que elas próprias, por meio do foco narrativo narrador protagonista, proferem os relatos em que se revelam para o outro e para si mesmas. Esta caricaturização pela linguagem – em que Gladys elege expressões que lembram expansividade, como no uso do superlativo “secretária eficientíssima”, enquanto Liége se apresenta por meio de palavras que nos remetem a um tom melancólico, como “verde esmaecido” – é mais um modo de demarcar o jogo de máscaras que as protagonistas estabelecem consigo e com os outros. Assim como o rebuscamento e a artificialidade da linguagem, também o uso de clichês é significativo para construção de tais máscaras. Os próprios estereótipos de “mulher fatal” e de “heroína romântica” recuperam estes clichês. O resultado de tais procedimentos articulados, contudo, é a comicidade e a potencialização da solidão vivenciada pelas protagonistas. Elas se aproximam de caricaturas que beiram o ridículo, promovido pelo exagero na composição de seus estereótipos.

O jogo de máscaras que ambas as mulheres realizam reforça o seu caráter sedutor. As duas são sedutoras, cada qual a seu modo, escolhendo uma forma de sê-lo: um estereótipo. Gladys, ao encarnar-se no estereótipo de mulher fatal, explicita o jogo de sedução que sempre estabelece na relação com os outros. Liége, por sua vez, ao adotar o estereótipo de heroína romântica solitária, tenta apagar-se da vista das pessoas que estão à sua volta, mas, para tanto, faz-se necessária a criação de estratégias que, na verdade, o personagem feminino sabe que não passarão despercebidas pelos outros. Ambas, por modos diferentes, adotam estratégias para despertar e prender a atenção do suposto homem-de-suas-vidas, do suposto grande amor. Nos dois casos, contudo, a máscara escolhida fracassa, e as protagonistas permanecem, ansiosas, esperando que se cumpra a profecia da cartomante e investindo na sedução da máscara. Elas adotam imagens construídas e alimentadas pelo imaginário urbano, acreditando que seus estereótipos atrairão o tão sonhado homem, que coincide com o grande amor

previsto pela cigana, suprimindo, deste modo, seu estado de solidão e carência afetiva. Isso, contudo, não é o que se verifica, no conto.

As protagonistas, fartas de experiências frustrantes no passado e no presente, vivenciam a desestabilização de seus estereótipos, sustentados por suas máscaras, a partir da ideia de um futuro promissor. O choque entre a promessa de felicidade, de um lado, e a vivência da frustração, de outro, se dá num presente marcado pela experiência do desencontro do personagem consigo mesmo. O desencontro se manifesta não só no descompasso que há entre presente e projeção fantasiosa de futuro, por meio da projeção de expectativas que se choca com uma realidade frustrante, mas, também, pela confusão que se cria entre a identidade das protagonistas e a imagem projetada por elas na sua relação com o outro. O jogo de máscaras sublinhado na narrativa se faz, portanto, fundamental para o estabelecimento do desencontro neste conto.

Por fim, as protagonistas vivenciam o desencontro a partir de uma promessa. A promessa revela uma carência e uma ausência que se configuram, desde o princípio, como uma perda. Também a promessa provoca alterações em suas reações que tornam evidente o jogo de máscaras que as protagonistas estabelecem na relação consigo mesmas e na relação com os outros. Suas alterações as levam a uma situação de indefinição e de não-reconhecimento – o que instaura o seu desencontro consigo mesmas. Esse desencontro se caracteriza, também, como uma perda de si, de uma imagem, ainda que discursivamente construída, que conferia segurança e estabilidade às suas identidades. É um desencontro e uma perda em relação à sua identidade.

6. O sucesso da máscara

A perda amorosa também será motivo de transformação para a protagonista do conto “Sapatinhos vermelhos”. No conto, Adelina, uma mulher de quase quarenta anos, vê o fim de seu relacionamento de cinco anos com um homem casado. O amante termina o relacionamento na véspera da Sexta-Feira Santa. Adelina, então, veste seus sapatos vermelhos – presente do ex-amante – e vai até uma casa noturna. Ela conhece três rapazes e se envolve sexualmente com os três. O amante a procura novamente, mas Adelina o manda embora. Ela continua a se aventurar em diferentes experiências sexuais, mas pensa em abandonar esse prazer por recomendação médica.

Adelina – personagem principal, plano-estereótipo – sofre uma transformação em função de uma perda amorosa. Sua transformação se evidencia pela adoção de uma *persona*, Gilda. Esse é o nome que Adelina adota ao se apresentar aos rapazes que conhece na casa noturna. Gilda encarna o estereótipo de mulher-fatal, reivindicado pela protagonista. Adelina, antes da transformação, é apresentada como uma mulher que “evitava cores, saltos, pinturas, decotes, dourados ou qualquer outro detalhe capaz sequer de sugerir sua secreta identidade de mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado” (ABREU, 1988, p. 72). Sua caracterização inicial não se dá exatamente como um estereótipo, uma vez que não há descrição de como Adelina é. Mas o narrador anuncia os traços de sua fisionomia a partir do que ela não é. Desse modo, construímos a imagem de Adelina pelo negativo do que nos informa o narrador. O início de sua transformação é marcado pela encarnação de um personagem, a começar pela preparação e pela vestimenta, como num ritual:

[...] secou o corpo e cabelos enquanto esmaltava as unhas dos pés, das mãos, no mesmo tom e vermelho dos sapatos, mais tarde desenhou melhor a boca, já dentro do vestido preto justo, drapeado de crepe, preso ao ombro por um pequeno broche de brilhantes, escorregando pelo colo para revelar o início dos seios, acentuou com o lápis o sinal na face direita, igualzinho ao de Liz Taylor, todos diziam, sublinhou os olhos de negro, escureceu os cílios,

espalhou perfume no rego dos seios, nos pulsos, na jugular, atrás das orelhas, pra exalar quando você arfar, minha filha, então as meias de seda negra transparente, costura atrás, tigresa *noir*, [...] só mesmo quando estava pronta dos pés à cabeça [...] foi que sentou outra vez na penteadeira para calçar os sapatinhos vermelhos. (ABREU, 1988, p. 72-73)

Adelina abandona o perfil de amante discreta e adota o estereótipo de mulher fatal, cuja apresentação requer, inclusive, outro nome – Gilda. No processo de transformação, Adelina veste uma máscara: “preparando-se para, depois da perda amorosa, assumir uma nova identidade marcada pela assunção de uma nova *persona*, uma máscara para estrear um papel [...]” (DIAS, 2004, p. 67). Há indícios de artificialidade em seus gestos, deixando pistas de que seus movimentos são planejados, como numa encenação:¹ “De alguma forma, tinha decorado aquele texto há tanto tempo que apenas o supunha esquecido. Como uma estréia adiada, anos. [...] O que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes” (ABREU, 1988, p. 72).

A artificialidade do processo de transformação e de adoção da máscara está presente na narração. O narrador, em terceira pessoa, observa os gestos de Adelina. Há, contudo, momentos de aproximação da voz do narrador à voz do personagem, caracterizado pelo uso do discurso indireto livre. No fragmento em que o narrador relata o ritual de preparação da protagonista ao vestir-se de Gilda, mulher-fatal, ele, por meio do foco narrativo onisciência seletiva, funde sua voz à voz e aos pensamentos da protagonista – “igualzinho ao de Liz Taylor, todos diziam”, “para exalar quando você arfar, minha filha”. Ao mesmo tempo em que as vozes se fundem, por meio do discurso indireto livre, o narrador demarca o distanciamento entre ele e a protagonista, denunciando-a em seu projeto de construção de uma máscara, no estereótipo de mulher-fatal. Há, ainda, outros movimentos do narrador que apresentam a situação como num *close* cinematográfico e, com isso, revelam a artificialidade

¹ “[...] a ficcionalização da vida, traço presente no conto, faz com que o conflito vivido pela personagem seja construído de modo a pôr em evidência o seu caráter de encenação [...]” (DIAS, 2004, p. 70).

da máscara e da situação: “Bebeu o último gole de uísque e, antes de sair, jogou na gota dourada do fundo do copo o filtro branco manchado de batom” (ABREU, 1988, p. 73). A mesma artificialidade será denunciada, novamente, pelo narrador, no momento de interação entre Adelina e os rapazes que conhece na casa noturna: “[...] jogou a cabeça para trás – a marcação era perfeita –, trágou fundo e, entre a fumaça, soltou as palavras sobre os patéticos pratinhos de plástico com amendoim e pipocas” (ABREU, 1988, p. 73).

Também a relação entre Adelina e o amante é marcada pela artificialidade: “[...] uma gueixa, isso é que fui. A putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas [...] vertendo trêfega os sais – camomila ou alfazema? – na água da banheira, preparando uísques – uma ou duas pedras hoje, meu bem?” (ABREU, 1988, p. 70). Adelina reconhece que, para manter a relação amorosa, é preciso investimento. São gestos que se aproximam da ideia de ritual, tal qual o adotado para vestir a máscara de Gilda. Isso indica que a relação amorosa também é pautada por um mascaramento entre os amantes. A máscara confere à Adelina a condição de transgressora. Sua transgressão será evidenciada na situação em que Adelina-Gilda se relaciona sexualmente com os três rapazes, mas já há indícios de sua transgressão na sua condição de amante. “A amante” é uma transgressão às regras de família burguesa. Ainda que “A amante” ocupe um lugar social agregado à família, ela não figura como elemento central dentro deste contexto e, por isso, é tratada como um ser excluído do convívio social dito “saudável”. “A amante” é, desde o princípio, transgressora e, por isso, Adelina reconhece em si mesma a marca da culpa e do pecado:

Precisava apressar-se, antes que a quinta virasse Sexta-Feira Santa e os pecados comessem a pulular na memória feito macacos engaiolados: não beba, não cante, não fale nome feio, não use vermelho, o diabo está solto, leva sua alma para o inferno. Ela já está lá, no meio das chamas, pobre alminha [...]. (ABREU, 1988, p. 70)

O homem com quem Adelina se relacionou – personagem secundário – é caracterizado como o estereótipo do pai de família que tem uma amante: “[...] um-senhor-de-família-da-

Vila-Mariana dentro do terno suavemente cinza, gravata pouco mais clara, no tom exato das meias, sapatos ligeiramente mais escuros” (ABREU, 1988, p. 70-71). Suas vestimentas primam pelos tons discretos, assim como o estereótipo de Adelina como “A amante”, e o caracterizam como alguém que não quer chamar a atenção, pois isso poderia despertar suspeitas sobre sua violação do contrato matrimonial, ao manter uma relação extraconjugal. No final do conto, quando o ex-amante procura Adelina pensando em reatar o relacionamento, ele também porta traços de uma máscara, por meio de suas ações previsíveis e artificiais: “Ele estava parado no corredor, dúzia de rosas vermelhas e um ovo de Páscoa nas mãos, sorriso nos lábios pálidos” (ABREU, 1988, p. 79). Os presentes são indícios de sua intenção de reconciliação e denotam a artificialidade de suas ações. Ele a presenteia com objetos reconhecidos como signos clichês. Sua artificialidade torna-se explícita no contraste com sua reação impulsiva, quando percebe o que havia se passado no apartamento de Adelina:

Havia um cheiro de cigarro e bebida e gozo entranhado pelos cantos do apartamento, a cara de ressaca dela, manchas roxas de chupões no colo. Pela primeira, única e última vez ele a chamou muitas vezes de puta, puta vadia, puta escrota depravada pervertida. Jogou o ovo e as rosas vermelhas na cara dela e foi embora para sempre. (ABREU, 1988, p. 79)

Sua reação impulsiva, no entanto, não rompe com a sua estereotipia. Ao contrário, reitera-a. O estereótipo do homem casado que sustenta um relacionamento amoroso fora do casamento está vinculado a uma tradição machista e patriarcal, que submete as mulheres aos desejos do homem. Neste sentido, o homem se vê no direito de trair sua esposa, mas a mulher, caso se envolva em um relacionamento com outra pessoa, é difamada, quando não acusada de criminosa. Ao agredir verbalmente Adelina, o personagem masculino revela seu traço machista e patriarcal. Para o ex-amante, a atitude de Adelina de se envolver com os outros rapazes é uma grave ofensa. A artificialidade nos gestos do ex-amante, antes de descobrir o que havia se passado no apartamento de Adelina, também não rompe com a estereotipia do personagem. Pelo contrário, ela reforça o caráter do homem que não quer perder o controle da

situação na relação com a amante e, por isso, age no sentido de reconquistá-la. Não há propriamente amor do amante por Adelina, mas desejo de posse do homem pela mulher. Ele se ofende porque percebe que Adelina não aceitou se submeter a este sentimento de posse e, sobretudo, porque Adelina se vingou de seu ex-amante, atingindo-o em seu orgulho, por meio do envolvimento sexual com os outros rapazes.

Os demais personagens do conto – secundários – também são estereotipados. Eles remetem a diferentes modelos de rapazes saudáveis e sedutores e seus aspectos físicos indicam uma noite de prazeres. O estereótipo dos rapazes é construído pelo olhar da protagonista, que privilegia em cada um deles os traços que a seduzem: músculos, cores, cheiros, pêlos:

Tinha traços finos, o negro, afilados como os de um branco, embora os lábios mais polpudos, meio molhados. Músculos que estalavam dentro da camiseta justa, dos jeans apertados. Leve cheiro de bicho limpo, bicho lavado, mas indisfarçavelmente bicho atrás do sabonete. (ABREU, 1988, p. 73)

[...] o moço dourado com jeito de tenista. Não que fosse louro, mas tinha aquele dourado do pêssego quando mal começa a amadurecer espalhado na pele, nos cabelos, provavelmente nos olhos que ela não conseguia ver sem óculos, à distância. (ABREU, 1988, p. 74)

Tão pequeno e forte, cabelos muito crespos contrastando com a pele branca, lábios vermelhos, barba de dois, três dias, quase emendada nos cabelos do peito fugidos da gola da camisa, mãos cruzadas um tanto tensas, unhas roídas, sobre o xadrez da toalha. (ABREU, 1988, p. 76)

A relação entre a protagonista e os três rapazes se pauta pelo anonimato. Adelina se vale da máscara de Gilda para preservar seu verdadeiro nome e, com isso, sua individualidade. Essa situação só é possível graças ao individualismo e indiferença característicos dos grandes centros urbanos. Há uma valorização das potencialidades individuais e subjetivas dos sujeitos urbanos, mas, concomitantemente, tais experiências só são possíveis graças à anulação do indivíduo socialmente construído. Na *Dialética do esclarecimento* (1985), Adorno e Horkheimer afirmam que o indivíduo burguês esclarecido se constitui socialmente a partir de uma cisão em sua subjetividade. Segundo os filósofos, o

homem sente-se ameaçado pela natureza, que põe em perigo sua organização social. Esta natureza ameaçadora diz respeito não só às condições externas ao indivíduo, como o ambiente, mas também à própria natureza humana. O indivíduo burguês, para constituir-se, tem que recalcar seus impulsos naturais que se apresentam como ameaçadores. Daí a cisão na esfera da subjetividade humana no processo de constituição do indivíduo burguês;

Para a civilização, a vida no estado natural puro, a vida animal e vegetativa, constituía o perigo absoluto. Um após o outro, os comportamentos mimético, mítico e metafísico foram considerados como eras superadas, de tal sorte que a idéia de recair neles estava associada ao pavor de que o eu revertisse à mera natureza, da qual havia se alienado com esforço indizível e que por isso mesmo infundia nele indizível terror. [...] Nos momentos decisivos da civilização ocidental, [...] o medo da natureza não compreendida e ameaçadora [...] era degradado em superstição animista, e a dominação da natureza interna e externa tornava-se o fim absoluto da vida. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 42-43)²

No conto, vemos que ambas as esferas – subjetividade e constituição do indivíduo burguês – integram a experiência do sujeito urbano, o que é possível graças à comunhão entre sujeito urbano e seu espaço: a cidade. Tal comunhão é representada, na experiência de Adelina, na imagem: “[...] os sapatos vermelhos eram a única coisa colorida daquela rua” (ABREU, 1988, p. 77). Na sinédoque anterior, os sapatos vermelhos remetem à subjetividade de Adelina, que vive um momento de esplendor, de vivência intensa dos prazeres – ressaltada pela cor vermelha dos sapatos – e de potencialização de seus desejos eróticos. Isso, contudo, não garante a satisfação da protagonista no campo afetivo. Sua sensação de poder promovido pelo corpo e pela experiência erótica contrasta com a falta de colorido da rua, sugerindo um lugar cinza, apagado, e, por isso, degradante, “cinza cru de amanhecer urbano” (ABREU,

² Como explica Gagnebin: “Adorno e Horkheimer encontraram na *Odisseia* a descrição da construção exemplar do sujeito racional que, para se construir a si mesmo como ‘eu’ soberano, deve escapar das tentações e das seduções do mito, assegurando seu domínio sobre a natureza externa e, também, sobre a natureza interna, sobre si mesmo” (GAGNEBIN, 2006a, p. 13); “na leitura de Adorno e Horkheimer, Ulisses só consegue salvar sua própria vida porque aceita ser identificado com a não-existência, com a ausência, com a morte, com ‘ninguém’ [referência ao episódio da *Odisseia* em que Ulisses, para se proteger, no encontro com o gigante Polifemo, denomina-se ‘ninguém’]. Esse gesto prefiguraria, então, a dialética fatal da constituição do sujeito burguês esclarecido: só consegue estabelecer sua identidade e sua autonomia pela renúncia, tão paradoxal quanto necessária, à vivacidade mais autêntica e originária da própria vida, de sua própria vida” (GAGNEBIN, 2006a, p. 32).

1988, p. 77). A degradação do espaço anuncia a degradação de Adelina, que culminará, posteriormente, na despersonalização por meio da experiência sexual. Ao mesmo tempo, o espaço, por não ter cor, não compete com a intensidade de Adelina, que encontra espaço e liberdade para desfrutar de sua condição de anônima em busca de prazer sexual. Logo, ao mesmo tempo em que a grande cidade é o lugar privilegiado para a constituição de uma identidade pequeno-burguesa, como é o caso da protagonista, ela também propicia o envolvimento erótico descompromissado, por meio do qual a protagonista dá vazão a seus impulsos e desejos. Isso porque a identidade de Adelina está protegida pelo anonimato. Também os rapazes estão protegidos pelo anonimato:

Pacientes, divertidos, excitados: cumpriram os rituais necessários até chegar no ponto. Que o negro era Áries, jogador de futebol, mês que vem passo ao primeiro escalão, ganhando uma grana. Sérgio ou Silvio, qualquer coisa assim. O tenista dourado, Ricardo, Roberto, ou seria Rogério? Um bancário sagitariano, fazia musculação e os peitos que pediu que tocassem eram salientes e pétreos como os de um halterofilista [...]. Do mais baixo só conseguiu arrancar o signo, Leão, isso mesmo porque adivinhou, não revelou nome nem disse o que fazia, estava por aí, vendo qual era, e não tinha saco de fazer social. (ABREU, 1988, p. 76)

Adelina-Gilda não se detém nas informações que os rapazes dão sobre suas vidas. Ela reconhece que trocar tais informações faz parte de um ritual social e, ainda, de um jogo de sedução, que se estabelece entre os quatro personagens. O rapaz mais baixo também reconhece tratar-se de convenções sociais, das quais ele não está disposto a participar. Isso, contudo, não provoca ofensas, uma vez que a intenção não é a valorização do indivíduo burguês socialmente constituído, mas a manutenção do jogo erótico que eles iniciam, no intuito de realizarem a vivência sexual. Esse rapaz não aceita participar de tais convenções, mas se mantém no jogo de sedução, ainda que com estratégias que destoem das dos demais personagens. O anonimato, por fim, se verifica pela pouca atenção que Adelina-Gilda dedica às informações que os rapazes dão, o que demonstra que Adelina-Gilda também não estava interessada em saber seus nomes. Suas identidades, arraigadas a seus nomes, estão, desse

modo, preservadas. A evidência disso é que Adelina-Gilda continua a se referir aos rapazes por seus atributos físicos, constituintes de seus estereótipos: o negro, o tenista-dourado e o mais baixo.

Junto com os rapazes, Adelina-Gilda vivenciará uma situação que destoa de sua experiência anterior, em que sustentava uma relação com um único homem – mesmo sendo a amante. Neste sentido, podemos dizer que Adelina experimenta uma mudança. Sua mudança é marcada pelo conflito entre sua subjetividade e a máscara de Gilda que adotará:

Esmagou o cigarro, baixou a cabeça como quem vai chorar. Mas não choraria mais uma gota sequer, decidiu brava, e contemplou os próprios pés nus. Uns pés pequenos, quase de criança, unhas sem pintura, afundados no tapetinho amarelo em frente à prateleira. Foi então que lembrou dos sapatos. (ABREU, 1988, p. 71)

Os pés nus representam a fragilidade de seu estado atual de mulher abandonada pelo amante. Diante de sua fragilidade, Adelina se lança em uma nova experiência. Ela, inicialmente, cria uma máscara como proteção. A adoção da máscara está vinculada ao uso dos sapatos vermelhos – um clichê de sensualidade. Por meio do uso da máscara de Gilda, Adelina estará desobrigada das convenções sociais e, portanto, não precisará responder pela manutenção de sua identidade social. Por meio do uso da máscara, ela poderá dar vazão a seus desejos eróticos e, também, ao seu desejo de vingança do ex-amante. Adelina, agora fragilizada em função da perda amorosa, dá o primeiro passo para vivenciar seus desejos, na idealização da máscara. A lembrança dos sapatos vermelhos instaura o nó da narrativa, anunciando a possibilidade de mudança.

A transformação se inicia e Adelina a encara como um processo e que, por isso, demanda um ritual: “Quase cedeu ao impulso de calçá-los imediatamente, mas sabia instintiva que teria primeiro de cumprir o ritual” (ABREU, 1988, p. 72). O ritual não se restringe ao uso da máscara com a vestimenta. É preciso o cumprimento de um processo que contemple a lembrança dos sapatos, o desejo de calçá-los, a preparação com o banho, a escolha da roupa

certa – vestido e meia preta –, maquiagem, perfume, cigarros, bolsa, caneta, espelho, dirigir-se ao local apropriado – a casa noturna –, encontrar as pessoas apropriadas para os seus objetivos – os rapazes solteiros –, o jogo de sedução, o envolvimento e, finalmente, a relação sexual. No envolvimento corporal com os rapazes, Adelina finalmente se desvencilhará de sua identidade. O desvencilhamento está vinculado à despersonalização, experimentada no clímax da vivência sexual: “[...] abraçava os três, e não era mais Gilda, nem Adelina nem nada. Era um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de marcas e de dentes e unhas, lanhado dos tocos das barbas amanhecidas, lambuzada do leite sem dono dos machos das ruas” (ABREU, 1988, p. 79). Adelina aproxima-se da condição de bicho e vive intensamente as sensações e os prazeres propiciados por seu corpo. Ela se distancia, desse modo, de sua identidade social.

Finalizada sua despersonalização e o desvencilhamento de sua identidade anterior, a protagonista passa de uma *persona* (Adelina) a outra (Adelina-Gilda): “Só então ela sentou para tirar os sapatos. Na carne dos tornozelos inchados, as pulseiras tinham deixado lanhos fundos. Havia ferimentos espalhados sobre os dedos” (ABREU, 1988, p. 79). A máscara de Gilda deixa marcas na personalidade de Adelina. Sua transformação está, finalmente, completa, a ponto de Adelina não poder mais se reconhecer em sua condição inicial. A partir de agora, Adelina-Gilda deverá conviver com a ambiguidade que a máscara lhe proporcionou. Por um lado, a máscara lhe permite a vivência plena de seus desejos íntimos e, sobretudo, eróticos, distante das convenções sociais. Por outro lado, a protagonista estará presa à necessidade de realização de seus desejos, tornando-se refém da máscara, conhecendo, com isso, seu lado opressor. A máscara torna-se “uma espécie de condenação, um aprisionamento pelo próprio desejo”. (DIAS, 2004, p. 73).

Sua transformação está vinculada ao espaço urbano: “Foi o neon, repetiu andando pelo quarto, aquelas luzes verdes violeta e vermelhas piscando em frente à boate, foi o neon maligno da Sexta-Feira Santa, quando o diabo se solta porque Cristo está morto, pregado na

cruz” (ABREU, 1988, p. 79). Adelina-Gilda identifica na cidade traços que a caracterizam como um lugar demoníaco e infernal. A protagonista não alimenta a culpa pela sua transformação via liberação sexual, mas entende ter experimentado uma situação que fere as convenções sociais e reconhece, na cidade, indícios que teriam propiciado tal experiência.

Adelina-Gilda, marcada pela máscara, vive uma situação de indefinição. Ela se divide entre o estereótipo de mulher solteira e discreta – “Segunda-feira no escritório, [...] cabelos presos, vestida de marrom, gola fechada [...]” (ABREU, 1988, p. 80) – e o estereótipo de mulher-fatal, vinculado à máscara de Gilda e ao fetiche pelos sapatos – “E ao abrir a terceira gaveta do armário para ver o papel de seda azul-clarinho guardando os sapatos, sentia um leve estremecimento. Tentava – tentava mesmo? – não ceder. Mas quase sempre o impulso de calçá-los era mais forte” (ABREU, 1988, p. 80). A protagonista alimenta um alter-ego que sobrevive às escuras e que evidencia uma cisão na personagem. Mas Adelina-Gilda será forçada a viver uma nova situação de indefinição, marcando, deste modo, a situação de desencontro: “Só pensou em jogá-los fora quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê” (ABREU, 1988, p. 80). O desfecho anuncia uma má notícia que não se explicita. A razão pela qual ela deveria abrir mão de seu alter-ego não é revelada. Mas a protagonista é levada a uma situação de indefinição, pois não tem mais como retornar ao seu estado inicial – uma vez que passou de uma *persona* a outra, ou seja, de Adelina a Adelina-Gilda –, mas também está impedida de sustentar sua nova *persona*. Ela deverá, novamente, lançar-se ao processo de construção de si, adequando-se às suas novas limitações – aparentemente relacionadas ao seu estado de saúde.

Adelina experimenta uma nova situação com a adoção da máscara de Adelina-Gilda, após o encontro com os rapazes. Esta mudança é fruto de um processo iniciado com a perda amorosa. A mudança se realiza – a protagonista passa de Adelina a Adelina-Gilda. Mas a protagonista se depara com a impossibilidade de manutenção de sua nova *persona*, sendo

lançada em uma situação de indefinição por não ser mais Adelina, nem Gilda, nem Adelina-Gilda. Ela experimenta, desse modo, a experiência do desencontro consigo mesma. O desencontro se dá, também, no processo de transformação, em que é problematizada a estabilidade de sua identidade inicial. A transformação de Adelina em Adelina-Gilda, ainda que parcialmente desejada, ocorre por meio de uma violência contra si mesma. A própria máscara de Gilda também é responsável por instaurar o desencontro na narrativa, uma vez que, por meio da máscara, a protagonista poderá sustentar sua condição dúbia, dividida entre os estereótipos de mulher solteira e de mulher-fatal.

7. O desencontro na esfera da identidade e da individualidade

Os personagens dos três contos analisados neste capítulo têm em comum a experiência da perda na vivência individual. O protagonista de “Retratos” perde a crença em (e a segurança de) seus valores sociais pequeno-burgueses. A protagonista de “Sapatinhos vermelhos” vive a experiência da perda amorosa. As protagonistas de “Fotografias” também vivenciam a experiência da perda amorosa – mas a perda se dá pela promessa que não se realiza. Deste modo, a perda é, desde o início, uma ausência, a ausência do Grande Amor, visto como possibilidade de solução para uma vida solitária.

Todos os protagonistas vivenciam uma situação de transformação e de indefinição, em função da experiência da perda. Isso se verifica pela não resolução do conflito dramático no desfecho de cada um dos contos. Com isso, todos os personagens se veem obrigados a abrir mão da ideia que têm sobre a própria identidade, constituída a partir de seus estereótipos urbanos, para se lançarem em busca de uma outra identidade, que não encontram ou que não podem sustentar. Essa outra identidade configura-se, desse modo, como ilusória e idealizada. O processo de desestabilização das identidades, vivenciado pelos personagens dos contos

estudados, relaciona-se ao que Marshall Berman (2007) identifica como paradoxo fundamental da modernidade:

Neste mundo, estabilidade significa tão-somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos. Dizer que nossa sociedade está caindo aos pedaços é apenas dizer que ela está viva e em forma. (BERMAN, 2007, p. 118)

Berman analisa a sociedade moderna a partir de uma das teses do *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels (2006): “Tudo o que é sólido desmancha no ar”.³ Para Berman, baseado na tese dos autores do manifesto, a principal característica do mundo moderno é a destruição de tudo o que no passado fora considerado seguro e estável, pois a demolição dos antigos valores é o que impulsiona o homem moderno para a criação de novos valores ou modos de vida. Estes, num futuro breve, também serão contestados ou mesmo aniquilados, para dar lugar a novos valores e modos de vida. A modernidade sobrevive da inconstância, da volubilidade e da efemeridade, sem repouso. Esta característica da sociedade moderna é também traço do indivíduo moderno:

Se a sociedade burguesa é volátil, como Marx pensa que é, como poderão as pessoas se fixarem em qualquer espécie de individualidade “real”? Em meio a todas as possibilidades e necessidades que bombardeiam o indivíduo e todos os desencontrados movimentos que o impelem, como poderá alguém definir de forma cabal quem é essencial e quem é acidental? A natureza do novo homem moderno, desnudo, talvez se mostre tão vaga e misteriosa quanto a do velho homem, o homem vestido, talvez ainda mais vaga, pois não haverá mais ilusões quanto a uma verdadeira identidade sob as máscaras. Assim, juntamente com a comunidade e a sociedade, a própria individualidade pode estar desmanchando no ar moderno. (BERMAN, 2007, p. 135-136)

³ “A burguesia não pode existir sem revolucionar incessantemente os instrumentos de produção; por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais. A conservação inalterada do antigo modo de produção constituía-se, pelo contrário, na condição primeira de existência de todas as classes industriais anteriores. Essa subversão contínua da produção, o ininterrupto abalo de todas as condições sociais, a permanente incerteza e a constante agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com o seu cortejo de representações e concepções secularmente veneradas; todas as relações que as substituem envelhecem antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se dissolve no ar, tudo o que era sagrado é profano e os homens são, enfim, obrigados a encarar, sem ilusões, a sua posição social e as suas relações recíprocas” (MARX & ENGELS, 2006, p. 33).

Os personagens dos contos analisados enfrentam a desestabilização de suas identidades a partir de uma experiência de perda individual, como dito anteriormente. Eles estão suscetíveis às flutuações e inseguranças da vida moderna, situações vivenciadas, principalmente, em grandes centros urbanos. A cidade é o lugar do encontro com o inusitado, com o diferente e o inesperado – o que justifica o seu caráter cosmopolita. Se por um lado, a cidade, em virtude de sua multiplicidade de oportunidades, é capaz de criar inúmeras situações que possibilitam a troca e a interação – ainda que seus habitantes não sejam capazes de reconhecer a potencialidade do encontro com o outro em tais situações, como vimos em “Sob o céu de Saigon” (Cf. capítulo 1) – a cidade, por outro lado, submete seus habitantes a um alto nível de impessoalidade e de vulnerabilidade. O sujeito urbano torna-se cada vez mais autocentrado, narcisista, e, com isso, diminuem cada vez mais as suas possibilidades concretas de interação.⁴

Ainda assim, vemos que há situações em que a impessoalidade pode vir a ser algo a favor do sujeito urbano. No conto “Sapatinhos vermelhos”, a protagonista vivencia o ápice de seu desejo íntimo, concretizado na experiência sexual com três rapazes desconhecidos, graças à impessoalidade garantida pelo contexto urbano. Neste sentido, vemos que a cidade, aqui, é mais propícia à interação entre sujeitos desconhecidos, do que no caso do conto “Antípodas” (Cf. capítulo 2), em que temos dois personagens próximos, que efetivamente iniciam um diálogo, mas que não conseguem expor seus sentimentos claramente um ao outro. O mesmo vale em relação ao conto “Para uma avenca partindo” (Cf. capítulo 1), cujo protagonista tenta expressar seus sentimentos e pensamentos ao outro personagem, sem sucesso.

⁴ Para Sennett (1988), as principais características da nossa sociedade são a tirania da intimidade e a constituição de sujeitos narcisistas. A expressão verdadeira da personalidade e dos sentimentos de um sujeito para o outro é vista como um bem em nossa sociedade atual. A consequência disto, contudo, é que as pessoas são cada vez menos capazes de reconhecer que o espaço público – ou seja, a cidade – possa ser também um lugar de interação, pois nela, acredita-se, não há espaço para expressão sincera dos sentimentos. Isso porque uma das características da interação nos centros urbanos é o uso de máscaras sociais. Com isso, nossa sociedade favorece o surgimento de pessoas que valorizam cada vez mais os espaços íntimos e a vida íntima, fechando-se em si mesmas e tornando-se um indivíduo narcisista, que sofre com a dificuldade de interação com o outro e com a dificuldade de expressão objetiva de seus sentimentos.

Os contos de Caio Fernando Abreu, aqui analisados, representam personagens urbanos que enfrentam a desestabilização de suas identidades iniciais, sendo lançados numa situação de indefinição. Esta desestabilização está relacionada a uma experiência de perda individual. A experiência da perda na vivência individual se caracteriza não só como uma perda do outro ou de algo que é alheio aos personagens, mas também como a perda de si mesmo, pois os personagens não mais se reconhecem em suas identidades iniciais. A vivência destes personagens é representativa da crise do ideal de indivíduo burguês. A desestabilização de suas identidades iniciais indica que não há condições de sustentação de uma identidade segura e inalienável no atual estágio da modernidade. Deste modo, vemos que se instaura, nas narrativas, o desencontro dos personagens consigo mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caio Fernando Abreu publica em 1969 seu primeiro livro de contos, *O inventário do irremediável*. Neste livro, encontramos o conto “Apeiron”. Nele, o personagem protagonista vive um conflito interno, por meio do qual ele percebe ter atingido um estado de pureza absoluta, que o leva ao completo vazio de sensações e sentimentos. O personagem tenta experimentar algum tipo de sentimento, sem sucesso, e, depois, apela para as sensações corporais:

Experimentou sentir ódio, lembrar pessoas, fatos e coisas desagradáveis, apalpar novamente a tessitura sombria do que vivera, a massa densa de que era feita a mágoa e todos os *desencontros* que tinha encontrado, e todos os desamores desilusões desacatos desafetos; não, não, já nem ódio queria, que encontrasse ao menos a melancolia, aquele estar-debruçado-na-sacada-num-fim-de-tarde, a solidão, a tristeza, o amor: qualquer coisa que fôsse intensa como um grito. (ABREU, 1970, p. 22 – grifo nosso)

Este estado puro e absoluto – antecipado pelo próprio título, “Apeiron” – é encarado com horror pelo protagonista, que finalmente percebe ter encontrado a morte. Logo, o vazio completo de sensações por ele “experimentado”, e que é inicialmente interpretado como um estado de bondade absoluta, revela-se como um grande pesadelo. O protagonista percebe que o quê justifica o movimento da vida é o turbilhão de sensações a que estamos expostos enquanto seres vivos, mesmo que isso signifique o sofrimento.

Chama a atenção o fato de, no fragmento acima citado, o narrador nomear como *desencontro* o conjunto de sentimentos que experimentara enquanto era vivo. Depreende-se, daí, a ideia de que o desencontro, apesar das dificuldades e dos sofrimentos dele provenientes, é aquilo que garante estarmos vivos e, sobretudo, sentirmo-nos vivos. O *desencontro* é

condição para a sobrevivência.¹

Esta concepção de desencontro estará presente nas demais obras do autor, publicadas ao longo de sua carreira. Interessante notar, contudo, que aquilo que ele nomeia como desencontro – num estágio inicial de sua obra literária – transforme-se em um valor fundamental de sua poética. Os contos analisados neste trabalho apontam para a comprovação desta afirmação. Como vimos, estes contos, escritos em diferentes momentos de sua carreira, exprimem diferentes manifestações da experiência do desencontro, por meio do qual identificamos o olhar do escritor sobre o seu espaço – as grandes cidades – e sobre o seu momento histórico – a segunda metade do século XX. Nestes contos, vimos situações de frustração, de perda, de fragilidade experimentados pelos protagonistas. No entanto, a experiência do desencontro, nestes contos, não aparece nomeada pelos personagens ou narradores. Ela é apreendida da leitura dos textos, que permitem que identifiquemos, ainda, alguns procedimentos narrativos que exprimem a experiência do desencontro, como os diálogos desencontrados, o contínuo trânsito do sujeito urbano entre máscaras sociais, as hesitações, os silêncios.

Neste sentido, é interessante assinalar uma trajetória do desencontro na obra do autor. De experiência nomeada pelo próprio narrador, ele passa, ao longo dos anos, a procedimento literário, incorporado no ato de narrar. A perspectiva cronológica não explica o que é o desencontro para Caio Fernando Abreu, mas aponta para o fato de que o desencontro já se constituía como objeto de reflexão de sua obra, já na sua primeira publicação, vindo a ser mais bem elaborado ao longo dos anos.

¹ O estudo do desencontro, neste trabalho, está circunscrito à obra de Caio Fernando Abreu. Ainda assim, é possível encontrarmos representações semelhantes em outros autores brasileiros, do século XX. A obra de Clarice Lispector, por exemplo, apresenta um ponto de vista no qual o enfrentamento de uma situação de dificuldade é condição necessária para a superação, na vivência do personagem, o que instaura uma situação de desencontro. O conto “Tentação”, publicado em *A legião estrangeira* (1987), é representativo deste ponto de vista. Neste conto, uma menina, sentada na calçada, observa um cão que passeia com sua dona. A menina e o cão trocam olhares, sugerindo que um gostaria de pertencer ao outro. Este desejo esboçado, contudo, se frustra, logo em seguida, quando o cão parte. A menina se vê, então, obrigada a superar a frustração da perda de seu objeto de desejo – o cão.

Este dado aponta para a compreensão do desencontro como um elemento temático-formal fundante da obra de Caio Fernando Abreu. O desencontro não se estabelece a partir de uma relação de causa e/ou consequência com os demais temas abordados pela obra, pois ele não é nem motivo gerador nem consequência de uma determinada situação. Isto significa que não necessariamente o desencontro será o principal elemento a ser considerado na análise- interpretação dos contos do autor, mas que, por outro lado, ele sempre estará presente por demarcar o modo de Caio Fernando Abreu interpretar o estatuto das relações humanas que, para ele, caracteriza-se pelo conflito de interesses vivenciado entre diferentes personagens ou, ainda, um conflito vivenciado internamente pelo personagem, e que nem sempre é passível de resolução. Deste modo, nem sempre veremos uma relação estreita, por exemplo, entre desencontro, cidade e experiência urbana contemporânea em Caio Fernando Abreu, mas esta relação estará, nos seus textos, sempre pressuposta.

Os contos aqui estudados apontam para a articulação da experiência do desencontro com a temática da cidade grande e da experiência urbana contemporânea. Ao tratar o drama vivenciado pelos personagens, os textos de Caio Fernando Abreu expõem os sofrimentos vivenciados em contextos urbanos, destacando o individualismo, a solidão, a carência afetiva, a dificuldade de diálogo e de troca de experiências como experiências marcantes da vida nas grandes metrópoles. É por meio de tais vivências, protagonizadas pelos personagens, que a experiência do desencontro se manifesta na obra, permitindo situar a identidade de um sujeito particular na contística de Caio Fernando Abreu: o sujeito do desencontro, que é, também, um sujeito desencontrado.

Este personagem pertence à geração que acompanhou as mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais no período de transformação das já grandes cidades brasileiras, em geral, capitais, em metrópoles e/ou megalópoles. Em função disso, este sujeito vivencia os conflitos estabelecidos nas e pelas grandes cidades contemporâneas, tendo, por vezes, a

constituição de sua identidade e o seu modo de lidar com as situações afetados por esta sua inserção no modo de vida urbano. Tais conflitos, como visto, se manifestam nas tentativas de interação entre os personagens, que se caracterizam por serem desencontradas, dado o desajuste que há nas tentativas fracassadas de diálogo e de troca de experiências, de manifestação dos próprios sentimentos e/ou, também, de compreensão da própria experiência histórica e da própria identidade.

O desencontro se constitui, nas narrativas, a partir de um conjunto de procedimentos estéticos. Os textos representam a experiência do desencontro, vinculado ao tema das grandes cidades, por meio de recursos de escrita, experimentais ou não, que configuram um viés importante de interpretação da proposta estética do autor.

A estereotipia é um dos procedimentos de elaboração da experiência do desencontro e o principal procedimento de articulação dessa experiência com a temática da cidade e da experiência urbana. Ao apresentar personagens estereotipados, estes são identificados com tipos sociais bem definidos pertencentes ao contexto urbano. Assim como formula Azevedo (1998) acerca da formação dos tipos sociais e dos estereótipos da cidade, “Nelas, pois, o representar é uma exigência do cotidiano e, como toda representação supõe códigos, sinais discriminam ou identificam as condições sociais que as personagens pretendem ostentar” (AZEVEDO, 1998). Este procedimento se faz presente nos contos “Sob o céu de Saigon”, “Noções de Irene”, “Dama da noite”, “Retratos”, “Fotografias” e “Sapatinhos vermelhos”.

Os contos “Retratos” e “Noções de Irene” apresentam personagens que encarnam o conflito modo de vida pequeno-burguês *versus* modo de vida *hippie*. Apesar de se estabelecerem em uma relação de conflito de valores, ambos os modelos ou modos de vida representados pelos estereótipos dos personagens privilegiam o contexto urbano para existirem. A cidade é o espaço privilegiado tanto pelo capital quanto pelo movimento

contracultural e é base para os modos de vida que definem os estereótipos de cada personagem.

Este procedimento se complexifica nos contos “Sob o céu de Saigon” e “Fotografias”. Neles, os personagens estereotipados são identificados com matrizes existenciais, sugerindo a repetição infinita de tais estereótipos, construídos pelo contexto social ao qual pertencem. Isto se verifica pela semelhança nas vivências dos protagonistas de cada conto, o que sugere que ambos os personagens diferenciam-se apenas na superfície enquanto que seus dramas mais profundos permanecem os mesmos, tais como a solidão, a carência e um paradoxal individualismo marcado pela estereotipia – experiências características do modo de vida urbano, o qual encarnam e representam. A ideia de matriz existencial promove a repetição infinita destes estereótipos, sugerindo a noção de reprodução. Estes personagens estereótipos seriam comparados, desse modo, a produtos massificados da grande cidade, condenados à reificação.

Este procedimento acaba por esvaziar a vivência destes personagens ao afetar a constituição de suas individualidades, pois, identificados como estereótipos sociais ou matrizes sociais, estes personagens têm suas particularidades anuladas. Se por um lado eles têm uma identidade constituída e bem definida, a ponto de permitir-lhes serem identificados com tipos sociais, por outro, as vivências destes personagens não lhes permitem diferenciarem-se dos demais, pertencentes ao mesmo grupo, impedindo a sua plena individualização.

O extremo da representação da experiência do desencontro por meio da construção de personagens urbanos estereotipados se verifica nos contos “Retratos”, “Fotografias” e “Sapatinhos vermelhos”, cujos personagens vivenciam a desestabilização da ideia que têm sobre suas identidades, sustentadas por seus estereótipos urbanos. Esta desestabilização os leva a uma crise que evidencia a impossibilidade de sustentação de uma única identidade, na

contemporaneidade. No conto “Retratos”, o personagem sofre alterações em seu modo de vida, contestando valores que até então eram inabaláveis e verdadeiros referenciais de segurança e estabilidade. Nos contos “Fotografias” e “Sapatinhos vermelhos”, vemos que as protagonistas estabelecem um jogo de máscaras, confundindo-se com suas próprias máscaras.

A problematização do processo de individualização dos personagens de Caio Fernando Abreu é reforçada pelo anonimato, motivo recorrente em quase todos os contos aqui analisados. Os protagonistas de “Sob o céu de Saigon”, “Noções de Irene”, “Dama da noite”, “Retratos” e “Sapatinhos vermelhos” têm suas individualidades afetadas pelo anonimato, uma vez que a ausência de nome é, nos contos, um procedimento que dificulta o estabelecimento de uma identidade particular para cada personagem. O anônimo, por sua vez, se identifica com o habitante das grandes cidades, que passa pelas multidões sem criar vínculos, sem ser notado. O anonimato é discutido, nas narrativas citadas, como uma questão a ser refletida pelos próprios personagens ou como um fator que influi diretamente em suas vivências. Já os contos “Para uma avenca partindo”, “Antípodas”, “Diálogo” e “Os sobreviventes” se valem deste mesmo procedimento sem promover, contudo, a problematização da condição anônima dos personagens. Entretanto, o anonimato está lá, integrando a constituição dos personagens e de suas vivências.

Os diálogos desencontrados são outro procedimento que constitui a experiência do desencontro na contística de Caio Fernando Abreu. Tais diálogos problematizam a comunicação, procedimento base para a troca de experiência entre os sujeitos. Com isso, Caio Fernando Abreu explora a dificuldade que os sujeitos urbanos enfrentam para se comunicar e para trocar experiências. São diálogos entrecortados, compostos de mal-entendidos, silêncios e ambiguidades, enfim, disforia na interação conversacional, dificultando a compreensão plena do assunto e, por consequência, dos sujeitos envolvidos no diálogo. A constituição destes diálogos desencontrados aponta para o paradoxo, na Modernidade, do avanço dos

meios de comunicação em massa que não impede, ao contrário, reitera, a dificuldade de comunicação e de entendimento entre os homens:

Recusamos [...] que deva haver quaisquer barreiras na comunicação entre as pessoas. A lógica toda da tecnologia de comunicação do século XX foi determinada por essa abertura de expressão. E ainda assim, apesar de termos venerado a idéia da facilidade de comunicação, ficamos surpresos com o fato de que a “mídia” resulte numa passividade ainda maior da parte daqueles que são os espectadores. (SENNETT, 1988, p. 320)

Ocorrem nos contos “Sob o céu de Saigon”, “Noções de Irene”, “Antípodas” e “Diálogo” situações em que os protagonistas não conseguem estabelecer um referente comum a ambos no diálogo, inviabilizando-o. Em geral, os protagonistas criam determinadas expectativas que se mostram inviáveis, no diálogo. O problema se acentua no conto “Diálogo”, no qual todas as possíveis referências para compreensão do diálogo que se desenrola são eliminadas. Desse modo, não sabemos quem fala, quando fala, de onde fala e com quem fala. Ainda assim, detectamos as relações de poder que se fazem presentes em toda interação oral. A comunicação é prejudicada, sugerindo, justamente, que não há comunicação que possa ocorrer fora desse paradigma, em Caio Fernando Abreu.

O individualismo que caracteriza a experiência dos sujeitos urbanos, na obra, acentua a dificuldade de troca de experiências, que se manifesta nas tentativas fracassadas de interação pela comunicação. O individualismo dos personagens os circunscreve às suas próprias vivências, dificultando a troca de experiências e a interação efetiva, entre eles. O desencontro se faz presente não só na realização concreta destes diálogos, repletos de ambiguidades, mas também na base dessas situações de interação comunicativa, na medida em que os personagens se deparam com a dificuldade de reconhecimento e/ou florescimento de interesses comuns entre si, dificultando ou inviabilizando a troca de experiências. Constitui-se, desse modo, uma escrita esquizofrênica:

A escrita esquizofrênica incorpora seu próprio rótulo, como se dele tivesse consciência. A sensação agudizada da imediatez do momento presente, que brilha intenso na passagem de uma grande dor impossível de comunicar, traduz-se no diálogo truncado, na disjunção entre quem fala e quem ouve, nas descontinuidades de pensamento em que as palavras ditas não correspondem ao que se gostaria de dizer, em que a desarticulação da linguagem revela uma percepção fragmentada e intermitente da realidade. (PELLEGRINI, 1999, p. 74)

A dificuldade de troca de experiências por meio da comunicação falada se exprime, também, por meio de monólogos que se configuram como diálogos inviabilizados. O conto “Para uma avenca partindo” explora, justamente, a problematização da interação e do estabelecimento de relações interpessoais por meio da comunicação inviabilizada no monólogo. Nele, o protagonista procura, incessantemente, comunicar seus sentimentos ao outro, sem consegui-lo, produzindo, com isso, um monólogo fragmentado e algo desconexo, por meio do qual lemos seu estado de solidão, carência afetiva e desespero por não conseguir se comunicar. O conto “Noções de Irene” também explora a inviabilização do diálogo, constituindo, desse modo, pequenos monólogos do protagonista.

A construção de monólogos é relevante, ainda, nos contos “Os sobreviventes” e “Dama da noite”. Neles, suas respectivas protagonistas reconstroem seu passado e exprimem suas frustrações com o momento presente. Elas agriem seus interlocutores, que não encontram lugar para manifestarem-se no suposto diálogo que deveria se desenrolar. As protagonistas resgatam fatos e valores de seus passados pessoais e do passado de sua geração, reconstruindo situações por vezes traumáticas. Tais monólogos se aproximam, desse modo, da noção de testemunho de uma experiência traumática. Por serem experiências passadas de difícil recordação, a elaboração de suas falas recupera a dificuldade na exposição, apresentando monólogos fragmentados, desconexos e violentos com seus interlocutores e, sobretudo, com suas próprias enunciadoras.

A citação também constitui a experiência do desencontro do sujeito urbano na obra de Caio Fernando Abreu. Ela reproduz a fragmentação na vida dos personagens que, para

compreender ou para (re)compor sua própria vivência precisam fazer referência a uma situação alheia. Na citação, o personagem seleciona o que lhe interessa na vivência de outro para tentar exprimir a sua própria vivência, pois, sendo a sua vivência sempre fragmentada, desconexa e, quando não, vazia, este personagem necessita preencher algumas de suas lacunas para poder compreendê-las. A citação se constitui como procedimento de elaboração da identidade de alguns dos personagens, e está presente nos contos “Noções de Irene”, “Antípodas” e “Os sobreviventes”.

Outra forma de citação é relevante: a referência à indústria cultural. Este recurso não foi explorado ao longo da leitura, mas, ainda assim, verificamos que os textos de Caio Fernando Abreu são repletos de referências a estrelas do cinema, da publicidade e da canção. Este recurso é, ainda, outra forma de (re)compor a identidade dos personagens, situando-os histórica e socialmente. Por outro lado, esvaziam a individualidade dos personagens, uma vez construídas a partir de referências da cultura de massa. Esta forma de citação está presente, ainda, nos contos “Sob o céu de Saigon”, “Para uma avenca partindo”, “Dama da noite”, “Fotografias” e “Sapatinhos vermelhos”.

A constituição de um ponto de vista irônico do narrador sobre a vivência dos personagens cujas histórias ele narra ou, ainda, a ironia presente nas situações dramáticas vivenciadas pelos personagens, também sublinham a presença do desencontro por meio de recursos de escrita. Nos contos estudados, a ironia permite um distanciamento do leitor com relação à situação narrada, sem, contudo, diminuir a densidade dramática da situação. Ainda que inserindo o cômico e o irônico, como em “Para uma avenca partindo” e “Fotografias”, a ironia banaliza a situação vivida, sem diminuir o sofrimento vivenciado pelo personagem protagonista. A ironia também se constitui como um olhar crítico do narrador e/ou personagem sobre a experiência narrada. São exemplares disso os contos “Sob o céu de Saigon”, “Noções de Irene”, “Antípodas”, “Os sobreviventes”, “Dama da noite” e “Retratos”.

Outro recurso bastante recorrente, em quase todos os textos, é a criação de uma expectativa que não se resolve no desfecho. Os personagens projetam seus desejos e necessidades, seja num futuro próximo, seja na figura de um outro, a fim de que alguma carência seja suprida por esta entidade alheia que, muitas vezes, não existe, revelando ser apenas projeção dos personagens. O desfecho, ao não resolver esta carência dos personagens, muitas vezes escancara a deficiência dos protagonistas e, brutalmente, revela o procedimento criado por eles, na projeção. Esta quebra de expectativa por meio da não resolução da intriga, no desfecho, instaura e/ou torna possível o reconhecimento do desencontro na vivência dos personagens. Os contos “Sob o céu de Saigon”, “Para uma avenca partindo”, “Noções de Irene”, “Antípodas”, “Diálogo”, “Retratos”, “Fotografias” e “Sapatinhos vermelhos” contam com tal recurso para a manifestação da experiência do desencontro na vivência dos protagonistas.

Os procedimentos estudados acima permitem a identificação do sujeito urbano caracterizado pela experiência do desencontro, na obra de Caio Fernando Abreu. A representação desse sujeito se pauta pela constituição de um olhar crítico da obra sobre a cidade e a experiência urbana. Os contos narram situações cotidianas do universo urbano destacando o aspecto por vezes negativo do modo de vida urbano, como o individualismo, a incomunicabilidade, a solidão, a submissão à ordem burguesa e ao capitalismo. A obra de Caio Fernando Abreu constrói, desse modo, e por meio de seus personagens, narradores e situações dramáticas, uma reflexão pertinente ao seu momento histórico. Neste sentido, a obra de Caio Fernando Abreu destoa do que, segundo Tânia Pellegrini (1999), caracterizaria o narrador na prosa brasileira contemporânea.

Aos narradores de hoje, que se trancam em si mesmos, abomina qualquer choque que os possa estimular a romper a bolha protetora, o útero morno de onde extraem sua escrita fetal, qualquer coisa que os faça quebrar as janelas ou deixar de pintá-las; temem as ruas e as pessoas, por entre as quais andam como entre espelhos. Só lhes apraz a solidão ou a companhia de seus iguais. É desse modo que se insere aqui mais um traço pós-moderno, a micropolítica

das minorias, que, embora importantíssima, exclui uma preocupação mais ampla com o todo social. O que fica, portanto, é uma espécie de inconsciência do giro caleidoscópico da história, sempre movimentado pela mão de outrem. (PELLEGRINI, 1999, p. 78)

A constituição de um sujeito urbano caracterizado pela experiência do desencontro, na obra de Caio Fernando Abreu, permite a identificação de um olhar crítico do escritor sobre a cidade e a experiência urbana contemporânea. Como vimos, a experiência do desencontro vincula-se à dificuldade de comunicação e de troca de experiências, representada pela dificuldade de interação entre personagens urbanos, pela constituição de diálogos desencontrados e pela rememoração de um passado, marcado por frustrações e traumas, que não pode ser plenamente elaborado pela fala, de modo direto. Em todos estes casos, verificamos situações de interação oral prejudicada entre os personagens, que representam a experiência do desencontro. Além disso, a experiência do desencontro vincula-se a uma experiência de perda – seja a perda vivida no âmbito da história de um grupo ou de uma geração, seja a experiência vivida no âmbito individual. O primeiro caso está representado nos contos que remetem às experiências de resistência política, de liberação sexual, de contato com a Aids – que caracterizam a experiência das gerações de 1960 a 1980, no Brasil urbano. O segundo caso é representado nos contos cujos personagens vivenciam a desestabilização da ideia que têm sobre suas identidades.

As narrativas aqui analisadas apresentam experiências individuais dos personagens marcadas pela frustração de suas expectativas. Tais situações representam a experiência do desencontro dos personagens – o desencontro com o outro, o desencontro com a linguagem, o desencontro com a história e, por fim, o desencontro consigo. Os contos de Caio Fernando Abreu privilegiam a elaboração de narrativas que representam uma experiência marcada pela frustração, cujos personagens, muitas vezes, não são capazes de elaborar para si mesmos os motivos de sua experiência fracassada. Isso não impede, contudo, que a obra de Caio Fernando Abreu, ao representar este conjunto de experiências, elabore um olhar analítico e

crítico sobre tais experiências. O olhar dos personagens sobre a própria experiência é diferente do olhar que o conjunto da obra constrói sobre as experiências que representa. Este movimento de distanciamento crítico da obra em relação à experiência frustrada do personagem constitui-se a partir do desencontro, sobretudo, por meio da ironia.

O desencontro, na obra de Caio Fernando Abreu, caracteriza-se pelo deslocamento do foco na situação de “vítima” do personagem, para a posição de observador de uma experiência marcada pela frustração e que está circunscrita a um momento histórico – a contemporaneidade – e a um espaço – as grandes cidades brasileiras. Logo, os protagonistas de Caio Fernando Abreu permanecem na condição de submissão às dificuldades de interação com o outro e de compreensão de si mesmos e do outro, mas a obra, por causa do distanciamento criado propositalmente entre o narrar e aquilo que narra, é capaz de apontar para estas situações de frustração vivenciadas pelos personagens como algo que deve ser repensado e reelaborado, se quisermos construir uma visão ampla e crítica, que dê conta de compreender e, até mesmo, transformar, a vida na contemporaneidade.

Estas narrativas representam fragmentos de uma experiência individual, protagonizada pelos personagens dos contos de Caio Fernando Abreu, mas que remetem a uma experiência coletiva. Neste sentido, os contos de Caio Fernando Abreu aproximam-se do conceito de *mônada* de Walter Benjamin (2005; 1984). A *mônada*, para Benjamin, é o fragmento representativo do conjunto no qual se insere. Ela permite a passagem da investigação do particular para o coletivo, por relação de *sinédoque*. A *mônada* é o fragmento que compõe uma alegoria e que, ao mesmo tempo, representa, por si só, toda a alegoria da qual faz parte. A *mônada*, portanto, assemelha-se à narrativa de fragmentos de uma experiência individual que se tornam exemplares de uma experiência coletiva.

O conjunto destas variadas experiências narradas é passível de reunião em uma alegoria, entendida, aqui, no sentido benjaminiano. A alegoria é a reunião de fragmentos –

seja, neste caso, fragmentos da história ou fragmentos narrativos – que, articulados, revelam o olhar do sujeito que articulou essa reunião. Neste sentido, os conceitos benjaminianos de alegorista, que recolhe os fragmentos da história, e de narrador, que reúne um conjunto de histórias narradas, remetem-se mutuamente. Por um lado, Benjamin afirma a “*fraca* força messiânica” que sobrevive em *nós*: “Não nos afaga, pois, levemente, um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas?” (BENJAMIN, 2005, p. 48). É uma visão de história na qual os heróis vencidos do passado sobrevivem, através dos tempos, por meio dos homens que sobreviveram e que deles se recordam. Por outro lado, o filósofo aponta para a “força germinativa” das narrativas, capazes de sobreviver ao tempo e às diferentes experiências (BENJAMIN, 1994, p. 204). A narrativa, para Benjamin, é capaz de remeter a diferentes momentos históricos e a diferentes experiências. Tanto as narrativas como os fragmentos históricos compõem uma alegoria, por meio da qual se elabora um olhar específico do narrador/alegorista benjaminiano.

Os contos de Caio Fernando Abreu representam, por diferentes maneiras, a experiência do desencontro e, com isso apresentam um olhar do escritor sobre o seu espaço e sobre o seu tempo. Destaca-se, neste trabalho, a manifestação da experiência do desencontro 1) na dificuldade de comunicação e de troca de experiências; 2) na constituição de diálogos desencontrados; 3) no desencontro entre presente e passado, marcado por frustração ou trauma, na vivência do personagem; e 4) na vivência do desencontro do personagem consigo mesmo. Suas narrativas representam experiências individuais que remetem à experiência de uma geração, evidenciando o seu caráter histórico. Caio Fernando Abreu é, ao mesmo tempo, um narrador e um alegorista que reúne fragmentos da experiência de seu tempo, representadas em seus contos, para, na articulação destas diferentes experiências individuais, construir um

todo alegórico capaz de exprimir o seu modo de ver a sociedade que constitui, fragmentariamente, a história de sua geração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1970.

_____. Apeiron. In: _____. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1970, p. 21-22.

_____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Diálogo. In: _____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 11-12.

_____. Os sobreviventes. In: _____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 13-18.

_____. Fotografias. In: _____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 87-95.

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

_____. Sapatinhos vermelhos. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 69-80.

_____. Dama da noite. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 91-98.

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

_____. Retratos. In: _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 50-58.

_____. Para uma avenca partindo. In: _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 102-106.

_____. Noções de Irene. In: _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 147-154.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. Antípodas. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 142-149.

_____. Sob o céu de Saigon. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 205-211.

_____. A mais justa das saias. In: _____. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, p. 58-60.

ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elizabeth Levi et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

AZEVEDO, R. M. Uma idéia de metrópole no século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo - SP, v. 18, n. 35, p. 165-183, 1998.

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

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p. 195-198.

_____. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de história. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 41-142.

BENVENISTE, E. Da subjetividade da linguagem. In: _____. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976, p. 284-293.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

DIAS, E. M. S. “Os sapatinhos vermelhos” em trânsito: da aldeia à metrópole. *Signótica*, v.16, n.1, p. 61-80, 2004. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/viewArticle/3751>>. Acesso em: 25 abr 2008.

_____. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. 2006, 169f. Dissertação (mestrado em literaturas em língua portuguesa) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

GAGNEBIN, J.M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006a.

_____. Seis teses sobre as “teses”. *Cult*, ano 9, nº 106, set. 2006b, p. 50-53.

GINZBURG, J. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade (USP)*, São Paulo, n.8, p. 36-45, 2005.

KOCH, I. V. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2000.

LASCH, C. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Trad. João Roberto Martins Filho e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LISPECTOR, C. Tentação. In: _____. *A legião estrangeira*. 6ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 59-60.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, K; ENGELS; F. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2006.

PELLEGRINI, T. "Vazio cultural"?. In: _____. *Gavetas vazias ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996, p. 05-31.

_____. *A imagem e a letra – aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

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

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SISCAR, M. A desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, T. & ZOLIM, T. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2003, p. 151-160.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, C. F. *As frangas*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. *Inventário do ir-remediável*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

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

_____. *Cartas*. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

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

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

_____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Triângulo das águas*. Porto alegre: L&PM, 2007.

_____. *Onde andarás Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARISTOTELES. Poética. In.: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 33-75.

_____. Política. In.: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 141-251.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Aula*. 7.ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. M. O. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 222-232.

CALLEGARI, J. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A. et al. *A personagem de ficção*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53-80.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CAZULA, A. F. S. *O corpo em Caminha e Abreu: processos de significação*. 2003, 101f. Dissertação (mestrado em comunicação e semiótica) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CHAUÍ, M. A cultura de massa e a indústria cultural. In: _____. *Convite à filosofia*. 13.ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 288-305.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

COELHO NETO, J. T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FABRIS, A. (Org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FRANCO JR, A. Intolerância tropical: homossexualismo e violência em “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. *Expressão revista do centro de artes e letras Ufsm*, Santa Maria-RS, v.1, n.1, p. 91-96, 2000.

_____. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. & ZOLIM, T. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.

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

FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 271-291, v. XIV.

_____. A desilusão da guerra. In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 311-326, v. XIV.

_____. Nossa atitude para com a morte. In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 327-339, v. XIV.

_____. Sobre a transitoriedade. In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 345-348, v. XIV.

_____. O futuro de uma ilusão. In: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 15-71, v. XXI.

_____. O mal-estar na civilização. In.: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 81-171, v. XXI.

_____. Fetichismo. In.: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 179-185, v. XXI.

_____. O humor. In.: _____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 189-194, v. XXI.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GIL, F. C. *O romance da urbanização*. Porto alegre: EDIPUCRS, 1999.

_____. Experiência urbana e romance brasileiro. *Revista letras*, Curitiba, v.64, p. 67-77, 2004.

GINZBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. *Revista de letras (São Paulo)*, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 57-70, 2003.

GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

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

HALL, S. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna* uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 16.ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JAMESON, F. A mônada como uma clausura aberta. In: _____. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Boitempo, 1997. p. 237-245.

JOBIM, J. L. Narrativa e história. In: _____. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2003, p. 149-161.

JOVICHELEVICH, R. *A crônica no jornal: uma leitura de Caio Fernando Abreu*. 2005, 107f. Dissertação (mestrado em comunicação e semiótica) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

LE GOFF, J. *Por amor às cidades*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

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

LEITÃO, C. F. *Caio Fernando Abreu: em busca de Dulce e de si mesmo*. 2005, 98f. Dissertação (mestrado em literatura e crítica literária) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

LIMA, P. A. V. B de. *A cidade fictiva: visões e mundos da cidade em contos contemporâneos brasileiros, chilenos e portugueses*. 2007, 438f. Tese (doutorado em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LINS, M. P. P. A metáfora instaurada na linguagem de Caio Fernando Abreu. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v.9, p. 83-91, 2005. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/09.htm>>. Acesso em: 31 mar 2007.

MACHADO, D. M. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. 2006, 103f. Dissertação (mestrado em história da literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

MARCO, V. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, 2004, no.62, p.45-68. ISSN 0102-6445.

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: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 2007. São Paulo. *Resumos do XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo: no site – www.abralic.org.br, 2007. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/907.pdf>>. Acesso em: 25 abr 2008.

MOZZAQUATRO, L. B. Literatura e autoritarismo: o processo de construção da memória coletiva em Caio Fernando Abreu. *Literatura e autoritarismo a voz dos oprimidos*, n.3, 2002. Disponível em <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num3/ass03/pag01.html#_ftn1>. Acesso em 31 mar 2007.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de crítica literária latinoamericana*, Lima-Hanover, v. 27, n. 53, p. 115-128, 2001.

PINTO, M. I. M. B. Urbes Industrializada: o modernismo e a Paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista brasileira de história*, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 58-73, 2001.

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

PORTO, L. T. Um olhar melancólico: o conto de Caio Fernando Abreu. *Literatura e autoritarismo (UFSM)*, São Paulo, v. 6, p. 01-15, 2005. Disponível em <<http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass04/pag01.html>>. Acesso em: 31 mar 2007.

SALBEGO, N. N. Luz e sombra: memórias da repressão. *Literatura e autoritarismo (UFSM)*, v.7, p. 40-47, 2006. Disponível em <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_05.php>. Acesso em: 10 jun 2007.

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

SCHPUN, M. R. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). *Revista brasileira de história*, São Paulo, v.23, n.46, p. 11-36, 2003. Disponível em : <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882003000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 mar 2006.

SILVA, A. M. M. da. O lugar incomum no livro *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4, 2005. Disponível em <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/O%20LUGAR%20INCOMUM%20NO%20LIVRO%20MORANGOS%20MOFADOS.pdf>>. Acesso em: 03 abr 2007.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-101.

SUBIRATS, E. *Da Vanguarda ao pós-moderno*. Trad. Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Menezes, Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Nobel, 1991.

SUSSEKIND, F. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & relatos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. Desterritorialização da forma literária. *Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.8, p. 60-81, 2005.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-206.

WILSON, C. *O Outsider: o drama moderno da alienação e da criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

ANEXO



Angelus Novus, Paul Klee (1920)

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 01 de março de 2010

MILENA MULATTI MAGRI