

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**Caio Fernando Abreu em *Inventário do irremediável*:  
navegante de águas turvas**

**Valéria de Freitas Pereira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg**

São Paulo

2008

## RESUMO

Este trabalho propõe algumas reflexões sobre oito contos da obra *Inventário do irremediável*, de Caio Fernando Abreu, lançada em 1970: “Inventário do irremediável”, “Itinerário”, “O ovo”, “Apeiron”, “Réquiem”, “A quem interessar possa”, “O mar mais longe que eu vejo” e “Morte segunda”. Em nosso entendimento, considerando suas condições de produção, os contos examinados se relacionam a uma forma de resistência a um mundo que se configura como opressor sob diversos aspectos. Partimos de um conto que trata a questão da repressão sexual. Em seguida nos detemos, em outra narrativa, na repressão que rege o indivíduo urbano. Depois nos dedicamos a um conto que versa sobre a violência de uma sociedade repressiva. Na seqüência, analisamos textos que apresentam a forma de um cadáver, de uma mulher e de um suicida encararem a morte, e finalmente nos atemos a contos em que a repressão se associa a experiências incompreendidas e não superadas.

Palavras-chaves: Literatura brasileira, Caio Fernando Abreu, *Inventário do irremediável*, repressão, morte.

## ABSTRACT

This work proposes reflections about eight short stories of the book *Inventário do irremediável*, by Caio Fernando Abreu, launched in 1970: “Inventário do irremediável”, “Itinerário”, “O ovo”, “Apeiron”, “Réquiem”, “A quem interessar possa”, “O mar mais longe que eu vejo” and “Morte segunda”. In our comprehension, considering the conditions of the conception, the studied stories are related to a form of resistance to a world which seems oppressive under several sides. We start our study with a story that deals with sexual repression. Afterwards, in another narrative, we investigate the repression that governs the urban citizen. Then we examine a story that deals with the violence of a repressive society. After that, we analyze stories that present the way that a corpse, a woman and a suicidal face the death, and finally we focus on texts in which the repression links to misunderstood and not overcome experiences.

Keywords: Brazilian literature, Caio Fernando Abreu, *Inventário do irremediável*, repression, death.

*A meus pais, amorosos e sábios.*

## AGRADECIMENTOS

Estou profundamente agradecida a meu orientador, Jaime Ginzburg, por ter me recebido com toda sua erudição e generosidade, de forma tão respeitosa, nesta universidade, pela competência profissional com que conduziu esta pesquisa, pelo cuidado constante com minha formação, pela delicadeza da amizade.

Agradeço a meus colegas do grupo de estudos de pós-graduação: Carlos Vinicius Veneziani, Cristiano Augusto, Jayme Costa Pinto, Moacyr Moreira, e principalmente Cristiana Boaventura e Maria Rita Palmeira, pelas diversas reflexões desencadeadas a partir de nossas reuniões e pela oportunidade de reconhecer companheirismo nos gestos de cada um, tanto no ambiente acadêmico como em nossos encontros informais.

Sou grata também à minha família, especialmente à Neusa e à Alzira, pelo apoio carinhoso de sempre, e aos amigos que bondosamente colaboraram para o andamento e a conclusão desta pesquisa.

Por fim, um agradecimento especial ao Alexandre e ao João Henrique, pelo amor, pela paciência com minhas faltas e dificuldades enquanto me dedicava a estes estudos, e por terem participado intensamente, cada um a seu modo, de todo o processo, que para mim foi um presente.

## SUMÁRIO

<i>Capítulo 1</i>	<i>Introdução, 8</i>
1.1	Um breve apresentação do autor, 16
1.2	A vida em meio à repressão, 18
1.3	Olhares críticos, 24
<i>Capítulo 2</i>	<i>Abrindo o Inventário, 30</i>
2.1	Tempo fragmentário, 35
2.2	Precariedade e melancolia, 39
2.3	Choque e resistência, 44
<i>Capítulo 3</i>	<i>Na engrenagem da repressão, 46</i>
3.1	Solidão coletiva, 49
3.2	Uma modernidade negativa, 53
<i>Capítulo 4</i>	<i>A brevidade da vida, 59</i>
4.1	Os sentidos proibidos, 62
<i>Capítulo 5</i>	<i>“A indesejada das gentes”, 73</i>
5.1	Bondade repelida, 76
5.2	Uma “quase paz”, 81
5.3	O ponto extremo, 86
<i>Capítulo 6</i>	<i>Imagens remanescentes, 91</i>
6.1	Retinas cansadas, 97
<i>Capítulo 7</i>	<i>Considerações finais, 103</i>
	<i>Referências bibliográficas, 112</i>

*Não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania, se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito inábil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém. [...] a arte é relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder. A arte é senhora do momento supremo, é senhora suprema.*

(Maurice Blanchot)

## 1. INTRODUÇÃO

*Existir lhe doía feito uma bofetada.*

(Caio Fernando Abreu. "Réquiem". *Inventário do irremediável*)

Este trabalho é fruto de nossas reflexões a respeito de alguns contos do livro *Inventário do irremediável*, de Caio Fernando Abreu. Os textos que compõem a respectiva coletânea foram escritos um pouco em cada lugar: Santiago do Boqueirão, Porto Alegre, São Paulo e Campinas, na casa de Hilda Hilst, amiga de Caio. A escolha dessa obra como nosso *corpus* se deu especialmente pelo fato de seus contos terem sido escritos entre 1966 e 1969. O lançamento do livro ocorreu em 1970, dentro do período considerado o mais repressivo do regime militar, ou seja, de 1969 a 1974.

Diante das inquietudes que a obra traz consigo, imaginamos ser possível propor que, num ambiente marcado pelo autoritarismo, intensificado a partir do final dos anos 1960, Caio procura alternativas na literatura para se opor ao sistema ditatorial e conservador brasileiro e abrir espaço para reflexão. Parece-nos possível supor que os conflitos internos dos contos examinados estejam associados à opressão do tempo em que foram elaborados, e que exista motivação histórica para a precariedade de seus narradores e personagens.

Nosso interesse pelas questões literárias em períodos de repressão vem de longa data e foi estimulado por uma disciplina denominada Autoritarismo, violência e melancolia, ministrada pelo professor Jaime Ginzburg na pós-graduação da área de Literatura Brasileira, aqui nesta universidade, no primeiro semestre de 2004. Este trabalho, portanto, resulta também de propostas advindas de um projeto muito mais amplo, denominado Literatura e Autoritarismo, coordenado pelo mesmo professor. O respectivo projeto, destinado à pesquisa de obras literárias brasileiras produzidas em contextos autoritários, compreende os fatos histórico-sociais, associados a saberes multidisciplinares, como elementos fundamentais a serem considerados na



análise estética, o que veio a coincidir com nossos interesses e também a encorajar nossos estudos.

*Inventário do irremediável* tem a singularidade de ser a primeira obra publicada de Caio Fernando Abreu e de ter sido contemplada, em 1969, antes de seu lançamento, com o Prêmio Fernando Chinaglia, concedido pela UBE - União Brasileira dos Escritores. Embora singela, consideramos essa premiação relevante em virtude de privilegiar, entre seus objetivos, o lançamento de novos autores no mercado, episódio que promoveu um alcance maior da literatura do jovem escritor, que à época contava 22 anos e até então se encontrava restrito ao âmbito das publicações em jornais e revistas.

Em entrevista concedida no ano de 1970 ao suplemento literário do Jornal *Minas Gerais*, Caio conta como é para ele o processo criativo:

O livro é uma coisa agressiva, muito violenta e muito dolorosa para mim. Porque eu tenho uma paixão doída por existir: nunca me recusei nenhuma experiência e, principalmente, nunca recusei expressar cruamente essas experiências no meu trabalho. Daí, a dor que falo: não é fácil a gente se dar inteiro. Não é que eu goste de ferir voluntária ou gratuitamente – mas preciso dizer certas coisas que comumente não são ditas, ou pelo menos não são agradáveis de serem escutadas. Nada do que sou capaz de viver me assusta, embora doa (ABREU, 1970b, p. 3).

Em 1976, tendo lançado seu terceiro livro, *O ovo apunhalado*, e portanto efetivamente incluído no circuito literário, Caio Fernando Abreu integra a antologia *Teia*, ao lado de outros sete autores: Alberto Crusius, Clóvis Malta, Jane Araújo, Lúcia Sávio Teixeira, Mariza Scopel, Sérgio Caparelli e Valdir Zwetsch.

Moacyr Scliar, em entrevista concedida à revista *Escrita*, refere-se a essa antologia como uma “literatura indireta que bebe suas fantasias em linha imediata da fonte Nova Iorque, Estados Unidos” (SCLIAR apud ABREU, 1976a, p. 6). Caio então responde a essa crítica de modo enfático, afirmando que esses oito contistas tinham uma consciência

mais preocupada com o homem contemporâneo e sua psicologia fragmentada pelo inferno da tecnologia e das grandes cidades, com a loucura, a falta de perspectivas humanas, os padrões antediluvianos de

comportamento, as repressões sexuais e todo esse grande lixo que as gerações anteriores nos deixaram como herança (ABREU, 1976a, p. 6).

Também em 1976, em um depoimento para a mesma revista intitulado “A grande fraude de tudo”, Caio manifesta seu posicionamento diante da realidade que vivencia:

A saída, onde fica a saída? Não sei. Viver hoje em dia parece ser sinônimo de segurar a barra. Segure a sua. Não aceito quem pretenda escrever ou viver aqui-agora ignorando tudo isso. Não posso solucionar o horror, mas posso pelo menos tentar alertar o maior número de pessoas possíveis para ele. Aí então talvez se possa fazer alguma coisa (ABREU, 1976b, p. 8).

As cartas que Caio escreveu a amigos nos servem de referência para refletir sobre a intimidade da linguagem assumida pelo próprio autor com a linguagem de seus narradores e personagens<sup>1</sup>. Em correspondência à amiga Hilda Hilst, com quem havia se desentendido, Caio escreve, em 13 de dezembro de 1969:

Depois de um paroxismo de compreensão, entre duas pessoas só pode começar uma lenta incompreensão, não é mesmo? Foi o que aconteceu conosco. Regredimos em comunicabilidade, porque não era mais possível avançar. Quando a gente se abre mais, o outro vê fundo. E o fundo é quase sempre escuro e assusta (ABREU apud MORICONI, 2002a, p. 393).

Esse trecho de carta e os depoimentos que destacamos deixam entrever parte do amálgama de desassossegos e expectativas que transparece em sua obra. Podemos observar um pouco de sua linguagem literária em um trecho do conto “A quem interessar possa”, no qual notamos calculada expectativa deixada pelo narrador ao leitor, como se houvesse prevista entre ambos uma relação de reciprocidade. Tal conto se inicia assim:

---

<sup>1</sup> A esse respeito, ver CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2007.

, eu não tenho culpa não fui eu quem fez as coisas ficarem assim desse jeito que eu não entendo que eu não entenderia nunca você também não tem culpa vou chamá-lo de você porque ninguém nunca ficará sabendo nem era preciso a culpa é de todos e não é de ninguém não sei quem foi que fez o mundo assim horrível às vezes quando ainda valia a pena eu ficava horas pensando que podia tudo voltar a ser como antes muito antes dos edifícios dos bancos da fuligem dos automóveis das fábricas das letras de câmbio e que então tudo podia ser de outra forma depois de pensar nisso eu ficava alegre quem sabe um dia aconteceria mas depois eu pensava que não ia adiantar nada que tudo ia ficar igual de novo porque um dia um homem ia trocar duas pedras por um pedaço de pau porque o pau valia mais [...] (ABREU, 1970a, p. 12).

Esse curtíssimo recorte da obra de Caio Fernando Abreu pode dar idéia de como seus contos não estão em posição de acomodação. Ao contrário, obrigam o leitor a tentar caminhos para as respostas que não são evidentes. No trecho destacado, não há consolo para a lacuna que antecede a vírgula e o pronome eu, por exemplo. Por que a ausência de pontuação? Quais são as coisas incompreendidas pelo narrador? Por que o mundo é “horrível”? Por que seria melhor viver antes da modernização das cidades etc.?

O leitor fica inseguro com esses cortes e com esses espaços em branco, mas é convidado a participar da construção do texto. Essa sensação se repete em diversos momentos de sua literatura. Em certas ocasiões, do meio de toda rudeza do cotidiano de um grande centro urbano, ele constrói uma poesia que nos emociona e nos torna solidários com seus narradores e personagens, quando não nos faz vestir a própria pele de seus indivíduos aflitos.

Admirador confesso das obras de Virgínia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector, Caio é considerado pela crítica detentor de uma narrativa densa, introspectiva. Ao percorrermos os contos desse escritor, percebemos, como procuraremos demonstrar, uma escrita construída com cifras, numa mescla de dor e ironia. A postura lingüística adotada por ele costuma ser fragmentada, repleta de nuances entre as próprias frações. Não oferece resposta aos questionamentos que promove, solicita uma ampliação das discussões sobre o processo de elaboração artística.

Quando trata de amor, seus textos, muitos deles homoeróticos, trazem, entre outras temáticas, a busca do amor, a felicidade dos encontros, o

infortúnio das separações, o medo e a coragem dos amantes diante da repressão, a dor dos indivíduos que foram relegados à margem, a complexidade de lidar com a morte. Supomos que Caio se inclui junto àqueles que ocupam a lateralidade da vida pelas tantas desarmonias que sentem em relação à “nor-ma-ti-vi-da-de” do mundo, como ele próprio diria, mas que não se aquietam nesse espaço.

*Inventário do irremediável* foi relançado em 1995, pela Editora Sulina, com a supressão de alguns contos, a revisão de outros e ainda uma alteração em especial, que, nas palavras do autor:

[...] até o título mudou, passando da fatalidade daquele irremediável (algo melancólico e sem saída) para ir-remediável (um trajeto que pode ser consertado?) (ABREU, 2005a, p. 17).

O hífen acrescentado ao título estimula desdobramentos, pois parece denotar uma mudança significativa no modo de Caio ver o mundo. Vinte e cinco anos depois de 1970, a despeito de já saber do acometimento da Aids, havia uma fresta de esperança? Esse vislumbre não era exposto quando do primeiro lançamento da obra e nos acena novos indícios de que os tempos de repressão podem ter influenciado sua criação artística. Não imaginamos, porém, uma relação determinista entre esse contexto e a obra em análise. A nosso ver, *Inventário do irremediável* contém suas próprias especificidades, que, por sua vez, carregam marcas de suas condições de produção.

Investindo nessas considerações, pretendemos investigar tais indícios, tendo como aporte os estudos de Hannah Arendt, dos pensadores da Escola de Frankfurt, em especial Walter Benjamin, Theodor Adorno e Herbert Marcuse. Pensamos que os textos desses teóricos auxiliam grande parte das reflexões demandadas por nosso objeto, não sem nos questionarmos, muitas vezes, até que ponto podemos utilizar, para a nossa realidade autoritária, que focalizou seus dissidentes, uma teoria pautada pelos horrores das duas grandes guerras e pela luta de resistência para que tais horrores não se repetissem, inclusive dada a especificidade de um Estado que perseguiu determinado grupo entre seus concidadãos com objetivos de extermínio, como ocorreu na Alemanha de Hitler em relação ao povo judeu.

Pensando que a arte comprometida com algo além da diversão precisa enfrentar a aflição de ter havido a experiência do nazismo, Theodor Adorno valoriza a necessidade de tal arte estimular o processo de não esquecimento da barbárie, colaborando, dessa forma, para o impedimento de que novos genocídios aconteçam.

Renato Franco, no artigo “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”, pondera que, apesar dessa incumbência da arte, não se conseguiram evitar, por exemplo, as ditaduras nos países latino-americanos, o que, de certa forma, evidencia a impotência dessa arte mas “não a desmerece”. Franco julga fundamental ao pensamento que se opõe à versão oficial dos fatos históricos examinar com atenção a arte produzida nesses contextos autoritários, lembrando a preocupação de Adorno em sua “Crítica cultural e sociedade”. Até porque, conforme as palavras do analista: “a possibilidade de que a catástrofe venha novamente a ocorrer é sempre uma ameaça real” (FRANCO, 2003, p. 353).

Acreditamos que o comprometimento de *Inventário do irremediável* com as reflexões suscitadas pela época de sua produção se faz conhecer desde o título, que já o anuncia intrigante: por que *Inventário do irremediável*? O substantivo *inventário* está associado a testamentos, a óbitos. O adjetivo *irremediável* está relacionado à principal característica da categoria morte na cultura popular. Convém lembrar que a morte, além de fenômeno biológico, constitui-se um fenômeno cultural, com variações de significado ao longo do tempo e do espaço, como nos mostram os estudos de Phillipe Ariès.

Num contexto repressivo, o espaço privado se amplia, nos ensina Hannah Arendt. Ampliam-se também as esferas micropolíticas de poder, conforme Michel Foucault. Assim, os fatores de opressão mais amplos estão associados à repressão individual. Num mundo arbitrário, onde o indivíduo é privado dos suprimentos necessários à sua condição humana, *Inventário do irremediável*, pensamos, busca uma estratégia libertária, um caminho para tentar entender o valor da vida num contexto em que a evidência da morte é tão impactante.

Sem expectativa de respostas conclusivas, nosso intento é analisar como tramitam essas questões do plano coletivo para o individual e vice-versa na obra em análise. Em nossa compreensão, e este ponto nos é o mais caro,

percebemos a repressão, e a tentativa de rompimento com ela, como uma referência central para o estudo deste *corpus*. Nossa hipótese é que *Inventário do irremediável* encara a morte com uma coragem de enfrentamento difícil de concebermos culturalmente e que nos leva a crer que esse confronto é uma forma peculiar de resistência. Parece-nos possível sugerir que *Inventário do irremediável* possibilita um deslocamento e uma nova configuração da categoria morte, a partir de pontos de vista variados e inovadores, de forma a acomodá-la em um campo propício a reflexões.

Embora obras de Caio Fernando Abreu tenham sido premiadas e algumas delas tenham sido traduzidas para outros idiomas, esse escritor não detém uma fortuna crítica muito ampla. A maior parte das análises se limita à abordagem homoerótica de seus textos, não destacando, por exemplo, seu caráter crítico ao contexto histórico e social brasileiros.

Pretendendo algo como uma pequena contribuição para o aprofundamento crítico de sua obra, proporemos alguns encaminhamentos de reflexão a respeito do fazer literário desse autor, numa tentativa de pensar um pouco de que modo ele responde esteticamente a um mundo percebido como confuso e difícil de ser compreendido.

Acreditando no conceito de conhecimento como processo continuamente em construção e exprimindo previamente nossa consciência a respeito da limitação do analista, que percebe o objeto em determinados momentos e apenas sob determinadas circunstâncias, esclarecemos que esta pesquisa não se pretende exaustiva, pois entendemos que a literatura de Caio Fernando Abreu é muito rica, vasta, complexa, aberta a múltiplos olhares e interpretações.

O livro *Inventário do irremediável* é composto por cinco capítulos, os quais o autor nomina Inventários. São eles: Inventário da morte, Inventário da solidão, Inventário do amor, Inventário do espanto, Inventário do irremediável. Os quatro primeiros inventários são constituídos por oito contos cada, o quinto e último inventário é formado apenas por uma narrativa, totalizando trinta e três textos.

Os contos escolhidos para compor nossa pesquisa perfazem o total de oito: “Inventário do irremediável”, “Itinerário”, “O ovo”, “Apeiron”, “Réquiem”, “A quem interessar possa”, “O mar mais longe que eu vejo”, “Morte segunda”. A

seleção desses textos adveio de nossa impressão de que eles se mostram os mais significativos com relação aos aspectos que mencionamos pretender examinar.

Estrutturamos nosso trabalho em sete capítulos, sendo o primeiro deles, esta “Introdução”, dedicado à descrição do *corpus* e dos caminhos trilhados por esta pesquisa, a alguns dados biográficos do autor em análise, à abordagem do contexto político, social e literário em que surge a obra de Caio Fernando Abreu e ao comentário de sua fortuna crítica.

O segundo capítulo, denominado “Abrindo o Inventário”, compõe-se do estudo do conto “Inventário do irremediável”, em que destacamos a repressão sexual, a fragmentação do tempo na narrativa, a condição de precariedade e melancolia do narrador-personagem.

No terceiro capítulo, “Na engrenagem da repressão”, nos aplicamos ao estudo do conto “Itinerário”, refletindo sobre a solidão do sujeito em meio à multidão urbana, que nos permite associá-lo aos sujeitos dos demais contos analisados. Abordamos os aspectos negativos da modernidade que afetam o habitante das grandes metrópoles e colaboram para a perda da capacidade de julgamento, a redução do espaço público e o conseqüente predomínio do âmbito privado nas relações humanas.

O quarto capítulo, intitulado “A brevidade da vida”, é dedicado a alguns aspectos do gênero conto. Em particular, à sua caracterização como forma breve. Contemplamos a análise do conto “O ovo”, dando relevo a algumas considerações sobre a violência da repressão em *tempos sombrios* e sobre a necessidade de revisão de conceitos históricos, visto que eles não foram capazes de evitar a barbárie.

O quinto capítulo, nomeado “A indesejada das gentes”, destaca alguns estudos em relação à mudança na concepção cultural da categoria morte ao longo do tempo no Ocidente. Este capítulo privilegia a análise interpretativa de “Apeiron”, “Réquiem” e “A quem interessar possa”, destacando posturas peculiares de cada conto com relação ao enfrentamento e à definição da vida e da morte.

No sexto capítulo, denominado “Imagens remanescentes”, analisamos os contos “O mar mais longe que eu vejo” e “Morte segunda”, nos quais nos atemos ao papel da linguagem associado ao fracasso da memória e do próprio

sujeito, à dificuldade de elaboração da experiência e à reflexão sobre a linguagem alegórica.

O sétimo e último capítulo traz as nossas “Considerações finais”. Neste espaço, debruçamo-nos sobre a imagem da morte em outras obras do autor, no intuito de contribuirmos para eventuais desdobramentos das reflexões aqui realizadas, e resgatamos de certa maneira pontos abordados no desenvolvimento desta pesquisa.

Antes de entrarmos especificamente na análise de nosso objeto, vamos percorrer alguns dados biográficos do autor que certamente, de uma forma ou de outra, estão relacionados à sua produção literária.

### **1.1 Uma breve apresentação do autor**

Caio Fernando Abreu nasce em 1948, em Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, e falece em 1996, em Porto Alegre, aos 47 anos. Em 1967 ingressa nos cursos de Letras e de Artes Dramáticas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas não os conclui.

Em 1968 muda-se para São Paulo, onde passa a atuar profissionalmente como jornalista, integrando a primeira equipe da revista *Veja*. Transfere-se em 1971 para o Rio de Janeiro, onde trabalha para diversos veículos, como as revistas *Manchete* e *Pais e Filhos*. No mesmo ano, retorna a Porto Alegre e atua como redator no jornal *Zero Hora*. Inicia suas viagens ao exterior em 1973, fixando-se em Estocolmo e prestando diversos tipos de serviços, de faxineiro a modelo, para conseguir se manter. O retorno ao Brasil acontece em 1974, quando Caio volta à cidade de Porto Alegre e passa a escrever para alguns veículos alternativos, como os jornais *Opinião* e *Movimento* e a revista *Escrita*. Também faz crítica teatral para a *Folha da Manhã*. Em 1978, de volta a São Paulo, trabalha para a redação da revista *Pop* e três anos depois passa a editar a revista *Leia Livros*. Em 1983 muda-se para o Rio de Janeiro e colabora com a revista *Isto é*. Em 1985, morando em São Paulo, responsabiliza-se pela edição de *A-Z* e escreve também para outros veículos. Em 1986 torna-se colaborador do Caderno 2, do jornal *O Estado de*



S. Paulo, atividade que exerceria por longos anos. Em 1992, passa uma temporada de três meses na França como bolsista da MEET (Maison des Écrivains et Traducteurs Étrangers). No ano seguinte, viaja novamente pela Europa, visitando Holanda, Alemanha, Itália, Londres, participando de feiras de livros e congressos de literatura. Em 1994 escreve para o caderno Cultura, do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre.

Além de lançar *Inventário do irremediável*, Caio participa da obra *Roda de Fogo*, coletânea de contos de autores gaúchos publicada também em 1970. Dois anos mais tarde, seu conto “Visita” é premiado pelo Instituto Estadual do Livro. O conto “O ovo apunhalado” é contemplado com a menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção, em 1973, e a coletânea *O ovo apunhalado* sai em 1975 (na qual foi incluído também o conto “Visita”, citado acima). *Pedras de Calcutá* é publicado em 1977 e, no ano seguinte, Caio integra a *Antologia da Literatura Rio-Grandense Contemporânea*. Em 1980 o conto “Sargento Garcia” recebe o Prêmio Status de Literatura. Esse conto seria publicado em 1982 em *Morangos mofados*, seu livro mais conhecido. Depois vem o lançamento de *Triângulo das águas*, pelo qual receberia o Prêmio Jabuti, em 1983, *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Mel & girassóis*, antologia organizada por Regina Zilberman, em 1988. Em 1989, é publicado seu livro infantil *As frangas*. O ano de 1991 marca o início das traduções de seus livros, sendo a primeira delas da obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, para o inglês e o francês. A antologia *Ovelhas negras* é lançada em 1995.

Caio publica dois romances: *Limite branco*, em 1970, e, em 1990, *Onde andaré Dulce Veiga? - um romance B*, que receberia o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) em 1991.

Também compõe dramaturgia. Entre outras peças, em 1984 escreve *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, encenada em Porto Alegre, sob a direção de Luciano Alabarse, e *A maldição do Vale Negro*, em 1987, pela qual recebeu o Prêmio Molière em 1989.

Fato já bastante conhecido é que, em 1994, ao saber-se portador do vírus da Aids, Caio divulga a notícia nas “Cartas para além do muro”, publicadas em sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, e retorna a Porto Alegre, onde passa a morar com os pais. Nesse período continua a se dedicar ao trabalho jornalístico e à literatura.

Em 1996, logo após sua morte, acontece o lançamento de *Pequenas epifanias*, uma coletânea de crônicas publicadas originalmente entre 1986 e 1995 no jornal *O Estado de S. Paulo*.

No já aludido artigo “A grande fraude de tudo”, nosso autor não se vê como intelectual, diz não suportar rigidez de comportamento nem de criação. Ele abre o texto com uma minibiografia no mínimo curiosa, sem dúvida muito mais envolvente do que possa ser o destaque dado acima a alguns de seus dados biográficos:

Andei por muita estrada. Morei em muita comunidade. Sou meio nômade, não consigo ficar muito mais de um ano numa cidade. O que procuro é o que todo mundo procura. Amor, felicidade, liberdade, sentir-se digno. Assumi essa procura e portanto a minha instabilidade. Tentativas de suicídio, pirações, danças, viagens, divã de psicanálise, porradas as mais variadas, tangos & rock, ordens de despejo, abandono de dois cursos universitários, iluminações ilusórias, excesso de cigarros, insônias, macrobiótica, solidões, teatro, amores malditos – esse o meu back-ground (ABREU, 1976b, p. 7).

Passemos agora a alguns aspectos do contexto histórico e social em que surge a literatura de Caio Fernando Abreu e, a partir disso, a algumas possibilidades interpretativas dos contos que selecionamos.

## **1.2 A vida em meio à repressão**

O golpe de Estado acontecido na madrugada de 31 de março para o dia 1º de abril de 1964 depôs o presidente João Goulart e empossou o marechal Humberto Castelo Branco, dando início à ditadura militar, que perduraria até meados da década de 80. Nesse período, o Brasil se configurava cenário repleto de tensões e embates de ordem política, econômica e social.

Após os momentos de vigorosa coibição subseqüentes ao golpe, o período de 1964 a 1968 foi marcado por moderada tolerância, por parte do Estado, para com a oposição, que esperava um retorno rápido à democracia,

devido à retrógrada economia praticada pelo governo militar. Boa parte das camadas intelectualizadas transitava entre as permissões concedidas na rotina de suas ações. Para alguns, os vários movimentos de guerrilha sinalizavam, positivamente, que estaria próximo o início do processo de implantação do socialismo no Brasil. Parte desse pensamento já habitava a expectativa da esquerda desde a Revolução Cubana, em 1959. Em 1968, os movimentos estudantis em outros países, como França e Alemanha, e a mobilização mundial contra a Guerra do Vietnã empreendida pelos Estados Unidos aumentaram a ilusão de que o mundo e, é claro, especialmente o Brasil, estava prenhe de conquistas sociais autênticas e revolucionárias.<sup>2</sup>

Entre inúmeros outros acontecimentos pelo mundo, 1968 marcou também os assassinatos de Martin Luther King e Bob Kennedy nos Estados Unidos, o massacre de centenas de estudantes na praça das Três Culturas, no México, o fim da Primavera de Praga. O Brasil viu a morte do estudante Edson Luís pela polícia carioca, o que mobilizou o movimento estudantil e, de certa forma, abriu os olhos de parte da classe média a respeito da truculência da ditadura. Também presenciou a Marcha dos 100 mil no Rio de Janeiro, que contou com a participação de intelectuais, artistas, padres e familiares dos estudantes. Em Brasília houve forte manifestação dos universitários contra a comemoração governista pelos quatro anos do Golpe. São Paulo assistiu ao desmantelamento do famoso Congresso dos estudantes em Ibiúna pela polícia, aos confrontos entre os universitários do Mackenzie, unidos ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC), e os universitários da Faculdade de Filosofia da USP na rua Maria Antonia, que resultariam na morte do estudante da USP José Guimarães. Viveu ainda a decretação, em dezembro desse ano, do Ato Institucional nº 5.

Com o AI-5, o mais vigoroso de todos os atos institucionais anteriormente promulgados pelo governo militar, houve um endurecimento do regime político vivido no Brasil, que se estenderia especialmente aos anos de 1969 a 1974. Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis consideram que esses foram os anos

<sup>2</sup> A esse respeito, ver: ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de, e WEIS, Luiz. “Carro-zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: NOVAES, Fernando (coord. geral da coleção) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998. (Coleção História da vida privada no Brasil, v. 4)

lacerantes da ditadura, com o fechamento temporário do congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga (ALMEIDA e WEIS, 1998, p. 332).

Podemos dizer que havia, de um lado, o Estado repressor e a sociedade conivente ou mal informada, que colaborava com a repressão, valorizava a tradição e os bons costumes sociais e políticos, aceitava e repassava a idéia de que o Brasil era o país do futuro e dos sonhos de qualquer cidadão. E, de outro lado, pessoas que diziam *não* a essa dissimulação, bem informadas sobre a prática de torturas, os desaparecimentos de presos políticos, pessoas que, embora proibidas de se expressar, transgrediam as regras numa tentativa de resistir, que buscavam formas de atuar em diversas áreas (na literatura, na música, no teatro, na militância), para abrir algumas possibilidades de reflexão naquela obscuridade.

Nesse período as diferenças sociais também aumentaram e a classe média brasileira passou a viver ao mesmo tempo com pelo menos duas situações distintas: o *boom* desenvolvimentista, que possibilitava o maior acesso a oportunidades de trabalho e produtos industrializados, e a restrição dos direitos civis, marcada pela censura e pela perseguição a intelectuais e artistas. Se, por um lado, a classe média se iludia com o maior acesso aos bens de consumo, por outro se tornava vítima das proibições políticas.

Para Irene de Arruda Ribeiro Cardoso, entre as transformações pelas quais a sociedade brasileira passava, no âmbito político, artístico, sexual e comportamental, a instauração da violência trouxe tempos

marcados por experiências-limite do ponto de vista existencial. Para os que optaram pela luta armada implicaram na clandestinidade, na adoção de uma identidade outra e no colocar-se numa situação existencial limite entre

vida e morte. Implicaram ainda, na vivência do Terror: a tortura, as prisões, os exílios, os desaparecimentos, as mortes (CARDOSO, 1990, p. 102).<sup>3</sup>

Conforme Michel Foucault, nos regimes autoritários as relações opressivas não se restringem apenas à esfera maior de poder. As relações de micropoder são incentivadas com entusiasmo, por serem consideradas bases de sustentação. Assim, patrões, professores, pais, maridos autoritários e repressivos contribuem enormemente para a manutenção de tais regimes. No Brasil, sob o jugo do autoritarismo, as relações familiares e afetivas também sofreram as dores daquele mundo repressivo tão pouco claro, e os jovens perambulavam pelos vieses da liberação sexual e do uso de drogas, por prazer ou como forma de enfrentamento.

No pensar de Carlos Alberto Messeder Pereira, o dualismo luta armada-desbunde, muitas vezes dito antagônico em sua essência, sinaliza diversos pontos de contato e identidade, principalmente no tocante à robustez da resistência ao sistema.

Havia uma revolução do comportamento em processo, a qual implicava o abandono de padrões rígidos de conduta e estilo -- a expressão “sem lenço sem documento” ganhava ares cada vez mais críticos. Testemunhava-se a invenção de formas de contestação que partiam da crença em um espaço *alternativo* ao “sistema”, espaço este que se constituía verdadeira trincheira de luta contra a dominação de uma “direita” encarada criticamente, cada vez mais, de um ângulo não apenas político mas também cultural e comportamental (PEREIRA, 2005, p. 91).

Nesse mesmo contexto, mais exatamente no início dos anos 1970, Pereira destaca os movimentos alternativos de expressão, incluindo jornais como *O Pasquim*, *Movimento* e *Opinião*, e a literatura marginal, especialmente a poesia marginal. Para o analista, a poesia marginal agregava tanto artistas que vinham da década de 1960 envolvidos com a vanguarda do Concretismo e com o engajamento dos CPCs (Centros Populares de Cultura) como pessoas que ingressavam na vida artística naquele início da década de 1970. O elo que

---

<sup>3</sup> Citando Marilena Chauí, Cardoso considera que a “tortura envolveu a ‘travessia do inferno: o suplício físico, o suplício psíquico, o desamparo, a solidão, o medo-pânico, o sentimento de abandono, a perda da percepção e da memória, a destituição do humano e a infantilização” (CARDOSO, 1990, p. 102).

evidenciava a identidade entre eles seria formado por “antitecnicismo, antiintelectualismo e politização do cotidiano” (PEREIRA, 2005, p. 94).

Na opinião de Heloisa Buarque de Hollanda, esses poetas ditos marginais recusavam as linguagens e as significações dadas, em especial a “forma séria do conhecimento por excelência” (HOLLANDA, 2004, p. 106). Muitos deles, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, impedidos de acessar as editoras convencionais, criaram um modo próprio de produção e circulação da arte: escreviam, ilustravam, montavam seus livros a partir do mimeógrafo, de forma artesanal, e os distribuíam na porta de cinemas e teatros, de forma personalizada<sup>4</sup>.

Heloisa considera que, entre algumas características comuns a esses poetas, estava o imediatismo do registro do cotidiano na poesia, permeado de ironia e de valorização do tempo presente. Dessa rejeição ao tempo futuro (e incerto) decorria uma recusa também a programações futuras, o que Heloisa tem como a maior *força subversiva* desses poetas. Dentre os poetas que ficaram conhecidos naquele contexto como marginais, surgem, por exemplo, Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Charles, Francisco Alvim, Torquato Neto, Wally Sailormoon.<sup>5</sup>

João Adolfo Hansen, observando o movimento cultural dos anos 60 e 70, entende que o Tropicalismo reunia, de modo inovador, a discussão radical da forma pelas neovanguardas e o engajamento dos CPCs, agregando à forma a modernidade técnica. A partir das impropriedades da relação entre o meio, a forma e o conteúdo, o Tropicalismo representava as contradições que a modernização do país trazia consigo e sustentava a todo custo, o que causaria então a subversão da ordem cultural hierárquica.

Em seu depoimento, o mosaico daquele contexto abarrotado de contradições se configurava em torno de:

[...] o vietcongue, a China, o livrinho vermelho de Mao, o sexo sem preservativo, o paz-e-amor da maconha e o LSD e *otras cosas más*, pois

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar que, apesar de muitas dessas edições independentes acabarem servindo, mais tarde, como ponte entre a “marginalidade” e o grande mercado, à época eram de fato uma alternativa à cultura controlada pelo autoritarismo e ao próprio mercado oficial.

<sup>5</sup> Caio conviveria com estes e outros poetas expoentes dessa geração, especialmente com Ana Cristina Cesar, nos anos 1980.

a gente também sentia em espanhol, pensava em los hermanos latino-americanos da Bolívia, do Chile e México e Latinoamérica, o poncho era geral, pensar em Cuba dava orgasmo. Che Guevara: *el nombre del hombre es pueblo*, Caetano cantava. Liberou geral, dizíamos já no fim de 1960, e o tempo era de total repressão. O espião janta conosco, Drummond já avisava em 1945. A vida era miserável e é triste pensar em toda uma geração que foi barrada em seus projetos de transformação da realidade insuportável do país. Mas o corpo e seu polimorfismo vieram então para a frente da cena. *Make love not war*. Os hippies. O amor, a flor, o nu. O desbunde. Ao mesmo tempo, ninguém segura este país. Brasil, ame-o ou deixe-o. Um cantor ganhava, obscenamente: *Eu te amo, meu Brasil, eu te amo / ninguém segura a juventude...* A Rede Globo. *O Fantástico* (HANSEN, 2005, p. 75).

Para Heloisa Buarque de Hollanda, a vida acadêmica também sofreu os efeitos da repressão e acabou optando pela especialização técnica, muitas vezes copiando modelos europeus, como era o caso, nas letras, do domínio das análises estruturalistas.

Torna-se indispensável mencionar a cooptação de intelectuais, mais especificamente nos anos 70, por parte do Estado, como estratégia para garantir o controle sobre a cultura brasileira. Além de confiscar e censurar, na rabeira da Era Vargas, o governo se preocupava em incentivar a produção e a circulação de uma arte conservadora, pautada na manutenção de nossos *símbolos culturais*. Em outras palavras, o objetivo da política cultural era evitar uma renovação da arte, de modo que a história oficial e a tradição se mantivessem para lustrar a superfície de um país bonito e coeso, como nos explica Flora Süssekind:

O problema é que, no terreno da produção intelectual, Fleury nem sempre se apresenta como delegado. Às vezes representa o papel de pai cuidadoso. E substitui choques elétricos, paus-de-arara e prisões por apertos de mão e tapinhas nas costas, empregos em instituições estatais e auxílios financeiros (SÜSSEKIND, 1985, p. 26).

Na visão de Süssekind, as obras que *retratavam* o país, mesmo que o retrato não fosse lá muito vistoso, serviam para mascarar as mazelas da repressão e isso era uma espécie de auxílio à construção do nacionalismo que

o governo tanto prezava. Tais obras recebiam, com certa frequência, incentivos governamentais na forma de premiações, co-edições, concursos etc.

Numa linha de pensamento bastante próxima, Marcelo Ridenti reforça o caráter ambivalente da ditadura nesse projeto de controle cultural, que penalizava a classe artística e intelectual opositora, por um lado, e, por outro, promovia, além dos colaboradores, uma parte dessa mesma classe opositora dentro da ordem estatal. Ele exemplifica sua opinião citando a formação do Ministério das Comunicações e da Embratel, que incentivou a criação das redes televisivas, dentro das quais atuavam pessoas contrárias ao regime, como o caso do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que trabalhava para a Rede Globo, e da Embrafilme, que financiava filmes que o Estado mesmo proibia.

No item seguinte, abordaremos algumas considerações sobre como era recebida a prosa de Caio, inserida em um cenário tão heterogêneo.

### 1.3 Olhares críticos

Detendo-se nos contos de Caio Fernando Abreu, mais especificamente em “Uma estória de borboletas”, do livro *Pedras de Calcutá*, Luiz Costa Lima focaliza a condição de nossa ficção no período de fechamento político. Em suas palavras:

a experiência política deixa de estar localizada em uma região precisa do relacionamento com o mundo, sua raiz agora se estende em experiência do tempo. A resposta imediata deste desdobramento é a sensação de desvario e loucura (LIMA, 1982, p. 211).

Valorizando a loucura ficcional desarticulada do conceito de normalidade, propõe que:

a condição para incorporar a vivência de insegurança total e do total questionamento dos valores não consiste em *imitar* literariamente a experiência do desvario, mas em constituir uma lucidez que não veja o



desvario de fora, mas que o tenha como um de seus possíveis produtos (LIMA, 1982, p. 214).

Fernando Arenas, no artigo “Subjectivities and homoerotic desire in contemporary Brazilian fiction”, considera que Caio é tido pelo público acadêmico e não-acadêmico como um dos mais importantes escritores brasileiros da contemporaneidade, que sua carreira literária, de 1970 a 1996, foi extremamente fecunda. Ele salienta, na literatura de Caio, a subjetividade aflitiva que margeia a vida, a intimidade difícil de se organizar, num tempo de esperanças coletivas e individuais desfeitas, a frustração, a sensação de derrota, a solidão nos anos 1960 e 1970, diante das sucessivas perdas dos ideais utópicos. Destaca também a presença de Caio tanto no contexto da contracultura no Brasil, coincidente com a violência do Estado autoritário, como, posteriormente, no contexto do surgimento da Aids:

Caio Fernando Abreu belonged to the generation that believed or engaged in various utopian causes such as Marxist revolution, sexual liberation, and drug experimentation, which in many ways profoundly changed the prevalent values in contemporary culture but have nevertheless been severely questioned after major shifts in the global and national arenas: on the one hand, the exhaustion of the 1960s counterculture, which, in the case of Brazil, had the particular distinction of being repressed by the authoritarian and ultra-nationalistic regime of the late 1960s and early 1970 and, on the other hand, by the very contemporary and ubiquitous threat of AIDS, which has dramatically altered the world’s relationship to sex for many years to come (ARENAS, 2003, p. 44).

Na obra *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*, Gilda Neves da Silva Bittencourt elege onze contistas para compor o *corpus* de sua pesquisa acadêmica sobre a produção literária de autores gaúchos que se configuram representativos na década de 1970, especialmente por abordarem questões comuns aos grandes centros urbanos e conflitos emergentes das dificuldades políticas e sociais do contexto autoritário. Os escolhidos são: Moacyr Scliar, Josué Guimarães, Rubem Mauro Machado, Tânia Faillace,

Sérgio Faraco, Carlos Carvalho, Ieda Inda, Laury Maciel, Flávio Moreira da Costa, Flávio Aguiar e João Gilberto Noll.

Embora Caio Fernando Abreu não esteja elencado entre os onze contistas selecionados, inúmeras vezes a autora tece comentários a respeito de sua obra e o insere em três das quatro vertentes temáticas em que aloca os contistas analisados: social, existencial-intimista e memorialista, só não o incluindo na vertente regionalista.

Bittencourt ressalta que *Inventário do irremediável* é provavelmente o livro que mais deixa à mostra a influência de Clarice Lispector e no qual:

predominam as narrativas voltadas à auto-investigação, à perquirição interior com vistas ao conhecimento do ser interior (BITTENCOURT, 1999, p. 85).<sup>6</sup>

Bittencourt valoriza nessa obra a sensibilidade apurada com que Caio vê o mundo, sua examinação detalhada e poética a respeito dos acontecimentos e a aptidão privilegiada para se deter profundamente nos indivíduos, investigando seus interiores e minúcias, inventariando-os, na tentativa de captar sua intimidade mais pura.

Para a analista, a obra *O ovo apunhalado*, lançada em 1975, marca a passagem do plano da individualidade para o plano da alteridade em Caio e ressalta a solidão dos grandes centros, a ausência de interlocução, o temor em relação à imprevisibilidade do futuro, experiências de dor de indivíduos que não conseguiram vencer. Concordamos com a análise de Bittencourt, embora em nossa percepção essa passagem já possa ser percebida desde o *Inventário do irremediável*, como veremos adiante.

Ela destaca ainda a linguagem codificada, misteriosa, que compõe sua literatura, que renova a complexidade da desilusão da juventude de 1970, pois, além de incorporar a seu texto todas as frustrações dessa geração, assume também suas predileções artísticas, fazendo uso da musicalidade, do refrão musical, das técnicas cinematográficas de montagem, do *flashback* e de muita

---

<sup>6</sup> Destacamos, nesse sentido, o conto “Paixão segundo o entendimento”, constante do *Inventário da solidão*, que remete à obra *A paixão segundo G. H.*, e a epígrafe que abre o *Inventário do espanto*: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então adoro.”. Sobre a influência da autora na obra de Caio Fernando Abreu, ver MENDES, Fernando Oliveira. Caio Fernando Abreu (para ler ao som de Clarice Lispector). Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista – Unesp, Araraquara, 2005.

plasticidade, sugerindo como que um movimento de câmera por trás da narração. Comparando Caio a seus contemporâneos, Bittencourt entende que:

[...] em sua ficção inexistente aquele clima de denúncia explícita que constatamos em Rubem Mauro Machado e Tânia Faillace, pois a abordagem do social se faz pela sutileza das metáforas e pela construção de uma simbologia particular. Seus textos não contêm, igualmente, a ironia clara de Moacyr Scliar, porém o modo enigmático e ambíguo de contar já traz implícita uma intenção irônica de mostrar o avesso das coisas. Da mesma forma, aquela objetividade e distanciamento característicos da obra de Scliar não existem na ficção de Caio, cujas referências à realidade exterior são atravessadas sempre pelos comentários e reflexões do narrador, e pelas interferências da fantasia e da imaginação, que acentuam a ambigüidade do que está sendo dito (BITTENCOURT, 1999, p. 87).

Na opinião de Karl Erik Schollhammer, as manifestações culturais dessa época são *plurais e complexas*<sup>7</sup>. Ele destaca as obras da arte *pop* que denunciavam a violência da ditadura, pondo em evidência o assassinato de jovens e resgatando da marginalidade tanto bandidos condenados pelo Estado como malandros sentenciados ao descaso pela sociedade.

Para o pesquisador, na representação da violência configuram-se duas vertentes nessa época. Uma delas seria o *neo-realismo jornalístico*, com os romances-documentários, que, numa espécie de resposta ao AI-5, driblavam a censura e denunciavam, por meio de uma ficção literariamente frágil, a violência real exercida pela polícia nos subúrbios das grandes cidades, como *A República dos Assassinos*, de Aguinaldo Silva (1976), *Eu matei Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, que posteriormente seria adaptado para o cinema sob a direção de Hector Babenco e com o título *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1979).

A outra vertente seria o *brutalismo*, termo usado por Alfredo Bosi, do qual Schollhammer faz uso para caracterizar a prosa de Rubem Fonseca, que a seu ver abre espaço para o mundo das

---

<sup>7</sup> Lembramos que, nas décadas de 1960 e 1970, paralelamente ao *boom* desenvolvimentista do período, o êxodo rural trouxe consigo um impetuoso aumento da população urbana, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, em busca de novas oportunidades de vida e trabalho. Junto a essa realidade nova e inesperada, surgiram problemas inerentes ao crescimento urbano desordenado, entre eles a violência.

descrições e recriações da violência social, entre bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos. Sem abrir mão do compromisso literário, Fonseca cria um estilo próprio – enxuto, direto, comunicativo –, com temáticas do submundo carioca, no qual o escritor se apropriava não só das histórias e tragédias cotidianas, mas também de uma linguagem coloquial que resultava em uma inovação para o seu “realismo marginal” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 34).

Schollhammer compreende que Caio Fernando Abreu, ao lado de João Gilberto Noll, trilha caminhos próximos de Ignácio Loyola Brandão, Júlio Gomide, Roberto Drummond, Sérgio Sant’Anna e Wander Piroli, continuadores da linha iniciada por Rubem Fonseca.

A respeito das marcas de violência na literatura, Flora Süssekind distingue bem a obra de Caio daquelas que se restringem a *descrever o horror*. Num comentário a respeito do conto “Garopaba mon amour”, do livro *Pedras de Calcutá*, Süssekind valoriza a forma estética conseguida por ele:

Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura (SÜSSEKIND, 1985, p. 47).

Yudith Rosenbaum acredita que, na explosão do gênero conto na década de 70, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, João Antonio e Rubem Fonseca refletem a influência literária de Clarice Lispector, influência que ressoaria também em outros escritores, como Caio Fernando Abreu, que

recriam, de algum modo, o legado clariceano, rompendo o pacto do esperado e desvendando uma nova sensibilidade (ROSENBAUM, 2002, p. 91).

No livro *Conto brasileiro contemporâneo*, Antonio Hohlfeldt situa Caio Fernando Abreu, ao lado de Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant’Anna, na categoria de autores de contos de atmosfera, nos quais há um tipo de halo luminoso que converte a narrativa em algo quase incomparável, e nos quais os

próprios personagens são envolvidos por esse clima, em um processo que permite ao leitor reconhecer seu autor naquele texto.

Para Hohlfeldt, Caio pontua, de diferentes formas e com um lirismo intenso, a localização marginal dos jovens das décadas de 1960 e 1970 na sociedade brasileira, com extrema sensibilidade em relação a seus iguais, reconhecendo nos conflitos do outro um espelho dos seus próprios.

Longe de esgotar-se nessa fixação, porém, o escritor é capaz de apreender as dimensões mais amplas de todo e qualquer momento de crise, retirando daí o alimento para uma reafirmação contínua sobre o ser humano, que é a principal constante de sua obra, mesmo nos momentos de maior solidão de algumas de suas personagens (HOHLFELDT, 1988, p. 145).

Em uma resenha da obra *Morangos mofados*, publicada no *Jornal do Brasil* em 1982 e que depois introduziria a reedição da obra em 2005, Heloisa Buarque de Hollanda sugere que o livro é trespassado de certas ambigüidades, constituídas pelas indefinições e opacidades do contexto, do *mofo* mesmo que sufocava aqueles tempos difíceis:

Caio escolhe o caminho de pequenas provas de evidência onde, uma vez extraído o sentimento de época, consegue fazer aflorar dramaticamente os limites e os impasses daquela experiência, sem que com isso encubra seus conteúdos de busca e desejo de transformação (HOLLANDA, 2000, p. 246).

Na obra *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*, Bruno Souza Leal faz uma análise de cinco livros desse autor: *Inventário do irremediável*, *O ovo apunhalado*, *Pedras de Calcutá*, *Morangos mofados* e *Os dragões não conhecem o paraíso*. Na opinião de Leal:

Esse é um texto do estranhamento, portanto, do mundo, do eu, do próprio texto, da linguagem, da literatura. Um estranhamento que só é possível porque ligado a um olhar que se situa “do lado de lá”, constituído

através da inquietude, através do movimento, através da literatura, através da ex-centricidade - e não do conformado, do estático, da tradição, da filosofia ou da ciência (LEAL, 2002, p. 86).

Em nossa compreensão, muitas dessas opiniões críticas estão de certa forma relacionadas entre si, não raro de forma bastante complementar, sendo grande parte delas também extensiva aos contos de *Inventário do irremediável*, obra sobre a qual nos deteremos com mais vagar a partir de agora.

## 2. ABRINDO O INVENTÁRIO

*Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então  
– o outro?... Todo tormento. Comigo, as coisas não têm hoje  
e ant'ontem amanhã: é sempre. Tormentos.*

(Guimarães Rosa. *Grande Sertão Veredas*)

O conto “Inventário do irremediável” tem lugar de destaque no conjunto que compõe o livro *Inventário do irremediável*. Excepcionalmente, em relação aos demais textos da obra, não é introduzido por uma epígrafe e sim por uma dedicatória. Além de dar nome também à coletânea, é apresentado por último, sendo o único desacompanhado de outros textos, compondo, sozinho, talvez o principal dos inventários do livro.

Os parágrafos que lhe dão forma parecem partes de um quebra-cabeça a ser montado, fragmentos de uma história que vamos tentando compor à medida que continuamos a leitura e conseguimos evidenciar dois narradores que se alternam no desenvolvimento da narrativa, mantendo, porém, o mesmo ponto de vista.

O narrador-personagem conta sobre o tempo passado, quando esteve junto da pessoa amada, e sobre suas reflexões amorosas. Os momentos de

maior intensidade do conto são compostos por essas recordações, que, de certa forma, trazem de volta a reciprocidade afetiva.

O narrador em terceira pessoa situa o personagem “ele” no tempo presente, vivendo o dia-a-dia à espera do retorno da pessoa amada. Ambigualmente, insere-se no mundo funcional ao mesmo tempo em que se alheia dele, pois, diante da separação, sua vida cotidiana perde a importância e esse personagem passa a estar deslocado no mundo. Sofrendo profundamente a perda, apenas cumpre suas rotinas na ansiedade de um reencontro, de um telefonema, de uma carta.

A linguagem é construída com expressões cotidianas, num tom bastante subjetivo e intimista. É constante em todo o texto a presença de figuras de linguagem que trazem grande carga emocional, numa densidade condizente com a profundidade das reflexões do personagem desprezado, que analisa sua participação na relação afetiva e sua solidão, sempre de forma inquietante e ambígua.

Nesse sentido, tomemos como exemplos a antítese “quase em ódio, quase em amor” (que posiciona esses sentimentos muito proximamente, sugerindo-lhes uma instância de sinonímia); a metáfora “As pessoas, máscaras dependuradas em corpos” (que nos permite interpretar as relações sociais como carentes de sinceridade, como se os corpos sustentassem fraudes, e não rostos verdadeiros); as prosopopéias “Os anúncios luminosos começam a acender, indecisos” e “vento indeciso” (que insinuam certa solidariedade dos luminosos e do vento com as incertezas e indeterminações do próprio personagem); a hipérbole “E ninguém vê que estou morto” (que lamenta a indiferença das pessoas em relação a seu sofrimento).<sup>8</sup>

No primeiro parágrafo do conto, o narrador-personagem faz uma espécie de síntese do que vai narrar. Vejamos:

Foi de repente que o cigarro queimou os cabelos dêle. Levantamos os olhos, nos encaramos tensos, quase em ódio, quase em amor – naquela repressão à beira de alguma coisa que poderia levar a qualquer gesto, mesmo ao homicídio. Mas sorrimos, e foi depois que tudo quebrou.

---

<sup>8</sup> Citações extraídas das páginas 138, 138, 141, 143 e 142, respectivamente, da obra em análise.

Jamais voltamos à entrega mesma de antes e à ausência de solicitações e à aceitação sem barreiras (ABREU, 1970a, p. 138).

O verbo “Foi”, que inicia o fragmento, e a locução adverbial temporal “de repente” reforçam a idéia de que o presente chegou abrupto, trazendo consigo tempos difíceis. A presença da conjunção “Mas” denota um lamento pelo sorriso dado. Um sorriso que claramente soava forçado, como um recuo diante do enfrentamento que não se manteve. E esse gesto pode ser alinhavado a um tipo de disfarce perante a situação indesejada e constrangedora causada pela queima dos cabelos. De toda maneira, esse sorriso se afigura um divisor de águas dentro do conto e dentro do próprio relacionamento amoroso, porque depois dele nada foi como “antes” (ABREU, 1970, p. 138), advérbio que aqui pressupõe um passado percebido como positivo para o amor, contrastando com o momento da fragilidade conjugal, quando já eram impossíveis a entrega e a aceitação incondicionais.

Isso se torna bastante significativo quando relacionado a um contexto marcado por exigências quanto a padrões de comportamento sociais, em que só é aceito aquele que cumpre o papel determinado pelo conservadorismo. A irritação provocada pela queima dos cabelos é disfarçada pela hipocrisia do falso sorriso, o que nos consente inferir um estreito vínculo entre a quebra do encanto amoroso e o repúdio aos disfarces. Essa inquietude voltará mais adiante no texto, quando o narrador-personagem questiona:

Que espécie de coisa o cigarro queimou, além dos cabelos? Sei que foi mais fundo, mais dentro, e que nessa ignorada dimensão rompeu alguma coisa que estava em marcha (ABREU, 1970a, p. 142).

No percurso da narrativa, ele age como se estivesse ainda junto da pessoa amada e pudesse revelar-lhe com intimidade seus sentimentos. A frase “Você sabe que eu fiquei.” é carregada de cumplicidade, pressupondo uma conversa imaginada, que poderia ter havido, se a interlocução fosse possível. Seu desabafo vai tecendo uma declaração de amor que termina em total esgotamento, como se nada mais que fosse dito pudesse servir para expressar sua condição:



Tenho me carregado tão perdido e tão pesado pelo tempo afora. E ninguém vê que estou morto. Irremediavelmente morto (ABREU, 1970a, p. 142).

Convém dizer que a idéia de morte perpassa todo o conto, desde o título, e pode ser interpretada como fio condutor de um afeto baseado na negatividade, pois o conto se inicia com a menção explícita à repressão que poderia levar ao homicídio, e termina com o olhar do personagem para o próprio pulso, que traz uma marca evidente de tentativa de suicídio.

No caso, o título do conto, “Inventário do irremediável”, sugere a herança da relação afetiva que está morta, num contexto que não acomoda mais o amor. Como a morte não abre possibilidade para reversão, a lucidez sobre o término definitivo e indesejado do envolvimento amoroso massacra o narrador-personagem que tenta, de alguma forma, narrar seu sofrimento.

O envolvimento sexual neste texto é tratado de modo bastante sutil, como podemos ver em:

E de repente nos ferimos. Com a boca. Senti os lábios nos meus, os dentes em entrechocar de desespero, as mãos seguravam meu rosto, investigavam meus traços, eu nascia por dentro, quase gritava, tentávamos desvendar um ao outro, mas não íamos além da tentativa, que já se fazia angústia em suas mãos como espinhos, subindo por meu corpo inteiro, as minhas mãos subindo também, numa busca tensa (ABREU, 1970a, p. 140 e 141).

É preciso nos deter ao fato de que a relação amorosa tratada neste texto se dá entre dois homens. Talvez possamos entender um pouco mais essa escolha lexical se contextualizarmos a condição dos homossexuais no Brasil à época e a associarmos à evidente atmosfera de opressão. No primeiro parágrafo, a palavra “homicídio” está diretamente relacionada à palavra “repressão”<sup>9</sup>, que nos remete tanto à repressão política da época como à

---

<sup>9</sup> No Brasil, mais especificamente até os anos 1960, o patriarcado destinava à mulher o papel de esposa submissa ao marido e ao homem heterossexual, casado, a condição de dominador. Julgamos oportuno lembrar que, para Herbert Marcuse, a sociedade patriarcal objetiva controlar os corpos para manter o sistema conservador. Dessa forma, esse pensador considera a repressão sexual uma repressão política, um ato de conservadorismo político.

repressão sexual exercida por grande parte da sociedade que, conservadora, valorizava a manutenção dos ditos bons costumes.

Embora ousado para o conservadorismo da época em que foi produzido, o conto ora analisado trabalha a categoria do amor a partir de palavras como “ódio”, “espinhos”, “fúria”, “busca tensa”, sempre associada a sensações de dor, frustração e medo. Ambos os narradores de “Inventário do irremediável”, acreditamos, sutilizam o ato amoroso em avanços e regressos numa cautelosa tentativa de edificar a relação amorosa proibida, de modo a se conseguir manter pelo menos ao alcance da memória, algo precioso que, nas mãos, não se pode ter.

Essa linguagem ambígua, um tanto encoberta, que descreve o enamoramento se desinibe e se torna mais explícita em contos futuros de Caio, como, por exemplo, “Terça-Feira Gorda”, publicado no livro *Morangos mofados*, que, em linhas bem gerais, narra a manifestação do desejo e do erotismo entre dois homens num baile de carnaval. A ardência de um pelo outro, claramente expressa no texto, faz com que abandonem o baile e vão para a praia onde fazem amor.

Enquanto estão na praia, são surpreendidos por um grupo de pessoas que os agride violentamente. Um deles consegue fugir e observa, de longe, o massacre de seu parceiro. O conto é narrado pelo sobrevivente, que, na opinião de Arnaldo Franco Junior, manifesta diante da experiência:

a perplexidade algo ingênua de quem é ferido na pureza de seu impulso erótico-amoroso – emoção em tudo semelhante àquela de quem descobre, em geral por efeito de sofrer violência física e/ou simbólica, que o lugar que lhe destinam os outros, unidos, é a margem, o lugar da desonra, da vergonha, a posição de objeto sobre o qual é possível, sem medo ou remorso, exercer a violência”. (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 91)

Ao comentar que o referido texto consta da parte I da obra, intitulada “O mofo”, Franco Junior considera que isso metaforiza a condição de apodrecimento da sociedade brasileira e também alude à violência recorrente e disfarçada existente em nosso país, que na verdade não costuma tolerar a alteridade, mostrando-nos quão antidemocráticos e partidários da unicidade somos.

## 2.1 Tempo fragmentário

O tempo da narrativa no conto “Inventário do irremediável” não obedece à ordem cronológica. O primeiro parágrafo, por exemplo, expõe o lamento do narrador-personagem ao rememorar o instante em que o relacionamento se fragilizou. O segundo, por sua vez, narra a expectativa do reencontro num bar, permeada da alternância entre esperança e desilusão. E assim os parágrafos vão dando conta do enredo e aos poucos revelando como teve início o envolvimento amoroso, apresentando, apenas no final, a situação atual de desamparo do personagem abandonado.

Refletindo a respeito desse tempo fragmentário, parece-nos frutífero comentar os estudos feitos por Benedito Nunes sobre o tempo na narrativa, em que ele retoma os três planos categorizados por Todorov: *história*, *discurso* e *narração*, e o fato de acontecer no plano da história a configuração do tempo imaginário. Esses planos são interdependentes, como explica Nunes:

O tempo da narrativa só é mensurável sobre esses dois planos [história e discurso], em função dos quais varia. Ele deriva, portanto, da relação entre o tempo de narrar (Erzählzeit) e o tempo narrado (erzählte Zeit)<sup>10</sup> (NUNES, 2003, p. 30).

Na análise que faz do conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, o crítico considera anacronia o fato de o narrador inverter a ordem cronológica, abrindo o texto com a citação do episódio que só será contado posteriormente, ao longo do enredo. Baseado nos estudos de Gerard Genette<sup>11</sup>, Nunes faz uma série de comentários a respeito das anacronias existentes em obras literárias desde a tradição grega, citando o Canto I da Odisséia, que:

---

<sup>10</sup> Nunes se refere aqui à *Poética morfológica*, conceituada por Günter Müller, que serviria de base aos estruturalistas franceses, conforme nota explicativa n. 5: RICOUER, Paul. *Lês jeux avec lê temps. Temps et récit*. Paris, Seuil, 1984, t. II, p. 133 et. seqs.

<sup>11</sup> GENETTE, Gerard. *Discours du récit; essais de méthode*. In: *Figures*. Paris, Seuil, 1972, p. 78.

apanha o herói astucioso, Odisseus, “que muito peregrinou, dêz que esfz as muralhas sagradas de Tróia”, no meio de sua errância, quando detido pela ninfa Calipso, na companhia de quem passou sete anos, antes de poder reencetar a viagem de retorno a Ítaca. O recuo à origem da ação só ocorre no Canto IX, onde o próprio Odisseus relata ao rei Alcino as suas aventuras, desde o fim da guerra de tróia até chegar à ilha de Calipso (NUNES, 2003, p. 31).

Nunes menciona também a retrospectiva em “exposição separada” em “O *Guarani*, de José de Alencar, que principia, depois da descrição paisagística do cenário, narrando eventos de que participam Loredano e Peri, em 1604, para recuar depois, na segunda parte do romance, a fatos ocorridos um ano antes, que ligam ambos os personagens à ação principal” (NUNES, 2003, p. 31). Passa também por outros vieses da anacronia, como a inversão da cronologia em *Nostramo*, de Joseph Conrad, a retrospectiva em função do discurso indireto livre em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, que une momentos passados e presentes, a antecipação do retrospecto em *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, e a retrospectiva e a prospecção amalgamadas ao próprio foco narrativo na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Essas reflexões nos levam a outras, sobre o romance moderno<sup>12</sup>, de Anatol Rosenfeld, em que o estudioso avalia que a arte moderna, de modo geral, perdeu a ilusão do Absoluto herdada do Renascimento e, com isso, desapareceu também a função mimética que lhe era destinada, havendo uma recusa em se imitar a experiência humana, uma rejeição ao realismo no sentido mais amplo do termo. Ele acredita que: “o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou ‘reduzido’ (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo)” (ROSENFELD, 1996, p. 77) e que o teatro: “começa a se confessar teatro, máscara, disfarce, jogo cênico, da mesma forma como a pintura moderna se confessa plano de tela coberta de cores, em vez de simular o espaço tridimensional, volumes e figuras.” (ROSENFELD, 1996, p. 79.). Para ele, a ausência da tradicional caixa

---

<sup>12</sup> Ao longo deste trabalho, lançamos mão de alguns estudos sobre a teoria do romance em virtude da dificuldade de encontramos estudos específicos sobre o gênero conto. Assim sendo, consideramos o atributo narrativo dos textos de ambos os gêneros como elemento de proximidade entre eles.

de palco denota um tipo de junção entre o espaço do espetáculo e o espaço da experiência, e isso desfaz a perspectiva, eliminando, conseqüentemente, a ilusão de Absoluto em um mundo que é relativo.

Rosenfeld considera que aconteceu algo semelhante no romance moderno, com relação ao tempo, exemplificando a libertação da ordem cronológica iniciada com Proust, Joyce, Gide e Faulkner. Assim, tempo e espaço deixam de ser considerados absolutos e passam a ser vistos como relativos. Nas palavras de Rosenfeld: “trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81). A consciência humana não vive seqüencialmente, como um relógio marca as horas, mas de idas e vindas de recordações, vivências e projetos.

Em sua análise, para narrar o passado em toda a sua essência, é necessário que ele seja atualizado, num processo que:

não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase, que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Em nossa apreciação, esse processo de atualização do passado também se faz sentir nos contos modernos, inclusive em contos da obra de Caio Fernando Abreu. Especialmente no conto “Inventário do irremediável” acontece a partir, por exemplo, da junção de dois focos narrativos e de dois tempos verbais, assim como da construção imaginária de uma interlocução.

Rosenfeld vai mais longe e alega que, além do esmaecimento do tempo e do espaço, o desenvolvimento lógico do romance tradicional (início, meio e fim) também se esvai, desarticulando então a categoria da causalidade. Sob esse ponto de vista, não há como não arrolar o próprio ser humano nesse processo. Assim como na pintura, ele também se torna fragmentário no

romance. Para o crítico, o mundo, que de coerente passou a conturbado, de sólido e seguro passou a portador de constantes transformações econômico-sócio-afetivas, demanda reestruturações na forma artística que possam incorporar na obra o fluir constante e a incerteza dos acontecimentos.

Pois bem, no conto que examinamos, o tempo passado contempla o período em que os amantes estavam juntos, sendo portador de muitos elementos que ainda demandam reflexão. O presente marca a rotina solitária do sujeito abandonado e traz elementos resolvidos da vida convencional, deixando, entretanto, extensa margem para reflexão a respeito dos momentos idos. Então o tempo se configura presente, mas o passado é considerado de modo prioritário.

Segundo Herbert Marcuse, “O fluxo de tempo é o maior aliado natural da sociedade na manutenção da lei e da ordem. [...] ajuda os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser” (MARCUSE, 1999, p. 200). Esse pensador acredita que tais esquecimentos abrangem também as injustiças sofridas e os responsáveis por elas. A opção por invalidar o tempo cronológico e dar vazão ao tempo dono de seus anseios sinaliza para um narrador que não se submete ao esperado funcionamento do mundo moderno, medido pelos relógios, controlado pelo conservadorismo. Desse modo, romper com o tempo cronológico também é uma forma de o narrador romper com a opressão instaurada por ele.

## **2.2 Precariedade e melancolia**

Em todo o conto “Inventário do irremediável” fica bastante evidente a condição de precariedade em que se encontra o sujeito fragilizado pela desilusão amorosa. Está repleto de solidão, desesperança, e não vê perspectivas para reversão desse estado. Ele permanece com seus enigmas,

suas incompreensões e suas dores, incapaz mesmo de chorar, sem vislumbrar qualquer expectativa de realização, como mostra de maneira contundente este trecho do último parágrafo.

Está sentado na cama, o corpo nu, os pés descalços, as costas curvas [...] Os braços se cruzam, enlaçam os joelhos, a cabeça afunda entre as pernas. Lento. Não chora sequer (ABREU, 1970a, p. 143).

Inferimos, a partir dessa simulação de abraço, que o sujeito tenta acolher e embalar a si próprio, numa posição quase fetal, num movimento que pode ser compreendido como tentativa de consolar a si mesmo, já que fora abandonado e esse abandono ainda remanesce com insuperáveis carências.

O uso de modo repetitivo do substantivo “nada” e dos adjetivos “vazio” e “indeciso” em todo o conto faz alusão ao estado de espírito do próprio sujeito, que sintetiza sua vida em seu fracasso amoroso. Nesse estado, atormenta-se ao se perceber vítima de um processo injusto e com conseqüências dolorosas. Ressente-se ao pensar que ele apenas aceitou o amor que lhe era oferecido, como se pode perceber em “Foi você, não eu, quem buscou. Mas o dilaceramento foi só meu, como só meu foi o desespero” (ABREU, 1970a, p. 142).

Essa fragilidade rompe com a concepção de sujeito rico de completude, herdeira do Iluminismo, e nos leva aos estudos de Marx e Nietzsche, no século XIX, e de Freud, no século XX, que percebem a condição humana como precária e o sujeito como aquele que não consegue ser pleno. Se recuperarmos, muito brevemente, algumas idéias desses pensadores, poderemos lembrar que Marx acredita que o capitalismo leva à desumanização, que a economia moderna provocou a desigualdade humana: a elite dominante exerce opressão e controle sobre os dominados, num mundo reificado, submisso à relação assimétrica e desequilibrada entre sujeito e objeto. Nietzsche, opondo-se ao método cartesiano, propõe que o pensamento é uma série de momentos provisórios. Para ele, a experiência humana provoca a inserção do homem naquilo que é feio, mal, relativizando também as idéias do iluminismo (de que o sujeito busca o bem, o belo e o verdadeiro). Freud crê que ninguém é totalmente feliz, que a vida é cheia de privações e não de

plenitudes. Afirma que o único momento de completa felicidade é o estado fetal, quando se têm todas as carências preenchidas. Para ele, o sujeito tem um grau parcial de autoconsciência, pequeno domínio e controle de comportamento.

No conto também se faz notar o estado melancólico do sujeito. Segundo Freud, o melancólico tem necessidade de falar, de exprimir sua dor, mesmo que não seja compreendido – há uma “premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento” (FREUD, 1992, p. 133). O narrador melancólico do conto analisado não entende seu processo, mas faz questão de se expressar. Ele sofre profundamente a perda afetiva e não se recupera. Pelo temor, sua dor se liga ao tempo passado (pela perda sofrida) e ao tempo futuro (pela ausência de perspectivas e pelas perdas que pode vir a sofrer).

Na Grécia Antiga, Hipócrates, sob perspectiva médica, conceitua melancolia como uma sensação prolongada de tristeza e medo. Aristóteles, por sua vez, a exalta como estado de genialidade, como estado de exceção que permite o pensamento criativo.

Na Idade Média<sup>13</sup>, Constantinus Africanus aprofunda os estudos de Hipócrates, considerando melancolia as sensações de tristeza e medo em relação tensa com o fator tempo: a dor vivida no passado geraria no presente uma insegurança em relação ao futuro. Nessa época a maior preocupação humana acontece em relação ao espírito, e dessa forma o que importa é o estado da alma. Se o indivíduo permanece em condição melancólica distancia-se do sagrado, pois, de acordo com a doutrina cristã, Deus acolhe as pessoas, não havendo razão para a melancolia.

---

<sup>13</sup> O pensamento medieval associa os ciclos de vida humana aos ciclos da natureza. Nesse raciocínio, as substâncias constitutivas do corpo eram o sangue, a bile amarela, a bile negra e a fleuma. O *sangue* correspondia ao comportamento infantil, caracterizado por maior vitalidade, leveza, emanadas pela primavera, pelo ar, pelo planeta Júpiter; a *bile amarela* era relacionada ao comportamento juvenil, caracterizado por conflitos, impulsos descontrolados, emanados pelo calor intenso do verão, pelo planeta Marte; a *bile negra* correspondia à maturidade, à diminuição do ímpeto, à contemplação, emanadas pelo outono (degradação) das forças vitais, pelo planeta Saturno; a *fleuma* estava em correlação com a velhice, caracterizada pela corrosão e pelo aniquilamento do corpo, emanados pelo inverno, pela Lua. Tais substâncias, em desequilíbrio, causariam as doenças. A partir desses conceitos, os medievais julgam ser a melancolia resultado do excesso da bile negra, ou seja, do estado contemplativo, que torna o sujeito inconstante em seus humores. Sobre esse assunto, ver GINZBURG, Jaime. “Conceito de melancolia”. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Nº 20. jun/2001.



Esse pensamento desaparece no século XVI, em virtude do pensamento cartesiano, da autonomia intelectual, da valorização da experiência terrena, concreta, dependente da consciência humana, mas deixa herança aos estudos futuros. No Romantismo alemão há uma mudança de perspectiva a respeito da melancolia e ela passa a ser a afirmação do sujeito, uma condição desejada, o que contrapõe de maneira categórica os pensamentos anteriores. Os românticos aprofundam a construção do humano, julgam que o absoluto deve ser internalizado, que toda experiência é passível de ser compreendida.<sup>14</sup>

Freud vai considerar luto a dor pela perda do objeto amado e a melancolia a junção da dor pela perda ocorrida no passado com o medo de novas perdas que possam ocorrer no futuro. Benjamin remonta a Hipócrates, Aristóteles, Constantinus, aos românticos, a Freud, suspendendo a condição linear da melancolia, destacando a capacidade contemplativa do melancólico e pautando seu comportamento num “dualismo intenso e fundamental” (BENJAMIN, 1984, p. 172-3).

De acordo com Benjamin, a condição melancólica configura-se uma condição para a construção do conhecimento. Ele considera que, apesar da limitação humana, os questionamentos inevitáveis do pensamento refletem um sujeito que, mesmo sem ter pleno entendimento sobre a própria condição, tem clara consciência sobre as dificuldades de sua realidade.

Nesse sentido, as perdas amorosas do sujeito do conto são revividas intensamente como dores e frustrações. Ele dá mostras de não superação dessas perdas e tenta entender o processo, como se percebe em: “Por que lhe é negada essa possibilidade de entrega ao que está sendo?” (ABREU, 1970a, p. 138). Essa indagação delineia um inconformismo com as respostas que não foram formuladas, as conclusões que não foram obtidas, a ruptura que ele não desejava.

Exemplificando mais uma vez essa tentativa de compreensão da própria realidade, é perceptível no texto uma espécie de encenação de diálogo entre o narrador em primeira pessoa e o narrador em terceira. Apesar de haver um *eu* e um *e/e* que tentam conversar, não há chance para a comunicabilidade efetiva

---

<sup>14</sup> Recordamos que, no momento em que o sujeito romântico reconhece sua própria limitação, ele não recua, acredita que esse movimento deve ser sempre repetido e persiste nele de modo compulsivo. Essa compulsão os românticos nominam ironia, que se constitui uma condição melancólica.

entre os amantes. É uma busca que não se completa, como a *busca tensa* expressa no texto. Em uma situação de extrema sensibilidade, esse sujeito não tem como dialogar com o ser amado, nem mesmo como esclarecer o motivo da separação. Há uma negação ao diálogo, que pode ser vinculada, num prolongamento de raciocínio, à negação ao questionamento típico das sociedades controladas pelo autoritarismo. Mas há a encenação da conversa, que acaba se delineando repetitiva e estrutural, denotando também a citada condição melancólica do sujeito.

Essa encenação pode se lida à luz do que Adorno propõe sobre a incoerência de se tentar manter um narrador realista em um mundo que é subjetivo e inóspito, de onde se colhem apenas impressões:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo (ADORNO, 2003, p. 57).

O nosso narrador se sente abandonado não só por seu amado como também por Deus, afirma que “Chegara à constatação de que era só, único e que devia bastar-se a si mesmo, e justamente por isso precisava de uma outra pessoa” (ABREU, 1970a, p. 139-40). Isso nos faz pensar que ele não esperava ser acolhido por Deus, mas por outro ser humano, tão mortal e frágil como ele, numa clara opção de renúncia ao divino e de adesão ao precário.

No ensaio “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin associa a figura do narrador aos antigos viajantes e à tradição oral, num raciocínio que relaciona o *contar histórias* ao *saber dar conselhos*. Para ele, o narrador tem de ser possuidor de um repertório que venha da sabedoria adquirida com a própria experiência de vida. Uma vez que se tenha experiência, ter-se-á sabedoria e poder-se-á transmiti-la a outros.

Esse pensador associa a forma artesanal de contar histórias aos trabalhos artesanais, como bordar e fiar, que os ouvintes executavam. E acaba por dizer que também os ouvintes estão em falta hoje em dia. Seria uma constatação de que a técnica tomou o tempo e o espaço das narrativas. Ou como dizer que a vida moderna, individual e reificada, não comporta esse

modo de contar histórias. Atualmente, a relação seria mercadológica, entre autor e leitor, de modo isolado para ambos.

De acordo com a visão benjaminiana, no mundo moderno, não tendo histórias para contar, o sujeito é pobre em experiência, não é capaz de dar conselhos, já que não se considera apto o suficiente para contar suas experiências e transmitir sabedoria, tal como os soldados que voltavam mudos da primeira grande guerra. Horrorizados com as barbaridades a que assistiam e das quais participavam, eles retornavam:

mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Por que nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1996, p. 115).

Tal retorno silencioso do combatente nada tem a ver com o retorno do herói da epopéia clássica, harmônico com sua sociedade, que voltava da guerra vitorioso e orgulhoso de ter defendido seu povo, sempre disposto a contar façanhas contra o inimigo que despertavam a admiração e o respeito de toda a coletividade. Esse herói tinha a certeza do dever cumprido, era rico em experiência e amparado pela transcendência.

Em um mundo carente de sabedoria, consoante o pensamento benjaminiano, e baseado em interesses individuais, haveria mais espaço para o que Adorno chamou de *epopéias negativas*, próprias:

de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. [...] Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono (ADORNO, 2003, p. 62-3).

Parece-nos bastante coerente compreender os narradores de Caio próximos daqueles narradores que Walter Benjamin classificou como pobres em experiência, visto que o sujeito do conto se configura tipicamente moderno: urbano, solitário, perdido entre cigarros, bares e outras procuras, inseguro em

relação a si e aos outros, espectador e ator de um ambiente pouco compreensível e hostil.

### **2.3 Choque e resistência**

Considerando a sociedade brasileira repleta de conflitos e injustiças sociais, agravados pelo autoritarismo, vemos no texto “Inventário do irremediável” um narrador contemporâneo que utiliza a literatura para trabalhar instâncias subjetivas que o mundo moderno não permite. Embora julgue o poema uma “espécie de alívio”, não se rende a ele, pois “não quer a coisa deformada, colorida. Recusa os descaminhos que através dum desespero maior o conduziram a uma espécie de tranqüilização” (ABREU, 1970a, p. 139). Essa hesitação entre necessitar da literatura para expressar seus conflitos e desejar não maquiar esses mesmos conflitos pode ser vista como um ponto de tensão do conto, uma das muitas dissonâncias presentes no texto em análise, e pode ser entendida como uma demanda de o sujeito se manter lúcido em meio à repressão exterior e à desordem interior.

Sua realidade o oprime de tal forma que ele trava consigo mesmo duras batalhas para conseguir sobreviver: “Precisa sofrer e morrer muitas vezes por dia para sentir-se vivo” (ABREU, 1970a, p. 139). Para ele, então, não sofrer e viver o fariam se sentir morto, e esse contraponto se configura como mais um indício de tensão interna.

Assim podemos, de certa forma, reunir a idéia de morte à opção formal do texto, se pensarmos o processo de escrita configurado como resistência à morte, mas ao mesmo tempo como um processo doloroso. Em outras palavras, podemos relacionar a morte à necessidade de narrar e à sua própria impossibilidade.<sup>15</sup>

Os pontos de tensão se fazem notórios em todo o conto. O uso de uma linguagem não-hegemônica, que abre mão do vocabulário erudito e de sinais gráficos comuns ao texto escrito tradicional, já sinaliza uma forma de protesto

---

<sup>15</sup> Mais adiante, a partir do capítulo 5 deste trabalho, voltaremos a essa categoria morte, que permeia muitos contos do livro ora objeto de nossa análise, quando a exploraremos teoricamente e de modo mais detalhado.

em relação à normatividade gramatical. Como outros exemplos de tensão formal podemos lembrar aqui a articulação de dois narradores, a construção fragmentária do tempo e mesmo da narrativa.

Para Gilda Neves da Silva Bittencourt, Caio Fernando Abreu se situa entre os contistas que rompem com a estrutura tradicional por polemizar o próprio ato narrativo, seja numa história entrecortada por reflexões e monólogos interiores, seja numa história que evidencia um *flash* da vida cotidiana, desvinculado do tempo convencional.

Outra característica que configuraria a ruptura de sua narrativa com a tradição, segundo Bittencourt, seria a opção por contos que não trazem uma história de acontecimentos seqüenciais, mas centrada no próprio “eu”, no exame interior em busca de si mesmo.

Esses elementos dissonantes que causam estranhamento podem ser associados à idéia de Benjamin referente ao papel da arte como choque. A escrita perturbadora, passível de várias interpretações, leva à necessidade de reflexão do leitor, a despeito de uma apreensão mais fluente e imediata. Por meio dessa reflexão, caracterizada por incertezas e insinuações, o leitor tem oportunidade de resistir a essa modernidade desumanizadora que se sustenta quase totalmente na desproporção causada pelo capital, de deslocar-se do papel do comprador reificado e passar ao de co-autor da obra, voltando a seu papel fundamental:

Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores (BENJAMIN, 1996, p. 132).

Ainda se faz relevante ponderar que o conto de que estamos tratando mostra ter abertura a um caráter de resistência na medida em que se faz singular em relação à tradição literária, que prevê um amadurecimento do sujeito ao longo da história, pois o sujeito aqui analisado termina com as mesmas dificuldades e inquietações iniciais. Embora não compreenda sua situação, não seja capaz de resolver seus conflitos interiores e não se realize de modo algum, ele resiste. Resiste até mesmo a uma nova tentativa de

suicídio. Jogar a lâmina pela janela, pensamos, remete à nossa idéia de enfrentamento: não sem admitir sua entrega anterior, e revelando reconhecer sua extrema fragilidade, ele se nega a se render à morte.

Esse caráter de resistência deve ser priorizado, segundo Adorno, como critério de valor da obra literária, para que não se perca de vista a necessidade de constante reflexão.

A arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; se não se reifica, torna-se mercadoria. O seu contributo para a sociedade não é comunicação com ela, mas algo de muito mediatizado, uma resistência, em que a evolução social se reproduz em virtude do desenvolvimento intra-estético, sem ser a sua imitação (ADORNO, 1988, p. 254).

### 3. NA ENGRENAGEM DA REPRESSÃO

*É noite. Sinto que é noite  
Não porque a sombra descesse  
(bem me importa a face negra)  
Mas porque dentro de mim,  
No fundo de mim, o grito  
se calou, fez-se desânimo.*

(Carlos Drummond de Andrade. "O medo". *A rosa do povo*)

No conto "Inventário do Irremediável", como vimos, sobressai a impressão de que o sujeito não está em harmonia consigo mesmo e em total dessintonia com a coletividade. Ele se mostra alheio à dinâmica convencional do mundo, organizado e administrado por relógios, compromissos, movimentos urbanos, laços materiais. Na rotina no escritório, aguarda ansioso o telefonema que não vem. O mundo funciona normalmente com sua pouca, ou quase nenhuma, participação, mas isso não o incomoda. Seu tempo é outro, é o da subjetividade. O que o move são os questionamentos internos.

O conto “Itinerário”, em que vamos nos deter agora, está inserido no Inventário da solidão, e nos põe à vista um narrador-personagem que se encontra, de repente, sozinho em um parque. Inversamente ao narrador do conto “Inventário do irremediável”, este se mostra carente de se perceber, e de que o percebam, como um ser único, com uma identidade própria que o evidencie em meio à multidão urbana, mesmo que seja apenas por um breve momento, como podemos ver em:

Sou um homem no parque! quase grito para que as outras pessoas escutem e olhem para mim e me vejam como eu sou inteiramente normal trivial banal e até vulgar dentro desta roupa escura e antiquada – porque eu preciso que tomem consciência de meu ser e preciso eu próprio tomar consciência do que sou e do que significo nesta brecha de tempo (ABREU, 1970a, p. 55).

Chama-nos a atenção o fato de o narrador, após o ponto de exclamação, iniciar uma frase em letra minúscula, assim como a opção por abrir mão das vírgulas na enumeração dos adjetivos que julga constituírem sua condição: “normal trivial banal”, numa demonstração de desprendimento das normas gramaticais, que evidencia até um comportamento afrontador em relação a elas, tal como comentado na análise do conto “Inventário do irremediável”. A esse respeito mostra-se bastante sugestiva a força da adjetivação composta em cadeia, constituindo uma categoria sinonímica mais contundente do que o uso convencional, de modo isolado, de cada adjetivo.

Essa linguagem dá indícios da existência de pontos de tensão no texto que ocasionam uma sensação de desequilíbrio e desconforto no leitor, que se repetirá em diferentes situações do conto. Sua ironia indica um sentimento de baixa auto-estima, de alguém que demonstra não se sentir portador de atributos que o diferenciem dos outros habitantes urbanos.

Ao observar a constituição que seus trajes lhe conferem: “sapatos”, “calças, casaco, chapéu”, conclui que esses adornos o tornam um “homem” e esse homem está “no parque”. E a constatação de ser um homem e estar num parque parece agredir a norma instituída pela sociedade ao próprio homem, que devia estar no local de trabalho, cuidando das obrigações atribuídas ao sujeito moderno, configurado no mundo burguês.

No ensaio “O sujeito e a norma”, Gerd Bornheim considera que algumas características compõem o sujeito pleno diante do projeto burguês: a autonomia, a valorização do trabalho, a propriedade privada, a inserção no capitalismo, o domínio do conhecimento e a liberdade de ação. Diante de tais critérios de julgamento, o sujeito do conto não pode se constituir plenamente, pois tem idéias turvas sobre os questionamentos interiores, considera o trabalho apenas fonte pagadora para suas dívidas, não goza de uma condição financeira privilegiada, tendo uma relação conflituosa com o capitalismo, depara com o auto-conhecimento em uma esfera complexa e não racional, além de não se sentir senhor de suas escolhas.

O sujeito do conto se reserva um momento de fuga da realidade cotidiana, mas não se entrega totalmente aos pensamentos. Protagoniza uma luta que oscila entre as coisas de dentro e as “coisas de fora”, sem conseguir avançar em direção a uma perspectiva conclusiva a respeito de si. Mesmo não conseguindo dar vazão a suas reflexões, ele insiste em contar sua história:

Mas eis que a luta finda. E eu cedo. Novamente as coisas se dissolvem e torno a escorregar para dentro de mim. Mas estar em mim já não é grande. A minha extensão reduziu-se a este círculo acinzentado que é meu pensamento. Minha extensão é tão mínima que sufoco dentro dela.  
[...]

E volta o parque com suas gentes passando, com aquela série de coisas que constituem o ser de um parque. Acendo um cigarro e minha mão treme, devolvida à segurança que em relação às coisas de fora novamente se revela eficiente (ABREU, 1970a, p. 55).

Em nosso entendimento, fica claro que seus conflitos são envolvidos por um contexto de opressão mais amplo, que o faz se sentir ínfimo, precário, inseguro ao lidar com a intimidade. O interesse individual parece estar em confronto com o interesse coletivo, como acontece com o sujeito do conto “Inventário do irremediável”, e o indivíduo se percebe diante de uma situação de impasse, que não consegue resolver de maneira positiva. Ele dá mostras de instabilidade emocional e comportamental e não há perspectiva de uma conclusão harmoniosa para seus questionamentos.



Embora não se trate de uma busca amorosa, nos deparamos aqui também com uma espécie de procura: a busca da própria identidade dentre a multidão urbana. A perda dessa identidade, que agora, não sem contradições, ele busca, acomodou-o em uma condição de equilíbrio. Seu momento de solidão no parque é configurado por ele mesmo com um tom de rebeldia, diante das ações previsíveis da rotina. E essa rebeldia o desestabiliza.

A certa altura do texto, ele volta a achar que sua permanência na automação das atividades previstas no cotidiano pode mantê-lo estável. Mesmo o seu tremer de mãos não o incomoda, pois acontece dentro da normalidade das “coisas de fora”. E essa oscilação entre a intimidade e o mundo exterior vai configurando também a estrutura formal do conto, que opta ora por narrar suas necessidades materiais, ora seus desejos. No desenrolar da narrativa, e de sua própria vida, as necessidades ligadas à vida administrada acabam por vencer os desejos, que assumem múltiplas formas, mas não encontram objeto que os satisfaça.

### **3.1 Solidão coletiva**

No texto “Mal-estar na civilização”, de 1929, Freud considera que indivíduo e coletividade são inconciliáveis em nosso modelo civilizatório, que há mais repressão do que liberdade de sentimentos e ações. Para ele, as relações humanas seriam a única instância que poderíamos controlar. Não controlando essa instância, ela se torna, para nós, a mais intolerável.

[...] nossas possibilidades de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição. Já a infelicidade é muito menos difícil de experimentar. O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens (FREUD, 1974, p. 95).

Herbert Marcuse nos esclarece, em *Eros e civilização*, que, a despeito do progresso científico alcançado, do que conseguimos dominar da natureza, se é que podemos conceber assim, do mundo cada vez mais pautado pela razão do capital, em detrimento das emoções, as necessidades do trabalho mecânico, desagradável e distante da realização individual não puderam ser abolidas. Para que o prazer fosse possível, seria necessária a:

suspensão da razão e até da consciência: no breve (legítimo ou furtivo) esquecimento da infelicidade privada e universal; na interrupção da rotina razoável da vida, do dever e dignidade de posição e cargo (MARCUSE, 1999, p. 194).

O sujeito do conto em análise não se dá esse prazer. Em meio às alternâncias entre o mundo interior e o exterior, o âmbito privado o ilude, fazendo-o perder, por instantes, a noção da realidade e permanecer na solidão de suas dúvidas não resolvidas, sem a intervenção de outra pessoa, sem possibilidade de diálogo. Isolado da coletividade, seus impulsos parecem diferir daqueles de seus semelhantes, e ele reprime tais impulsos para ser aceito na dinâmica social. Seus ímpetos afetivos demandam liberdade de pensamento e expressão, mas a liberdade dentro da sociedade que o comporta é restrita. Ele está em confronto com a coletividade, mas quer manter-se parte dela.

O texto envolve o leitor nessa corrente de hesitações entre as questões pungentes que emergem de seu interior e as questões administrativas que estão na ordem do dia, num conto que não conta uma história linear com variadas dinâmicas de ação, mas privilegia “a análise de sentimentos e sensações, com vistas à auto-investigação e ao autoconhecimento” (BITTENCOURT, 1999, p. 164).

Gilda Neves da Silva Bittencourt considera que a opção por esse modo lírico é herdeiro da linha intimista, em que a predileção pela investigação minuciosa da introspecção é maior que o anseio de contar passo a passo o desenvolvimento do enredo. Para ela, “dos contistas gaúchos contemporâneos, Caio Fernando Abreu pode ser considerado o melhor representante desse tipo de ficção” (BITTENCOURT, 1999, p. 164), que rompe a rigidez do gênero,

deixando o texto no limite entre a narrativa e a poesia. Como procedimentos comumente associados à construção poética, e presentes nos contos de Abreu, Bittencourt destaca a subjetividade profunda, os períodos curtos e o uso do paralelismo, como demonstra com esta passagem do texto:

Há a leve chama, em aceno trêmulo, por entre o vazio. Mas eu não quero. Seria preciso abdicar de minhas verdades – e minhas verdades foram estruturadas lentamente, dia após dia, quase minuto a minuto, suavizando os contornos da realidade quando esta se fazia áspera. Seria preciso abdicar de meu ser cotidiano, construído em longo labor. Seria preciso abdicar de minha segurança, e eu a acumulei em paciência e tédio, mas a fiz forte. [...] As minhas verdades me bastam, mesmo sendo falsas. Não é mais tempo de reconstruir (ABREU, 1970a, p. 56-7).

O sujeito do conto dá mostras de não querer abrir mão dessa aparente segurança, mesmo diante do chamado para a reflexão. Ele rejeita essa “chama” do questionamento, explicitando sua dificuldade em romper com as convicções que, embora mascarem a vida real, foram sedimentadas num processo longo e custoso. Essa atitude do narrador nos faz pensar no mundo de aparências, comandado pelo capital, o que nos remete à análise que Georg Simmel faz do habitante das grandes cidades.

No artigo intitulado “A metrópole e a vida mental”, Simmel considera a vida dos moradores do interior sedimentada em relações sociais e sentimentais mais sinceras, muito divergente da vida dos grandes centros urbanos, que comporta um tipo de sujeito que, como o narrador-personagem do conto em análise, age racionalmente e negligencia as emoções.

Simmel acredita que o indivíduo vai se tornando apenas uma parte da engrenagem nas relações racionais urbanas e que seu espírito passa de subjetivo para objetivo. Na seqüência de seu raciocínio, diz:

O dinheiro se refere unicamente ao que é comum a tudo: ele pergunta pelo valor de troca, reduz toda qualidade e individualidade à questão: quanto? Todas as relações emocionais íntimas entre pessoas são fundadas em sua individualidade, ao passo que, nas relações racionais, trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que

é em si mesmo indiferente. Apenas a realização objetiva, mensurável, é de interesse (SIMMEL, 1967, p. 15).

Associando tal raciocínio ao sujeito do conto em análise, percebemos que ele se resigna à condição de indivíduo da sociedade de massa, temeroso perante suas dúvidas. Neste momento, as forças externas vencem as forças internas, que se rendem à ausência de questionamento:

Onze horas. Preciso ir andando. – Há mulher há filhos há trabalho há a prestação da televisão que levará um banguê-banguê legal hoje à noite e eu gosto de banguê-banguê como um menino gosta de sorvete metido no meu pijama nas minhas chinelas a que se amoldam meus pés como dentro de uma forma e a minha poltrona funda e o cachimbo e o jornal do lado. – Tudo tão simples. Já vi mil vezes cenas iguais em filmes e livros e revistas. Tanto e tanto que duvido delas. Mas dúvida é palavra que faz escorregar. E no fundo, depois de longo deslizar, no fundo é úmido e frio, apesar da chama. Faz-se necessário o tatear, apalpar as massas que recusam definições. Faz-se necessário avançar, mas tudo impede o avanço. E dói.

Não (ABREU, 1970a, p. 58).

A opção formal do trecho acima, perto do final do conto, configura uma sucessão de itens que compõem a vitória do mecanicismo da rotina diária, carente de diálogo e de reflexões. São elencados mulher e filhos na mesma categoria da dívida a pagar, do entretenimento e de outros elementos que compõem a simplicidade de sua vida rotineira, de um modo muito próximo ao que Simmel descreve como atitude típica das relações nas grandes metrópoles. Até mesmo a sucessão dos pronomes possessivos nas expressões “meu pijama”, “minhas chinelas”, “minha poltrona” reitera essa idéia de indivíduo consciente dos bens de consumo dos quais usufrui. Para Simmel:

O dinheiro, com toda sua ausência de cor e indiferença, torna-se o denominador comum de todos os valores; arranca irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade (SIMMEL, 1967, p. 18-9).

### 3.2 Uma modernidade negativa

Para Hannah Arendt, o homem partilha sua visão de mundo por meio da palavra, nascendo dessa troca de idéias o caráter humano. E as atividades dos indivíduos, para ela, estão classificadas em três categorias: labor, trabalho e ação.

O *labor* limita-se a garantir a sobrevivência do corpo e gerar valores econômicos. É constituído pela tarefa, pela linha de montagem, pelo operário assalariado. Participa do processo capitalista que promove o consumo, numa atividade mecânica de trabalhar/produzir/consumir que se repete constantemente. Nada fica de humano, mantendo-se os indivíduos bem próximos da animalidade. Se o trabalhador orienta sua vida para o mecanicismo das linhas de produção, se os governantes se limitam às ações dessa automação, paradoxalmente se compõe uma sociedade do trabalho fadada a não oferecer trabalho para todos, especialmente em decorrência da exclusão tecnológica.

O *trabalho* é a técnica, acompanhada de supostos critérios de verdade. Produtora de sentido, é constituída pelos grupos dos artesãos e de outros artistas. Seus produtos não são consumidos tão rapidamente, pois são objetos, materializam o mundo e têm determinado tempo de vida. Há uma programação para o futuro. Permanecer nesta categoria gera o risco de se criarem pessoas mecânicas e obedientes, que não questionam.

A *ação* representa a pluralidade do ser humano, a práxis, que configura o mundo artificial. Abrange a esfera do pensamento, a abertura do espaço público, assegurando a existência humana. É o campo da linguagem, em que os indivíduos tomam decisões conjuntas, mesmo a partir de pensamentos divergentes. Cada indivíduo pode se revelar, dizer de onde vem, expor suas idéias, conversar, criar algo novo.

A sociedade de massa só comportaria, na visão da analista, o *labor* e o *trabalho*, levando o indivíduo a se isolar, a se relacionar com as coisas, não com as pessoas, apartando-o da *ação*. As sociedades modernas tendem a se caracterizar como sociedades de massa: o consumo compõe a massa, que compra e não reflete.

Na metáfora de Hannah Arendt, é como um anel de ferro que vai se fechando: essa massa vai se amalgamando, homogeneizando-se cada vez mais, acabando com o espaço entre as pessoas, que vão se comprimindo até a total desumanização. Para ela, há um aniquilamento psicológico, pois a sociedade de massa, desorientada, não consegue distinguir o que lhe faz bem ou mal:

Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação “objetiva” com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida (ARENDR, 2004a, p. 68).

Em suas reflexões sobre o que o nazismo teve de destruir para ser totalitário, essa pensadora julga que os indivíduos não podem perder a capacidade de discutir o mundo. Hitler teria conseguido o apoio de alemães iludidos com a propaganda nazista, que enaltecia o desenvolvimento econômico do país e propagava as tradições normativas familiares e sociais.

No livro *Eichmann em Jerusalém*, Arendt relata sua surpresa diante da incapacidade reflexiva do carrasco nazista que assinou a morte de milhões de judeus. Para a autora, ele não aparentava ser um homem que tivesse cometido tamanha monstruosidade. Parecia um homem comum, com uma articulação abaixo da média até, que, ao ser questionado acerca de suas ações, não conseguia fornecer uma justificativa, mas apenas responder que estava no cumprimento de seu dever. Ao questionar: como ele não seria capaz de se expressar além das respostas burocráticas?, ela percebe que ele decretava os assassinatos administrativamente, no papel de oficial a serviço do Estado alemão. Sua perplexidade a leva a formular a idéia de *banalidade do mal*. Eichmann não foi capaz de julgar suas ações. Sua monstruosidade provinha do fato de ele ser um homem comum e obediente.

Se levarmos em conta os pressupostos de Hannah Arendt com relação aos fundamentos de humanidade, podemos dizer que a ficção de Caio Fernando Abreu enfrenta as dificuldades de sustentação desses fundamentos

na contemporaneidade. Vários elementos presentes em seus textos indicam esse estímulo, como: a atitude provocativa em relação às regras, a dificuldade de interlocução, a perda de identidade, a experiência conflituosa.

No texto “Itinerário”, podemos notar o tom melancólico na demanda de investigações (“Faz-se necessário o tatear”) que, porém, são impedidas, por “tudo”, de se realizar. E o sujeito sofre com essa consciência a respeito de sua própria condição, visto que há uma demanda que não pode ser suprida, e que essa frustração o maltrata. Mas ele aceita a firmeza dos valores instituídos, dos hábitos consagrados como pertencentes a sua vida comum, pouco complexa dentro do fluxo e do consumismo que sua classe permite. O narrador confessa: “Já vi mil vezes cenas iguais em filmes e livros e revistas. Tanto e tanto que duvido delas. Mas dúvida é palavra que faz escorregar” (ABREU, 1970a, p. 58). Ele prefere fingir que a monótona repetição de cenas não existe, porque a dúvida é do campo da incerteza e essa categoria o intimida.

A transformação da cultura em entretenimento é sentida por Hannah Arendt como uma destruição paralela à desorientação da sociedade diante do juízo sobre o mundo. Há desintegração do fator psicológico e os indivíduos não fogem da alienação, não se sentem intrigados com a banalidade diária vista nos meios de comunicação. A cultura de massa não dialoga, é fechada em si mesmo, rende-se ao filistinismo e se dirige ao indivíduo que também não questiona, que repete mecanicamente os gestos alheios.

A pensadora acredita que os objetos culturais ganharam prestígio na sociedade burguesa a partir do momento em que passaram a significar promoção social e a elevar sua auto-estima. Ela acha que antes a sociedade valorizava a cultura sem se pautar pelo consumo e que atualmente:

a sociedade de massas, ao contrário, não precisa de cultura, mas de diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo (ARENDR, 2000, p. 257).

As idéias de Hannah Arendt vão ao encontro do pensamento de Walter Benjamin e de Herbert Marcuse e em sentido oposto à crença de que o avanço da tecnologia acontece acompanhado de melhorias, dirigindo-se mais para a

concepção de que a modernidade tende a ser negativa. Vale lembrar que Marcuse associa o progresso à dominação desenfreada de um indivíduo sobre outro. Consoante esse pensamento, as guerras, o totalitarismo, os genocídios não seriam circunstanciais regressos à barbárie, “mas a implementação irreprimida das conquistas da ciência moderna, da tecnologia e dominação de nossos tempos” (MARCUSE, 1999, p. 28).

Para Arendt o totalitarismo pode ser encontrado em qualquer tipo de controle exercido sobre o povo, para que as pessoas sejam tratadas como uma totalidade e que sirvam ao Estado (ou ao capital) sem questionamentos. No texto “Itinerário”, o tecnicismo invade o espaço político, o mercado coordena a vida do narrador-personagem e tudo, ou quase tudo, o que poderia ser questionado é reprimido.

Embora o sujeito do conto “Itinerário” tenha se rendido ao mundo mecanizado do capital, cremos que esse texto tem abertura a um caráter de resistência na medida em que leva o leitor, também moderno, a questionar o posicionamento desse homem no parque. A negação às questões interiores e ao tempo que é medido pelas demandas afetivas põe em evidência a necessidade da reflexão para que o enlevo com as tarefas materiais não controle totalmente a vida humana. A dor que abate esse sujeito abate também o leitor autômato, que se dedica a “dar cor e forma às coisas porque desnudas elas apavoram” (ABREU, 1970a, p. 58).

Neste conto, percebemos que a única ação que enumera fatos vários, do universo “verdadeiramente exterior” (BITTENCOURT, 1999, p.165) encontra-se na primeira metade do último parágrafo do texto, quando o sujeito decide voltar ao percurso de sua vida ordinária.

Tal mudança no mecanismo da ação se torna relevante ao percebermos que o dinamismo correspondente ao movimento do narrador-personagem, de caminhar para a rua, chamar um táxi e entrar no carro, também dinamiza o ritmo da narrativa, causando uma relação de tensão com o restante do texto, que se desenvolvia vagarosamente, de modo afinado com o curto instante de lentidão que o sujeito se permitiu. Por um breve momento apenas, no entanto, há essa aceleração, pois na seqüência o texto retoma seu ritmo moroso, introspectivo. Nesse sentido, podemos notar esse trecho como recurso formal



estritamente relacionado ao conteúdo, pois a automação da rotina é apresentada como um movimento maquinal, como podemos observar em:

E eis que caminho para a rua, chamo um táxi e entro nêle. Olho pela janela, vejo o parque e o banco e as pipocas que não comprei. Eis que encosto a cabeça no banco, puxo um cigarro e trago. Longamente. Depois solto a fumaça dum jeito que não sei se é sopro ou suspiro (ABREU, 1970a, p. 58).

Alfredo Bosi, em “Narrativa e resistência”, examinando o debate que se mantém em aberto sobre as relações entre ética e estética, concebe a idéia de que a resistência pode se configurar como *tema* da narrativa e como *processo de escrita*. Como *tema*, a resistência figuraria nas obras que elegem a contrariedade às opressões de seu tempo impostas por grupos que prezam os *antivalores*, termo usado pelo analista em contraposição aos valores que movem os homens éticos. Como *processo*, a resistência implicaria uma tensão interna ao texto que seria constitutiva da própria forma narrativa. Nesse movimento, a forma sofreria um impasse no processo dialético e acabaria evidenciando os conflitos entre o indivíduo e a coletividade do mundo real.

Chega um momento em que a tensão eu/mundo se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romancista “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos (BOSI, 2002, p. 130).

Para o estudioso, que relaciona esse raciocínio às leituras de Walter Benjamin e Theodor Adorno, quando essa vida pobre aparece na literatura, ela aparece com todas as fraturas que lhe são próprias, fruto de uma automação que aliena os indivíduos. E, para não se fixar na monotonia dessa alienação, seria necessário conseguir brechas para um pensamento mais libertário.

No artigo “O autor como produtor”, Walter Benjamin concebe o escritor *burguês* como aquele que escreve com fins de entretenimento e o distancia do escritor *progressista*, que para ele é comprometido com a classe oprimida.

Para esse pensador, o escritor burguês é conservador, trabalha a serviço de certos segmentos de classe, não estabelecendo vínculo com causas éticas, ao passo que o escritor progressista está inserido na luta de classes, possui tendência política. O ideal para Benjamin, como critério de valor da obra, é que a tendência política esteja articulada com a tendência literária.

Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária (BENJAMIN, 1994, p. 121).

O fato de o narrador-personagem de “Itinerário” conceder um espaço tão pequeno ao retorno concreto à vida administrativa, e terminar o texto com a recuperação da intimidade, tragando demoradamente o cigarro e com a dúvida remanescente sobre se o sopro da fumaça seria um suspiro, dá indícios de um possível prolongamento de suas reflexões. Aqui nessa ambigüidade também se ampararia, em nosso entendimento, o caráter de resistência do texto.

#### 4. A BREVIDADE DA VIDA

*Sê sábia, minha Dor, e mantém-te mais quieta!  
Reclamavas a Noite, ei-la que vem descendo:  
Ar de sombra por tudo a atmosfera projeta,  
A uns trazendo a paz, a angústia a outros trazendo.*

(Charles Baudelaire, “Recolhimento”, *As flores do mal*)

Neste capítulo, vamos analisar aspectos do conto “O ovo”, integrante do Inventário da morte, em que trataremos de algumas hipóteses a respeito da vida restrita que envolve o narrador-personagem.

Assim tem início o respectivo conto:

A minha vida é muito pequena para caber num romance. Quando pensei em escrever isto aqui logo descobri que só um conto me caberia (ABREU, 1970a, p. 23).

Ao dizer que um conto é suficiente para que ele relate a própria vida, o narrador-personagem está considerando somente o caráter breve desse gênero<sup>16</sup> e associando-o ao mínimo valor e à pouca extensão que julga ter sua vida. Podemos dizer que aqui narrador e escritor se situam distantes em relação à valorização do conto, dado o fato de a maior parte da obra de Caio ser formada justamente pelas narrativas breves.

Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, partindo dos contos e dos ensaios de Edgar Allan Poe, delega ao conto a função de alongar a visão

---

<sup>16</sup> Apreciamos como muito pertinente o comentário de Gilda Neves da Silva Bittencourt a respeito de que: “embora não haja uniformidade quanto ao estabelecimento de uma teoria do conto, há, porém, um consenso em admiti-lo como uma narrativa curta, o que permite identificar ali tanto uma voz narrativa como um universo narrado” (BITTENCOURT, 1999, p. 12).

Em 1896, Machado de Assis brinca com o leitor na Advertência de sua obra *Várias histórias*, esclarecendo não pretender que seus contos durem como os de Diderot, nem que sua matéria seja a mesma dos textos de Mérimée e de Poe. Ironiza o que seria a “vantagem” da brevidade do conto, divertindo-se: o “tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos” (ASSIS, 1997).

rasteira do cotidiano e o localiza próximo do gênero lírico<sup>17</sup>, portador de uma complexidade pouco compreendida pela crítica literária francesa (que em sua opinião insiste em formular teorias para o romance), e só analisada mais cuidadosamente pelos “países americanos de língua espanhola” (CORTÁZAR, 2006, p. 148).

Convém lembrar que Poe credita a beleza da obra a um *efeito* artístico intenso construído a partir do planejamento prévio do epílogo, que deve balizar todos os acontecimentos do enredo e por onde acha que todo texto deve começar. Contando sobre o processo criativo racional de seu poema “O corvo”, de 1845, Poe afirma categoricamente:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático (POE, 1981, p. 103).

Para Cortázar, esse gênero transita entre a vida e o registro dessa vida, e entre suas constâncias está o limite preestabelecido de sua pequena extensão física. O ensaísta agrega o conto a um recorte que é ponto de partida para uma ampliação da percepção do real, tal como o processo que se dá ao observarmos uma foto. Em suas reflexões, pondera que essa abertura só é possível a partir de textos que, com o adensamento coerente de espaço e tempo, sejam carregados de *profundidade*.

Ele valoriza o desenvolvimento do assunto escolhido, esclarecendo não considerar os temas bons ou ruins, visto que um mesmo tema pode povoar tanto contos de boa como de má qualidade, mas a técnica com que são desenvolvidos. Lembra que antes da escolha do tema está a figura do *escritor* e que depois da escolha está a *forma* que delineará o texto que, se for notável, inesquecível, promoverá o *seqüestro momentâneo do leitor* de seu cotidiano, possibilitando-lhe tornar a vê-lo, depois, com olhos renovados. E que isso só é possível “mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no

---

<sup>17</sup> Numa linha de pensamento bem semelhante à de Cortázar, Alfredo Bosi dá ao conto uma força maior do que possui a novela e o romance, pois o conto “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução” (BOSI, 1974, p. 7), permitindo assim uma proximidade desse gênero com a poesia e com o drama.

qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema” (CORTÁZAR, 2006, p. 157). Essa integração profunda entre forma e conteúdo, percebida por Cortázar como primordial para que o conto se mantenha inesquecível, é valorizada por Theodor Adorno, em sua *Teoria estética*. O pensador frankfurtiano considera que a realidade, caótica, transporta para a obra de arte seus conflitos não resolvidos, resultando daí as tensões internas que a constituem.<sup>18</sup>

No ensaio “Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov”, Regina Pontieri parte dessa análise de Cortázar e reflete que um mesmo *princípio de composição*, a forma breve, característica fundamental para Poe e Tchekhov, pode atender a diferentes contextos históricos e literários:

O romântico Poe ainda vive no solo cultural onde a visão totalizante é possível. A ironia pessimista do finissecular escritor russo não permite mais construir totalidades fechadas: seu mundo é estilhaçado tanto quanto o dos mais importantes nomes da literatura daí por diante. Recusando a forma acabada, fechada, suas narrativas curtas abrem caminho para a contística de Joyce, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield e Kafka, entre outros (PONTIERI, 2001, p. 110-11).

Já sob a ótica de Nádía Battella Gotlib, estavam entre os *eixos fixos* da arte clássica a estruturação em início, meio e fim, e a “regra das unidades: uma só ação, num só tempo de um dia e num só espaço”(GOTLIB, 1991, p. 30). A estudiosa analisa que, no mundo moderno, perde-se a *unidade da vida e da obra*, ganhando espaço a fragmentação advinda da modernidade complexa que se inicia com a Revolução Industrial:

Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (GOTLIB, 1991, p. 30).

De um ângulo próximo, Ricardo Piglia, no artigo “Teses sobre o conto”, considera que o conto moderno “abandona o final surpreendente e a estrutura

---

<sup>18</sup> Voltaremos a tratar deste assunto, a partir da ótica de Adorno, no capítulo 7 deste trabalho.

fechada” (PIGLIA, 2004, p. 91) que o conto clássico, de Poe, por exemplo, continha, mantendo a tensão entre os planos da história, fazendo transparecer na ficção a verdade escondida na experiência.

Em “Novas teses sobre o conto”, Piglia considera que “a arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção” (PIGLIA, 2004, p. 103). O enredo vai se desenvolvendo de modo contundente e enigmático, e no final há uma revelação do que era desconhecido, codificado, lacunar.

Para ele, na literatura é permitido um final surpreendente, ao contrário do que ocorre na vida real, onde acontece o que já era previsível, visto que nossos compromissos agendados interrompem o curso da experiência e definem o tempo que as situações devem ter. Refletindo sobre esses pensamentos de Piglia, não nos desacompanha a idéia de que a vida real traz, mesmo dentro da rotina massacrante e independente do caráter de se configurarem ventura ou desdita, incontáveis surpresas. Mas ponderamos que tais pensamentos correspondem em larga medida à situação do sujeito do conto “Itinerário”, que se rende ao tempo medido pelos relógios e à opressão regulada por ele, e se posicionam um pouco mais distantes do sujeito do “Inventário do irremediável”, que se dedica quase integralmente ao vasto mundo interior.

#### **4.1 Os sentidos proibidos**

No conto “O ovo”, o narrador-personagem sente necessidade de contar a sua história, não sem antes alertar que não se trata de uma autobiografia, caracterizada por data e local de nascimento, e sim de um relato, somente, de alguém preso à condição de oprimido e à idéia de que sua história não será lida. Tal condição, porém, não constrange suficientemente a demanda narrativa, e a metalinguagem vai nos delineando o alcance da baixa auto-estima que o acompanha desde a infância:

Queria que o relato fosse qualquer coisa de grande, ou muito triste ou muito escuro – mas qualquer coisa de muito, e que alguém descobrisse,

publicasse e procurasse castigá-los. Mas vai sair tudo parecido comigo: desinteressante, miúdo, turvo (ABREU, 1970a, p. 23).

A elaboração lingüística de sua vida é feita num fluxo contínuo de memória, resultando numa composição que traz o texto todo num único parágrafo. Não há divisão entre o momento de reflexão artística e o de suas recordações e nem dessas para o regresso à atual situação de escritor em desamparo.

O desenvolvimento da narrativa indica um vigoroso ressentimento, extensivo a todos com quem conviveu que conheciam a verdade e não lhe contaram a respeito dela ou não a assumiram quando descoberta por ele. Esse rancor se mostra em diversos momentos do texto. O primeiro deles acontece na remissão aos adultos, especialmente a seus pais, a quem desqualifica enormemente com substantivos que contrastam com sua miudeza, previamente anunciada:

Minha mãe era dessas *gordas* que fazem tricô e crochê [...]. Meu pai era desses *gordos* que aos domingos lêem o jornal de cuecas e chinelos. Tudo muito chato, muito igual [grifos nossos] (ABREU, 1970a, p. 23-4).

O tom de desprezo contido nessa linguagem sinaliza a mediocridade que percebia nas atitudes dos pais, e a justificativa de que não haveria nada a acrescentar a respeito deles se apóia no pensamento de que o mais que dissesse seriam mentiras, porque “êles eram apenas e exatamente isso” (ABREU, 1970a, p. 24).

O segundo momento se dá quando a moça de família com quem namorou por cinco anos casa-se com um soldado da brigada. Ele fica confuso ao refletir que a outra menina, com quem tinha iniciado suas descobertas sexuais, também havia se casado com um soldado da brigada. No tumulto emocional, em uma tentativa de se integrar ao coletivo, por instantes o narrador-personagem se sente obrigado a também ser um soldado da brigada para poder se casar, mas acaba optando por outra atitude. Observando o comportamento, a seu ver afeminado, de um vizinho, afilhado de sua mãe,

também soldado da brigada, resolve seduzi-lo para vingar-se. É nítido o seu preconceito no tocante ao modo de agir desse soldado:

Todo delicado, cheio de não-me-toques, [...] um jeito de cruzar as pernas que não enganava nem um cego (ABREU, 1970a, p. 25).

É digna de nota a postura que o narrador assume aqui, sustentada num conceito de virilidade muito próprio de sociedades conservadoras, em que se valoriza a masculinidade heterossexual assumida pelo chefe da família nuclear tradicional. Ironicamente, sua atitude o iguala aos soldados da brigada dos quais pretende se vingar, visto que, por momentos, em completo desrespeito à homossexualidade, assume um discurso grosseiro e truculento, típico da mentalidade machista e, em geral, preponderante nos ambientes militares que seguem o rastro do patriarcado.

O desejo de vingança, entretanto, prevalece ao preconceito e ele convida esse rapaz para uma pescaria, levando a efeito seu plano de desforra:

E de noite eu comi êle. Como se estivesse com o pau na bunda de todos os soldados da brigada do mundo (ABREU, 1970a, p. 24).

A revolta acumulada e incompreendida extravasa em ódio, manifestando-se assim, violentamente, no texto também em três outras situações: quando é preso, julga que as mulheres “são todas umas vacas. E os homens, uns cães” (ABREU, 1970a, p. 24); quando seu irmãozinho morre: “Foi bom. Senão seria mais um filho da puta. Ou soldado da brigada, o que dá no mesmo” (ABREU, 1970a, p. 25); “A tal viúva ficou esperando um filho meu, mas eu não queria ter um filho – de qualquer maneira êle seria mesmo um filho da puta” (ABREU, 1970a, p. 26). O narrador abrange no mesmo grau de depreciação e desacato as mulheres, os homens, seu irmãozinho quando adulto, os soldados da brigada, e esse nivelamento por baixo deixa transparecer a sua incredulidade nas pessoas, na polícia, nas relações familiares e afetivas, na esperança.

Após a consumação da vingança, o vizinho soldado não mais frequenta a casa do narrador. Ficamos sabendo que ele se suicida, e sua morte coincide



com o nascimento do irmão do narrador. Dono de uma vida sem relevâncias, aqui o narrador vê as categorias nascimento e morte como fatos triviais à existência humana, sugerindo uma equiparação de valores difícil de ser elaborada na cultura ocidental, que costuma valorizar a primeira como graça e a segunda como infortúnio.

A afetividade só se faz sentir quando o narrador-personagem se reporta ao nascimento e à morte de seu “irmãozinho”. Tal diminutivo, usado duas vezes, indica um resquício do que seria um sentimento afirmativo em relação ao outro num mundo carente de sentido:

Nasceu direitinho e tudo, mas quando tinha uns seis meses começou a definhar, definhar, e morreu. (ABREU, 1970a, p. 25).

Curioso que, nesse momento de perda, dá-se a revelação da verdade que sempre lhe fora ocultada pelos pais e por todos e que mudará seu ponto de vista, assim como o rumo da narrativa. E essa revelação tem um caráter ambíguo, não se ajustando nem ao sagrado nem ao profano, pois o narrador-personagem não consegue defini-la. Ele se isola em uma montanha e dali vê o “mundo. Mas além do mundo, uma parede branca” (ABREU, 1970a, p. 25). Essa visão alterará sua vida porque tal parede é um limite proibido, sobre o qual não se pode falar. E o mundo, de incompreensível e insosso, passará a ser-lhe autoritário e violento.

Essa visão traz consigo um amadurecimento ao narrador em termos de responsabilidade econômica e relacionamento afetivo-sexual. Ele volta à sua rotina reconhecendo a idade avançada da mãe para fazer crochê e o baixo dinheiro percebido pelo pai, aceitando a necessidade de começar a trabalhar para ajudar nas despesas domésticas. Além disso, ele passa a namorar uma mulher experiente: “viúva e muito puta” (ABREU, 1970a, p. 26), que o escandaliza, embaraça e seduz.

Quando ele vê a montanha pela segunda vez, resolve contar para a mãe, que fica abalada e chama o pai, para que o filho repita o que havia dito. Ele repete e recebe “uma bofetada na cara” (ABREU, 1970a, p. 26). Sua mãe se desespera e pede que ele nunca comente isso com ninguém, mas ele se revolta, xinga o pai e acaba por sair de casa.

Nessa altura, há outra alteração no ponto de vista. O preconceito, que o levava a concluir sua vingança contra o vizinho efeminado, dá lugar à degradação, e ele passa a se prostituir com a dona da pensão onde se instala e, em troca de favores, a se mostrar nu para um “velho fresco”, hóspede do lugar. Temendo novas conseqüências, não fala com ninguém sobre a parede branca que vê da montanha aonde vai agora todos os domingos e que parece estar cada dia mais próxima.

Ele busca nos livros as respostas para suas indagações, porém as leituras que faz não o ajudam. Não entende *A metamorfose*, mas Kafka o faz recuperar seu repúdio aos militares: “o sujeito que se transformou em barata; êle devia ser soldado da brigada” (ABREU, 1970a, p. 26). Não por acaso, a transformação do personagem Gregor Samsa em inseto pode ser lembrada aqui como a própria metamorfose vivida pelo narrador de nosso conto, que, ao longo do texto, vai passando da inocência à maturidade, do conservadorismo à libertinagem, da aceitação à rebeldia, da discreta busca pelo conhecimento (a parede branca) ao ímpeto de contar sobre ele, primeiro aos pais e depois ao “velho fresco”. Ímpeto esse que tem um alto custo em ambos os casos. Após ouvir o que era proibido, inesperadamente o velho chama outras pessoas, que começam a gritar para que ele vá embora dali antes que chamem a polícia.

A confusão acaba levando-o para a praça, de onde a parede branca já pode ser vista, tão próxima estava. Ele então não se contém mais e conclama as pessoas a também abrirem os olhos para vê-la, mas a reação delas é de perplexidade, silêncio e reprovação:

os olhos de todos estavam enormes, as bôcas pareciam coladas, as sobancelhas unidas (ABREU, 1970a, p. 27).

A continuidade dessa cena é a reunião de alguns dos presentes para segurá-lo e de outros que o delatam, provocando a vinda de uma milícia incomum:

Os três vieram, de branco, da mesma côr da parede; era uma mulher com um chifre no meio da testa, um homem com três olhos e outro com vários braços, como um polvo. O de vários braços me segurou pelas costas enquanto o de três olhos ia abrindo caminho e a mulher me empurrava

com o chifre. [...] Antes dêles me jogarem no carro olhei para trás e vi minha mãe e meu pai muito velhinhos, de braço dado; pedi para êles me salvarem, mas êles sacudiram com ódio a cabeça, o meu pai me mostrou o punho fechado e a minha mãe cuspiu no meu rosto (ABREU, 1970a, p. 27).

A presença do sujeito “os três” nos remete ao sujeito “eles” do início do texto, a quem é atribuído um poder de coibição que poderia impossibilitar ao narrador “contar o que se passou” (ABREU, 1970a, p. 24), e a quem o narrador gostaria que seu relato castigasse.

É marcante a intenção do narrador de reunir à parede “os três” que o prenderam, a partir do reforço de que o branco da roupa que usavam era a “mesma côr da parede”, propondo também, dessa maneira, a conivência entre os agentes do sistema e o próprio sistema. Importante mencionarmos que os agentes repressores não são identificados, o lugar para onde ele é levado não é nomeado nem localizado espacialmente. O narrador-personagem faz questão de manter a ação policial num ambiente de clandestinidade.

A cumplicidade dos pais com a prisão do narrador-personagem nos parece, além de evidenciar a já mencionada falência do amor, da sensibilidade e do respeito nas relações familiares, um exemplo de medo, omissão e conluio com o sistema, que se configurava ainda mais terrível por ser administrado por uma milícia visivelmente pavorosa.

Após sua prisão, há uma descrição de sua rotina no cárcere, na qual são evidenciadas as freqüentes sessões de tortura:

Todos os dias a mulher de chifre me traz as refeições, ao mesmo tempo em que o de vários braços me segura e o de três olhos coloca uns fios na minha cabeça e eu sinto uma coisa estranha, um tremor em todo o corpo, depois caio num sono pesado e só acordo à tarde (ABREU, 1970a, p. 27).

Quando o narrador retoma o intuito do relato, afirma que, se fosse lido, as pessoas veriam que ele não era louco, que sua história fazia sentido. Ele está certo de que todos sabiam da existência da parede em forma de ovo, só não a admitiam.

Bruno Souza Leal entende que esse narrador-personagem é levado à loucura, como podemos ver neste comentário:

após algumas experiências sexuais, com parceiros masculinos e femininos, o protagonista enlouquece diante de sua realidade, de si mesmo, de uma espécie de traição do destino (LEAL, 2002, p. 95).

Creemos que nossa análise interpretativa segue os caminhos da linguagem polissêmica, aproximando-se mais da visão de Gilda Neves da Silva Bittencourt, visto que para a estudiosa esse narrador-personagem faz:

uma análise lúcida dos fatos e de sua própria loucura, deixando dúvidas quanto à autenticidade daquilo que é dito, ou então sugerindo que a demência não passa de um estado que permite uma visão transcendente à do conhecimento comum, e o louco é, na verdade, um visionário que consegue enxergar aquilo que o olhar dos outros não alcança (BITTENCOURT, 1999, p. 95).

De todo modo, na tentativa de manter a sanidade, o narrador-personagem diz que o mais estranho em sua vida foi o fato de duas mulheres com quem se relacionou terem se casado com soldados da brigada. A instituição do casamento, para ele, parece configurar a vida normal que um dia ele havia desejado, num raciocínio que nos deixa entrever o quanto considerava absurdo os militares serem ao mesmo tempo donos de uma vida humanamente estruturada e capazes de ações de caráter tão desumano. E isso se torna ambíguo à medida que essa mesma instituição lhe havia sido apresentada na forma de uma família carente de interlocução e de frágeis laços afetivos.

O narrador-personagem confessa ter acabado de concluir que a parede na verdade era um ovo enorme que diminuía a cada dia, e que todos estavam dentro dele, prestes a serem esmagados. Nesse ponto ele se questiona por que:

os homens não se armam de paus e pedras e não furam a parede. Seria muito fácil, a casca de um ovo é tão frágil (ABREU, 1970a, p. 28).

Esse narrador-personagem sabe que o povo não tem armas que possam fazer frente às armas da polícia. Embora não explicita em nenhum momento uma opção política ou ideológica, ele acredita que o sistema é repressor e ao mesmo tempo vulnerável, só se sustentando no despreparo da população, que não se movimenta para alcançar a liberdade do mundo além da parede. Seu inconformismo parece fazer sentido, senão por conta da solidariedade esperada das pessoas que se julgavam livres, ao menos pelo fato de estarem todas elas na iminência de ser esmagadas pela compressão do ovo.<sup>19</sup>

Podemos dizer que, após as vivências relatadas, há uma perda da inocência do narrador. Ele se dá conta de que a verdade descoberta não altera sua condição nem conforta suas angústias. Essa tomada de consciência o leva a nocaute:

Olho para o meu corpo – será que êle cabe dentro de um ôvo, será que não vai doer? Eu não sei. Tenho muito medo. Estou esperando, cansei de escrever, a vela está quase apagada. Vou deitar. Estou ouvindo o rumor do ôvo aproximando-se cada vez mais. É um barulho muito leve, quase como um arfar de gente cansada. Está muito perto, muito perto. Ninguém vai-me ouvir se eu gritar (ABREU, 1970a, p. 28).

O sujeito ainda duvida que será lido. Não assimila tudo que viveu. A pergunta “Será que vai doer?”, cuja resposta torna-se desnecessária, diante da forma de morte que lhe está prevista, permite-nos inferir a fragilidade de alguém que aceita o fracasso, que, nesse caso, pode acarretar a própria morte. Ele, que havia sido diariamente torturado, ainda agora tem medo da dor. Abandonado à solidão e à condição de agonizante, vai então deitar-se, certo de que não há mais nada a fazer, a não ser esperar a aniquilação pelas paredes do ovo, limite de sua vida *desinteressante, miúda, turva*.

O conto em análise, este *caracol da linguagem*, para tomar emprestada uma expressão de Cortázar, reflete a espiral de um processo criativo que tenta

---

<sup>19</sup> Na opinião de Leal, o conto “O ovo” é a metáfora exemplar de alguém que se vê diante de uma vida destinada ao aprisionamento e que se desespera frente às quase inexistentes chances de liberdade, especialmente no que tange às esferas do desejo e da sexualidade.

elaborar uma vida mínima que, de incompreendida e aceita, passa a ser complexa, questionada e não admitida, postura que sentencia de vez o narrador-personagem ao sofrimento, ao silêncio forçado e à pequenez que haviam regido grande parte de sua vida.

Consideramos que o narrador-personagem, envolvido por um contexto caracterizado por costumes políticos repressivos, alerta para o fato de que o conhecimento não vem senão via um processo doloroso de questionamentos, que nem sempre são elucidados, e de que a verdade pode estar aberta apenas a quem detém o poder de escondê-la, proibindo terminantemente que seja manifesta.

No período de insegurança que se segue à Segunda Guerra, Hannah Arendt dispõe-se a pensar o que pode ser feito para que o horror não se repita. Guardadas as devidas proporções e especificidades, acreditamos ser possível tentar aproximar o que a pensadora alemã escreve sobre o totalitarismo e sobre a automação da vida moderna com o contexto ditatorial brasileiro instaurado com o golpe de 1964.

Recuperando parte do que já abordamos, Hannah Arendt acredita que a submissão ao mundo do *labor* e do *trabalho* obscurece a *ação*, ilude os indivíduos que, excluídos ou não, são incapazes de atuar politicamente. E a técnica acaba por destruir a política. Não conseguindo preencher a lacuna deixada pela política, esse mundo do trabalho gera o consumo por si mesmo, buscando apenas a aquisição de bens e o lucro. Não resta interesse pela esfera política nem pelo diálogo. Inexiste a *ação* que configura os espaços públicos, pois a comunicação acontece apenas de forma mercantil.

A pensadora associa a esfera pública à luz e a esfera privada à privação do mundo. Para ela, os tempos de privação do mundo são os *tempos sombrios*, opacos, difíceis de serem entendidos. O nazismo, por exemplo, dissemina uma sombra terrível sobre o mundo. O que possibilita a luz é a circulação da palavra sobre assuntos de interesse público para o bem da humanidade, é o compartilhar de idéias.

Nos regimes autoritários, a técnica é muito valorizada, a fabricação se destina a controlar a sociedade, não havendo cidadãos, mas personagens estratégicas, que nada têm a ver com as personalidades que mantêm a verdadeira amizade política. A persuasão é vencida por indivíduos que não

sabem conversar. E, no lugar da palavra, entra a violência. Algo muito próximo do que vive o narrador-personagem de “O ovo”.

Em suas reflexões, Arendt remonta ao conceito de pólis, concebendo-o como surgimento da idéia de humanidade, visto que considera que a sociedade só se constitui quando seus membros mantêm amizade política, como o faziam nas assembléias onde eram discutidos os assuntos públicos:

O ser político, o viver numa *polis*, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força ou violência. Para os gregos, forçar alguém mediante violência, ordenar ao invés de persuadir, eram modos pré-políticos de lidar com as pessoas (ARENDR, 2004a, p. 35-6).

A pensadora acredita que, no mundo moderno, quanto mais prevalecer o espaço privado, mais o ser humano entrará em processo de desumanização. Em sua opinião, os *tempos sombrios* requerem uma nova maneira de pensar, exigem que a tradição seja revista, já que não previu os atos bárbaros do mundo moderno.

Certamente, a própria humanidade do homem perde sua vitalidade na medida em que ele se abstém de pensar e deposita sua confiança em velhas ou mesmo novas verdades, lançando-as como se fossem moedas com que se avaliassem todas as experiências (ARENDR, 2003, p. 19).

Suas idéias vão ao encontro do que Walter Benjamin pensa sobre a revisão de conceitos históricos. Se a tradição é ilusória e mascara os conflitos, não evitando as catástrofes, temos de criar novas possibilidades interpretativas, que levem em conta os elementos não considerados anteriormente:

O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável (BENJAMIN, 1996, p. 226).

O pensador frankfurtiano valoriza a conquista do conhecimento sem a busca por critérios de verdade. Benjamin concebe o conhecimento como uma produção provisória, sujeita às limitações do analista, obtida em determinados tempo e contexto, que pode ser revista e reconstruída de acordo com as hipóteses que forem sendo delineadas a partir das reflexões.

Essa concepção de conhecimento que problematiza se torna importante no caso de uma produção ficcional que interroga profundamente as relações entre literatura e sociedade. O aparecimento de elementos como confronto entre indivíduo e coletividade, mecanicismo da rotina diária, fragmentação das relações familiares e sociais, indeterminação dos limites entre realidade e fantasmagoria, conduz a uma necessidade de interpretar a história levando-se em conta o impacto da barbárie sobre a experiência.

A polissemia do texto que analisamos abre perspectivas para um narrador entregue, ao mesmo tempo, ao terror da repressão e à própria loucura (ou discernimento?), numa luta entre sua rendição e sua alienação. De toda maneira, permite-nos ver indícios de seqüelas de um processo traumático não superado, que o faz fremir, seja ante a visão fantasmagórica de agentes repressores, ante o abandono da própria consciência seja ante a real iminência da morte.

Tendo em conta suas condições de produção, acreditamos que o mundo do conto examinado, habitado por *mulher com chifre no meio da testa*, *homem com três olhos* e *homem de vários braços*, pode estar associado às dificuldades de seu processo criativo, num momento de incertezas, de cerceamento intelectual e artístico, estabelecendo assim um circuito entre a vida real pouco apreciável e um mundo mais permissivo, porém fantasmagórico.

Ao retomarmos a prisão do narrador-personagem, se associarmos esse tipo de ação a ações militares, poderemos convir que as atitudes violentas que as criaturas monstruosas da milícia assumem na ficção se assemelham em larga medida às ações policiais em vigor no Brasil controlado pelo autoritarismo, como o desmantelamento da aglutinação de pessoas em lugares públicos, a promoção da delação à categoria de atitude recomendada, a prisão arbitrária e a prática de sevícias nos cárceres políticos.



As tantas mortes que rondam o narrador-personagem nos levam a considerá-las vestígios de uma realidade também de mortes e desaparecimentos de presos políticos. O mundo imaginário, onde não se pode enxergar, ouvir ou falar, a nosso ver, revela marcas de mundo real onde os sentidos também são proibidos e governados por um regime tão fortemente repressivo quanto a milícia monstruosa criada pelo narrador.

## 5. “A INDESEJADA DAS GENTES”

*Pesa-me a mim. Minhas funduras  
E o gume do meu desgosto.*

*Procura, na minha hora,  
Entre sarrafos e palha*

*O que restou de mim  
À tua procura.*

(Hilda Hilst. “Da morte”. *Odes mínimas*)

Já vimos que, sob diversas roupagens, a morte é um tema bastante freqüente em *Inventário do irremediável*. Philippe Ariès, no livro *História da morte no Ocidente*, concebe a idéia de que antigamente as pessoas eram advertidas quando estavam próximas de morrer.

Ele remonta então à presença da morte nos romances medievais, citando passagens de obras como *Tristão e Isolda* e *Os romances da Távola Redonda*. Contempla ainda *Dom Quixote*, de Cervantes (obra do início do século XVII), e *As três mortes*, de Leon Tolstoi (da obra *A morte de Ivan Ilitch e outros contos*, do final do século XIX)<sup>20</sup>. Lembra também hábitos cristãos dos

<sup>20</sup> Ariès cita, respectivamente, “Quando Isolda encontra Tristão morto, apercebe-se de que também iria morrer. Nesse momento, deita-se perto dele, e volta-se para o oriente” (ARIÈS, 1977, p. 19); “Sabei, diz Gauvain, que não viverei dois dias” (ARIÈS, 1977, p. 18); “‘Minha sobrinha’, diz [Dom Quixote] muito sabiamente, ‘sinto-me próximo da morte’” (ARIÈS, 1977, p. 18); “Quando uma mulher lhe pergunta [a um velho cocheiro] gentilmente como vai, responde: ‘A morte está presente, eis o que há’” (ARIÈS, 1977, p. 19).

séculos XII e XIII, como o de esperar a morte deitado, e a atitude judaica descrita no Pentateuco de se virar para a parede na hora da morte. É o que chama de *morte domada*.

Segundo ele, havia tempo para as despedidas, as providências testamentárias, os pedidos no leito de morte. Era comum a presença de parentes e amigos no quarto, na forma de um acontecimento público, organizado de forma ritual, mas com gestos contidos, num humilde acolhimento daquela que Manuel Bandeira chamaria de “a indesejada das gentes”:

Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor (ARIÈS, 1977, p. 29).

Para Ariès, na segunda metade da Idade Média, frente à inevitabilidade da morte, a condição humana, devotada aos bens materiais e às pessoas amadas, possibilitou que o sujeito percebesse que lhe custava perder suas conquistas: bens materiais e espirituais, pessoas e paisagens queridas. Perto de morrer, acreditando na vida eterna, o homem fazia um balanço de sua existência e delineava sua individualidade: “a morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo” (ARIÈS, 1977, p. 35).

O estudioso reflete que, a partir do Romantismo, a morte passou a ocupar o cenário artístico de forma relevante, mas que havia um distanciamento da *morte de si mesmo* e uma priorização da *morte do outro*. Já a partir do século XVI, a arte passara a atribuir à morte um certo erotismo, e seu discreto toque, antes dado como aviso de sua chegada, fora então substituído pela violação do corpo. Do século XVI ao XVIII, temos a associação da morte ao amor:

temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios. Carrascos atléticos e nus arrancam a pele de São Bartolomeu. Quando Bernini representa a união mística de Santa Teresa e Deus, inconscientemente aproxima as imagens da agonia

e as do transe amoroso. O teatro barroco instala em túmulos seus enamorados, como os dos Capuleto (ARIÈS, 1977, p. 42).

No Romantismo, é bastante perceptível o relevo concedido aos ritos fúnebres, às atitudes e às expressões dos que estão morrendo e dos que lhes são próximos, observa Ariès. Independentemente da sinceridade da dor vivida pelos familiares do morto, o pesar e o luto implicavam obrigações sociais: ou os obrigavam ao resguardo, para garantir a manutenção das aparências do sofrimento, ou os forçavam a uma rotina que incluía o recebimento de visitas de condolências, sempre de forma muito discreta. De toda maneira, esse condicionamento social forjadamente controlado se diluirá no século XIX, quando voltarão variadas formas da expressão mais autêntica da dor, algumas beirando a histeria. Isso, para Ariès, resulta da não-aceitação da *morte do outro*, daquele que foi amado e que partiu em caráter irrevogável.

Na visão desse estudioso, a partir de meados do século XX, a morte tem sido proibida, inaceitável, *interdita*. As equipes médicas inclusive costumam retardar, o quanto podem, a notícia da morte iminente do paciente aos familiares, preparando-os para recebê-la sob controle emocional. A dor e o luto são vivenciados discretamente porque inspiram repulsa e não compaixão. O homem foi desapossado do direito de morrer. Na Europa, mais especificamente na França:

Hoje é vergonhoso falar da morte e do dilaceramento que provoca, como antigamente era vergonhoso falar do sexo e de seus prazeres. [...] O decoro proíbe, a partir de então, toda referência à morte. É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais – e das quais talvez se fale mais tarde, quando se tiver esquecido que morreram (ARIÈS, 1977, p. 132-3).

O homem já não costuma morrer em casa nem na companhia dos amigos e dos familiares. Falece em hospitais, aguarda em velórios públicos seu sepultamento. Sua apresentação aos visitantes é cuidadosa com a suavidade da feição, maquiando, no sentido exato da palavra, o aspecto feio do corpo morto. Os vários eufemismos antes usados para tratar de temas referentes à sexualidade foram substituídos por outros que agora se encarregam de

abrandar a morte, de modo que a abordagem não cause nenhum tipo de constrangimento aos familiares. O homem está só e já não se ilude com um Destino certo que o receberá com segurança e tranqüilidade, como outrora o fizera. Age como se fosse imortal, ao modo como requer a sociedade moderna. Não ponderando a indeterminação da chegada da morte, não refreia suas freqüentes demandas materiais. O espírito e a eternidade parecem cada vez mais banidos da sociedade de consumo.

A sociedade norte-americana, para Ariès, foi pioneira no enfraquecimento da tragicidade da morte. Tanto que para tal sociedade a morte não seria um assunto interdito. Ao contrário, seria um assunto de varejo, um assunto para os *funeral homes*, lugares suficientemente neutros, longe dos hospitais e dos lares, calçados em campanhas publicitárias que fazem os negócios funerários progredirem, bem ao gosto da sociedade capitalista.

### **5.1 Bondade repelida**

No conto “Apeiron”, inserido no Inventário da morte, o narrador faz uso da terceira pessoa para contar sobre um sujeito que encontra diferenças entre sua feição atual e a que possuía anteriormente. Estando na condição de cadáver, ele vê sua imagem antiga num espelho, que depois, ao final da narrativa, percebemos ser o vidro da tampa de seu próprio caixão. Ele estranha a feição refletida no vidro, pois só a reconhecia em fotos antigas, quando ainda era isento dos sofrimentos do mundo.

Então é tomado por uma calma e uma tranqüilidade que ele repele, pois sente falta das asperezas, das calosidades, das rugas, da flacidez, de sentir-se vivo. Tenta sentir ódio, “apalpar novamente a tessitura sombria do que vivera” (ABREU, 1970a, p. 22), reviver ao menos a “melancolia” (ABREU, 1970a, p. 22). Mas o que o habita são “campinas verdes pelo cérebro e colinas suaves e palmeiras esguias e um céu cor-de-rosa encobrendo um lago azul no coração” (ABREU, 1970a, p. 22).

A cronologia sai de cena e abre espaço para as instâncias subjetivas que o tempo convencional impede. A imagem do tempo se aproxima de algo

inexorável, limitador da existência terrena, impiedoso com as dores e os conflitos humanos. No tempo presente, o personagem “ele” se sente inconformado diante da morte. Como *flashes* na memória, revê seu passado de sofrimento, cheio de “desamores desilusões desacatos desafetos” (ABREU, 1970a, p. 22) e acha absurdo que tudo termine ali, naquele caixão, tão serenamente e sem qualquer intensidade.

O ritmo da narrativa acompanha a passagem do sossego de sua condição atual para a agitação de sua vida pretérita. Há uma aceleração inclusive no tom da linguagem, como podemos notar na contraposição entre estes dois trechos:

(Situação atual)

Seus dedos lisos deslizavam mansos numa superfície doce, assim mesmo, com todos os adjetivos suaves. Não mais as bruscas paradas, como se tivesse esquinas e becos e encruzilhadas na face. E o ventre raso. E os pés sem calos. E o pescoço sem rugas. E as coxas sem flacidez (ABREU, 1970a, p. 22).

(Situação pretérita)

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 fosse intensa como um grito (ABREU, 1970a, p. 22).

O silêncio e o aprisionamento no caixão são opressores. E o personagem parece não suportá-los. O título do conto, “Apeiron”, nos remete à idéia, formulada por Anaximandro de Mileto (c. 610-547 a.C.), de que o princípio da natureza seria o etéreo, o indeterminado. Assim, somente essa substância ilimitada, o *ápeiron*, poderia originar todos os elementos, limitados,

de nosso mundo inconstante.<sup>21</sup> Essa idéia, no entanto, colide bruscamente com o texto, especialmente com o seu desfecho:

Atingira a bondade absoluta. Meu Deus, isso é horrível, é horrível! quis gritar. Mas não houve tempo: o padre fechava rapidamente a tampa de vidro do caixão. Em breve viriam os vermes (ABREU, 1970a, p. 22).

O personagem se sente bom e acha isso horrível. Fica clara a pretensão do narrador de distanciar o caráter humano do etéreo e de aproximá-lo à consumição da bondade pelos vermes. A invocação a Deus associada à imagem do padre como antecessor da crueza da decomposição do corpo reflete uma visão bastante negativa da religiosidade, ancorada numa postura que abre mão do conforto do sagrado e se apegua à precariedade humana, apartando-se da idéia de infinitude contida no título.<sup>22</sup>

Seu descompasso com o grupo é manifesto na não-aceitação da morte, mesmo já estando no estado pós-morte, na presença de um padre, cuja atribuição nos velórios é organizar o cerimonial e rezar para que a alma seja acolhida por Deus. E nesse sentido a figura do padre é exemplar, pois supõe os cuidados tidos por pessoas próximas com seus ritos funerários e, por conseguinte, as coloca também em confronto com os pensamentos do personagem.

Podemos propor que se, no mundo moderno, de acordo com Ariès, a morte é um assunto *interdito*, tratar desse tema a partir da condição de cadáver é burlar essa interdição, cavando uma possibilidade de expressão junto a uma

---

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche escreveu sobre esse assunto: “Nunca, portanto, um ser que possui propriedades determinadas, e consiste nelas, pode ser origem e princípio das coisas; o que é verdadeiramente, conclui Anaximandro, não pode possuir propriedades determinadas, senão teria nascido, como todas as outras coisas, e teria de ir ao fundo. Para que o vir-a-ser não cesse, o ser originário tem de ser indeterminado.” (NIETZSCHE, 1996, p. 52)

<sup>22</sup> Sobre o horror à decomposição do cadáver na arte, Ariès considera que os poetas dos séculos XV e XVI: “tomam consciência da presença universal da corrupção. Ela está nos cadáveres mas também no decurso da vida, nas ‘obras naturais’. Os vermes que comem os cadáveres não vêm da terra, mas do interior do corpo, de seus ‘licores’ naturais” (ARIÈS, 1977, p. 34). Em sua opinião, nessa época o apodrecimento do corpo era visto como indício do fracasso humano que, para o homem medieval, se relacionava à brevidade da vida e à inexorabilidade da morte, relação esta que hoje em dia não estabelecemos mais, visto que vinculamos o fracasso a nosso desempenho ao longo da vida e à percepção, amarga, de que cometemos faltas irreparáveis. No século XVIII, segundo ele, as imagens macabras voltam à cena artística e científica, agora sem crença na vida eterna e sim na curta duração do período que há entre a morte e a decomposição do corpo.

sociedade pouco sensível ao luto e à dor. Atrever-se a dar voz a um cadáver é sair da rotina, causar perturbação à normalidade das coisas, recuperando um pouco da compaixão e do direito de sofrer a morte, na opinião de Ariès há muito perdidos.

Vale a pena ressaltar a importância que o elemento espelho tem no conto. Bruno de Souza Leal entende como uma das características da obra *Inventário do irremediável* a perseguição do eu, na obra um universo repleto de dúvidas e de componentes que tornam possível uma sindicância profunda e contínua a respeito da intimidade. Nas palavras dele:

a investigação do eu e seu embate com os próprios limites, vividos em paralelo com o questionamento do mundo e o confronto com suas forças, permeia todo o livro. Uma imagem recorrente em todos os contos é a vidraça, não por acaso algo em que o eu se reflete e contra o qual ele se bate. Sob a forma de espelho, janela ou parede de vidro, a vidraça devolve ao olhar um contorno, expõe seus limites (LEAL, 2002, p. 68).

Vendo seu reflexo no vidro do caixão, o personagem se desdobra em outro. E então o eu não é mais um, agora é duplo, e a sombra de si mesmo o surpreende, ao mesmo tempo em que lhe permite resgatar uma imagem antiga de si, uma imagem que num tempo outro lhe era bastante familiar.

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

Por ser incompletude, apenas essa segunda imagem do personagem dá uma visão inteira de si, mas não existe apego em relação a essa imagem, é como se ela fosse concorrente em termos de constituição do eu, pois limite de sua extensão, como aponta Leal. Ele deseja uma imagem carregada de agressividade e não de mansidão, deseja ultrapassar os limites que lhe foram impostos pela morte.

Consideramos esse espelhamento o fio condutor de um processo ambíguo na construção da identidade da personagem, pautado pelo estranhamento que ele, morto, sente em relação à sua imagem antiga, que ao mesmo tempo é atual, pois reflete seu aspecto no presente. A feição vista o faz lembrar aquela “limpeza de olhar, os cabelos ao vento” do passado, mas o fato é que eles estão “rigidamente armados em torno da cabeça” e essa dicotomia o desorienta.

Freud, mencionando o fato de a literatura costumeiramente se dedicar mais ao belo e ao atraente do que ao feio e repulsivo, analisa a categoria do sinistro: o estranho que abala o que nos é familiar e o conhecido que se nos torna estranho.<sup>23</sup> Ele associa o sinistro ao tema do duplo, que nos assusta, especialmente em relação à auto-imagem, como acontece com o personagem de nosso conto. Reconhecer outro em nosso lugar é aterrorizador.

Prosseguindo sua análise, Freud tem em conta que Schelling anuncia algo completamente novo e inesperado sobre o conceito de sinistro: seria tudo o que devia ficar oculto e que se manifestou. Nesse sentido, não conseguimos, por exemplo, lidar com a idéia de que vamos morrer. Aquela paz e aquela tranqüilidade esperadas na feição de um cadáver não são aceitas pacificamente pelo personagem-cadáver do conto e sim abominadas por ele, o que reflete não só uma negação de sua própria condição como também da própria idéia de morte.

Essa forma incomum de resistência nos esboça a postura desse personagem diante da vida (e mesmo diante da morte), encarando a “tessitura sombria” (Abreu, 1970a, p. 22) dos conflitos humanos. E nos perguntamos se tal postura não seria pertinente ao sujeito político conceituado por Hannah Arendt, questionador da obscuridade do mundo, que aproveita o pouco espaço

---

<sup>23</sup> A esse respeito, ver CIX – Lo siniestro – 1919. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Tomo III (1916-1938) [1945]. Nesse texto, o pensador analisa o conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann, em que o personagem Nataniel é constantemente aterrorizado pela figura que povoa suas recordações da infância. Segundo a mãe de Nataniel, o homem de areia esfregaria areia nos olhos das crianças que não quisessem dormir até que eles saltassem ensangüentados. Então ele os colocaria em uma bolsa e os levaria para servir de alimento a seus filhos.

Yudith Rosenbaum considera que a herança de Clarice Lispector deixada a outros escritores, entre eles Caio Fernando Abreu, carrega consigo a potência desse estranhamento para nos mostrar o que nossos olhos, acostumados aos objetos familiares, não podem enxergar, o que só conseguimos ver “quando a palavra, desnudada também de seus enredamentos falseadores, sussurra sua verdade em meio às pausas de tantos ruídos” (ROSENBAUM, 2002, p. 91).



de ação existente para uma réstia de esperança, algo próximo à que tinha a pensadora em janeiro de 1968:

Que mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação, e que tal iluminação pode bem provir, menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e freqüentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na Terra (ARENDETT, 2003, p. 9).

## 5.2 Uma “quase paz”

Em “Réquiem”, texto presente no Inventário da morte, nos deparamos com dois focos narrativos que se alternam na construção do texto.

Como acontece no conto “Inventário do irremediável”, embora haja a presença de dois focos narrativos, não há atrito em relação ao ponto de vista. Um complementa o outro, ambos pautados na insatisfação da personagem “ela” diante da própria vida. O texto tem início com seu questionamento: “Quando é que tudo começara a se turvar?” (ABREU, 1970a, p. 32) e flui de acordo com sua angústia diante da indiferença que desperta nas pessoas. Neste conto, o silêncio também é opressor, mas a personagem está viva e se sente enclausurada nessa condição.

O tempo psicológico da narrativa não se altera brutalmente em momento algum. As rupturas são marcadas apenas pelo diálogo seco entre a personagem e sua irmã, sendo mais presente a idéia de falta de interlocução do que de conversa propriamente. Também aqui a ruptura com a temporalidade convencional determina o espaço para reflexões que a realidade não oferece.

Logo no início do conto, a personagem se sente presa dentro da imagem, construída para si, de alguém que sempre se cala:

Ela passou de manso os dedos sobre o aprisionamento: uma enterrada viva, conforme com seu sufocamento, com a angústia de pedra contida

calada feito um silêncio. Um silêncio elaborado em tanta coerência que ninguém conseguiria distingui-lo daquele outro – o do silêncio amplo, quase paz. Então a olhariam e, passando adiante, diriam: – ela está em paz. Em paz (ABREU, 1970a, p. 32).

Se a religiosidade nos faz crer que a paz inalcançada neste mundo é convertida em toda forma de benesses no mundo após a morte, a personagem desconfia dessa expectativa, pois pondera que quando os visitantes de seu velório dissessem que seu corpo morto estaria em paz, aquela condição seria uma “quase paz”, um silêncio maior do que aquele constituinte de sua imagem em vida.

Ao contrário do personagem de “Apeiron”, que resgata sua inocência na imagem refletida no vidro do caixão (apesar de não desejá-la), em “Réquiem” a personagem vê refletida no espelho a “imagem exata que tinha: nem além nem aquém” (ABREU, 1970a, p. 33), mas ela sente falta da imagem de outrora, quando não era autêntica nem exigia coerência entre seu interior e seu exterior:

Hesitou entre chorar e dizer alguma coisa sem sentido. Num outro tempo, uma ação que não correspondesse ao interno a solucionaria no momento. Mas ela havia atingido, agora, um tal estágio de exigência em relação a si própria que não admitia mais uma palavra ou um gesto que não correspondesse, na exatidão mais aproximada possível, à palavra ou gesto que escorria por dentro (ABREU, 1970a, p. 33).

Aqui o estranhamento se dá pelo fato de a personagem ver seu reflexo como cópia fiel de si e de rejeitar esse retrato construído de silêncio e coerência. Ela tenta forjar uma situação de plenitude quando isso não é possível. A linguagem elaborada do narrador compõe até uma encenação que ela faz para si:

Arquitetou vaidades em frente ao espelho, mas já descobrira a nota falsa soando como um grito no fundo do gesto (ABREU, 1970a, p. 33).

Em extrema vulnerabilidade ela deseja ser outra, numa paisagem outra, distante das reincidentes “uma vidraça empoeirada e uma rua deserta” que a envolvem.

A personagem tenta, em vão, obter a atenção da irmã, tanto que se questiona se a irmã estaria realmente distraída. A indiferença a perturba, a impossibilita de construir-se plenamente. Essa dependência da irmã reflete a dependência de outros olhares interessados que também não aconteceram, pois lhe vêm à memória as amigas que se revelaram falsas e o amor que se revelou precário.

A edificação de um ser todo composto em coerência é implodida pela constatação de que esse todo coeso é feito de “inventos bem urdidos” (ABREU, 1970a, p. 32), que agora não são mais possíveis. A sensação que a aflige tem um propulsor que só nos é revelado no meio do conto: o mundo se lhe apresentara construído apenas de inverdades e essa constatação a levou a se constituir também a partir de falsidades, até o limite do insuportável.

Tal conturbação se evidencia também na estrutura formal do conto, pois uma possível resposta para a pergunta inicial “Quando é que tudo começara a se turvar?” (ABREU, 1970a, p. 32) só pode ser encontrada mais perto da metade do texto, quando diz perceber o mundo construído sobre mentiras. Essa possibilidade de resposta, por sua vez, requer o retorno ao início da leitura para que se estabeleça uma relação com o questionamento que conduz a narrativa. Alguns exemplos de dificuldades nas relações humanas, que poderiam ser a causa de sua incredulidade na verdade, só estão presentes mais para o final do conto, de modo que o leitor precisa percorrer esse caminho de idas e vindas para apreender o processo construtivo do texto.

Em suas reflexões, o narrador-personagem considera-se “nada” e isso se relaciona ao que o narrador em terceira pessoa dirá mais adiante: “Existir lhe doía feito uma bofetada” (ABREU, 1970a, p. 33). A recidiva imagem de uma vidraça empoeirada e uma rua deserta marca bem a solidão vivida pela personagem. Reforça ainda o delineamento de sua construção lacunar como sujeito.

Sua memória afetiva é tratada com amargor ao se lembrar vagamente de “quando tudo começara a se turvar” (ABREU, 1970a, p. 34): suas amigas

viram sua queda mas seguiram viagem, sem ajudá-la a se reerguer. Seu ato de amor com o personagem “ele” é citado de modo lacônico:

“E depois que êle deixara cair o próprio corpo sobre o seu corpo usado, estendera a mão para a mesinha buscando o maço de cigarros, ofereceu um, ela não aceitou. [...] uma fatura onde tudo cessara e um, prenhe do corpo do outro, como se parassem de existir. Não era isso” (ABREU, 1970a, p. 34-5).

O adjetivo “usado” supõe um relacionamento entre homem e mulher-objeto, não gratificante, com saldo negativo, indicando um desacerto em relação à expectativa de satisfação amorosa. O equívoco afetivo é reforçado com a expressão “Não era isso”, que nos permite inferir um alto nível de consciência da personagem a respeito desse relacionamento. A utilização de seu corpo como objeto não é ingênua, mas permitida, avaliada, e culmina com a rejeição do envolvimento erótico. Ela não aceita o cigarro oferecido pelo parceiro em sinal de protesto ao ato de amor insatisfatório.<sup>24</sup>

A personagem se questiona se tudo se turvara desde o seu nascimento, quando entrara em um mundo novo e tentara obter a atenção merecida se expressando por meio do choro. Não consegue definições. Apenas suas carências são definidas. A decepção em relação ao mundo é evidente: a amizade, a fraternidade e o amor são visitados com grande dose de descrença e amargor<sup>25</sup>.

Em seu artigo “A morte possível”, Maurice Blanchot comenta um trecho do diário de Kafka, onde o autor alemão afirma:

no meu leito de morte, na condição de que os sofrimentos não sejam insuportáveis, eu estaria muito contente (BLANCHOT, 1987, p. 86).

---

<sup>24</sup> Neste conto, a personagem assume seu papel de parceira sexual e a ausência de prazer. Dar relevo à superação da mulher com relação a ser considerada objeto, ao mesmo tempo em que minimiza a importância dessa discussão, situa o narrador, tal como sua personagem, numa postura crítica bem incomum à parcela da sociedade brasileira que se coadunava com o conservadorismo no final dos anos 1960. E essa crítica atualiza o assunto de forma renovada, pois, mesmo ele estando associado às mulheres submissas a seus parceiros ou às mulheres consideradas demasiado liberais para o nosso conservadorismo, essa discussão costumava se pautar por uma espécie de rede de proteção à mulher, para que ela não se deixasse enganar pelo homem que, em posição superior, poderia aproveitar-se da ingenuidade feminina.

<sup>25</sup> Essa imagem nos leva aos estudos em que Freud conclui serem as carências humanas preenchidas apenas no útero materno, os quais já abordamos no item 2.2 deste trabalho.

Ele considera que essa breve afirmação não trata de uma postura positiva, de uma atitude de gratidão por reconhecer que foi possível uma vida boa, nem remete à condição de *morte domada*, em que o homem aceita humildemente a separação de suas conquistas terrenas. Não. O contentamento de Kafka com a chegada da morte, para Blanchot, denota uma espécie de refrigério para o sofrimento humano, de alívio pelo término de uma vida desacertada e incompleta.

Quando a experiência é percebida como ruína, a morte pode ser vista como libertação de dores e privações. Lembrando a tragédia de Sófocles, *Antígona*, temos em Creonte a figura do tirano que proíbe que o corpo de Polinices, considerado traidor, receba os ritos fúnebres. Antígona, que já houvera sofrido a morte do pai (Édipo) e o suicídio da mãe (Jocasta) antes de seus irmãos, Polinices e Etéocles, matarem-se às portas de Tebas, é flagrada junto ao corpo de Polinices. Ciente de sua condenação à morte, diz a Creonte:

Eu sei que vou morrer, não vou? Mesmo sem teu decreto. E se morrer antes do tempo, aceito isso como uma vantagem. Quando se vive como eu, em meio a tantas adversidades, a morte prematura é um grande prêmio. Morrer mais cedo não é amargura, amargura seria deixar abandonado o corpo de um irmão (SÓFOCLES, 2003, p. 25-6).

Podemos dizer que, tal como em “Apeiron”, a morte em “Réquiem” é concebida sem se apoiar na crença na eternidade, tipicamente moderna, como analisa Ariès. Se no conto “Apeiron” o término da vida resume-se aos vermes que consumiriam o corpo do sujeito e é sentido como uma tranquilidade horrível, em “Réquiem” é avaliado como um descanso quase eficiente para “ela”, que imagina a própria morte como a conquista de uma “quase paz”.

### 5.3 O ponto extremo

O conto “A quem interessar possa” faz parte do Inventário da morte e instiga o leitor desde o princípio, visto que se inicia com uma vírgula, seguida da construção “eu não tenho culpa” (ABREU, 1970a, p. 12), dispostas não no parágrafo, e sim bem no meio da mancha lateral da página. A narrativa vai então se desenvolvendo desenfreadamente, com as dificuldades inevitáveis de um texto marcado pela ausência de pontuação, até chegar ao suspense final, com um sinal de dois-pontos marcando desfecho em aberto: “abrindo de leve a porta assim:” (ABREU, 1970a, p. 15).

O texto é destinado a uma pessoa especial, “você”, mas a expectativa do narrador é que ele seja publicado no jornal do dia seguinte. Em virtude também da escolha do título, percebemos que ele o endereça a qualquer pessoa que se preste à leitura de sua “carta”, como ele nomina a narrativa.

O fato de ele tencionar publicá-la no jornal transmite a sua inquietude com a possibilidade de sua história não ser contada. Enquanto escreve, o narrador também narra seu texto para um gravador, reiterando a preocupação com que sua história seja ouvida por outras pessoas.

Elaborado em primeira pessoa, o texto se faz sentir permeado de angústia. Logo no início, o narrador-personagem esclarece não ter culpa pelo estado deteriorado do mundo. Diz ele:

não sei quem foi que fez o mundo assim horrível às vezes quando valia a pena eu ficava horas pensando que podia tudo voltar a ser como antes muito antes dos edifícios dos bancos da fuligem dos automóveis das fábricas das letras de câmbio e que então tudo podia ser de outra forma (ABREU, 1970a, p. 12).

Não saber quem fez o mundo horrível remete à descrença na criação divina, pois a religiosidade prega que o Criador é perfeito e que Ele realizou obras também perfeitas. Mas remete também ao descrédito da criação humana, pois se o mundo é construído pelo ser humano, aos olhos do narrador-personagem, o autor do mundo falhou em sua construção. A idealização de uma vida melhor antes do progresso está presente nas

reflexões que faz, mas o desencanto se sobrepõe a ela, e o narrador pensa que o capitalismo retornaria inevitavelmente, e “tudo ia ficar igual de novo” (ABREU, 1970a, p. 12), inclusive seu desconsolo:

e que eu ia sair caminhando sem saber pronde ir sem saber onde ficar onde pôr as mãos os olhos e ia me dar aquela coisa escura no coração e eu ia chorar chorar durante muito tempo sem ninguém ver é verdade eu não nego que esteja com pena de mim nunca antes alguma coisa me doeu tanto como eu mesmo me dão agora (ABREU, 1970a, p. 12).

Esse estado de fragilidade se mantém constante ao longo do texto. O narrador-personagem vai se delineando como alguém que, após várias tentativas, conclui não ser possível superar as próprias dificuldades e decide desistir de novamente “passar adiante em silêncio tentando tirar o espinho da carne” (ABREU, 1970a, p. 13), pois para ele é chegado o “momento do irremediável”. Tal momento é uma rendição, certamente, mas também conota um desesperado pedido de socorro, e sua opção pela manifestação lingüística reforça essa idéia.

Os apelos freqüentes ao imperfeito do subjuntivo, como em: “eu quero ser como eu sou e como eu nunca fui e nunca seria se continuasse” (ABREU, 1970a, p. 12), “você também não me entendeu nem entende nem entenderia se eu continuasse” (ABREU, 1970a, p. 12), indicam sua firmeza na decisão de paralisar as tentativas de atingir uma vida mais plena. Dessa falta de horizonte de completude, deriva uma atitude de negação a qualquer chamado de volta dessa decisão. Conforme essa atitude, ele se nega a atender a campainha da porta, e essa negação é revigorada mais adiante em “eu me recuso a ser salvo” (ABREU, 1970a, p. 13), e ainda em “eu me recuso a continuar” (ABREU, 1970a, p. 15).

Se no início do conto ele se esquivava da responsabilidade pelas mazelas que existem no mundo, apartando-se de seus iguais, no final ele já não se expressa assim, mas, contraditoriamente, acredita ser culpado por fazer parte da humanidade que carrega

uma culpa milenar e inabalável a história como concreto sobre os teus meus nossos ombros Cristo sobre nossos ombros todas as cruces do

mundo e as fogueiras da inquisição e as juntas militares e a prostituição e as doenças e os bares e os tóxicos sobre os teus meus nossos ombros (ABREU, 1970a, p. 15).

Essa postura ao mesmo tempo solidária e agressiva coloca em debate a culpa da humanidade pelas mortes que poderiam ter sido evitadas, daqueles que “morrem antes de querer e dever morrer, os que morrem em agonia e dor” (MARCUSE, 1999, p. 203), ao mesmo tempo em que cobra um posicionamento crítico do leitor a respeito de tais questões.

O narrador-personagem se configura como um sujeito precário, que faz parte de uma sociedade deteriorada, cujos ombros carregam a culpa pelos horrores humanos. A única pessoa nomeada no conto é Denise, citada apenas uma vez, com quem o narrador-personagem afirma que a personagem *you* não é parecida. Os sujeitos que ele acusa são “eles” e “elas”, indivíduos que não têm um nome ou um rosto delineado, compondo antes uma multidão de deserdados anônimos e inconscientes da própria condição do que um povo ciente de sua participação no processo histórico. De modo ambíguo, ele se distingue dessa multidão para depois inserir-se nela novamente.

O narrador-personagem se dirige a esse *you* pelo qual parece ter se apaixonado, visto que *he* faz intensa declaração de amor em meio ao texto. Mas esse amor é distante do amor romântico e perpassado pela clareza acerca do distanciamento cultural entre ele e a pessoa amada. Ele pensa que a linguagem de *you* não conseguia ir além das citações de *O Pequeno Príncipe*, que ele considera lugar-comum. Momentos antes no texto, ele diz: “talvez se eu não tivesse visto de repente o que vi” (ABREU, 1970a, p. 12), depois afirma ser culto, ter muita leitura, saber trabalhar as palavras e, apesar disso, não ter aprendido porque “a gente nunca aprende”, polemizando o poder do conhecimento. Já que, se ele não tivesse visto o que viu, talvez houvesse esperança, é forte o indício de que quando se tem um pouco mais de clareza sobre o que a realidade oferece não há outro caminho senão o desespero.

As construções: “o silêncio é o que sobra sempre”, “a mesma dor de não ser visto” remetem à solidão sofrida de forma *irremediável* pelo narrador-personagem, com toda a sua carência de interlocução, entendimento e amor. Perto do final do conto encontramos:



este sangue nojento escorrendo dos meus pulsos por sobre a cama o assoalho os lençóis a sacada a rua a cidade os trilhos o trigo as estradas o mar o mundo o espaço (ABREU, 1970a, p. 15).

Então nos damos conta de que a razão de sua voz já quase não sair e de a tontura lhe impedir de continuar a escrever se devem ao fato de ele ter tentado o suicídio. Aqui ficam mais claras as construções feitas momentos antes no texto, como nas referências a canções de morte e em trechos como:

eu já não sei mais inventar a não ser coisas inteiras como esta a minha maneira de ser um momento à beira do não ser (ABREU, 1970a, p. 14).

Esse lugar do entremeio, que o narrador não suporta mais, só pode ser resolvido com o radicalismo do suicídio, a única forma encontrada para aliviar sua repugnância pelo pertencimento à espécie humana, o protesto extremo contra a continuação de uma realidade assassina e indiferente.

Maurice Blanchot analisa o suicídio do personagem Kirilov, da obra *Os possessos*, de Dostoievski, e o interpreta como um modo de o humano se tornar mais divino. Se o homem

morre livremente, se experimenta e prova a si mesmo sua liberdade na morte e a liberdade de sua morte, terá atingido o absoluto, ele será esse absoluto, absolutamente homem, e não haverá absoluto fora dele. [...] O suicídio de Kirilov redundava, pois, na morte de Deus (BLANCHOT, 1987, p. 94).

Kirilov é um personagem febril, que não conhece a estabilidade, que se situa num espaço “onde não se pode permanecer, que é espaço noturno, lá onde ninguém é acolhido, onde ninguém reside” (BLANCHOT, 1987, p. 99). Para esse analista, a recusa à vida ruim e a opção pela morte voluntária induzem também a um pensamento oposto a essa recusa: a esperança de que o sofrimento acabe. E essa expectativa se mostra presente também no conto de Caio Fernando Abreu, até pelo fato de o texto terminar com uma pontuação

tão sugestiva como os dois-pontos. Quem sabe a morte possa trazer algum abrandamento para o desespero desse narrador-personagem?

Por outro lado, a morte não é contemporânea à vida. Se se tem a vida em mãos, não se tem a morte. E quando se tem a morte, já não se vive. Não há como dividir o espaço com a morte estando-se vivo. Blanchot compreende que o suicida recusa a morte consensual, que não respeita dia, hora e lugar, mas desconhece aquela que efetivamente o receberá, pois são desconhecidas as novas circunstâncias. Ele pensa que a

morte voluntária é a recusa em ver a outra morte, aquela que não se apreende, que jamais se atinge, é uma espécie de negligência soberana, uma aliança com a morte visível para excluir a invisível (BLANCHOT, 1987, p. 104).

O texto em análise é permeado por tensões, como a descrença em mudanças compondo cena com a esperança de que sua história seja ouvida, mesmo quando ele já estiver morto, a culpa que inexiste no começo e que se constitui posteriormente um pecado humano generalizado, assim como a latência de que esse pecado é injusto e involuntário. Até mesmo a opção pela morte se projeta tensa, não apenas pela rejeição à vida, mas pela insubmissão às convenções humanas. Como Blanchot reflete: elabora-se uma fuga da morte preparada pela própria humanidade em nome de uma busca por algo que lhe escape, onde pode estar, quem sabe, o descanso para tantas angústias.

## 6. IMAGENS REMANESCENTES

*Mas aprofundando mais, indo ao âmago do que diziam os outros (e que fragmentários, que superficiais os seus juízos!), no fundo do seu próprio espírito, agora, que significava para ela essa coisa a que chamava a vida?*

(Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*)

No conto “O mar mais longe que eu vejo”, que compõe o Inventário da morte, o narrador em primeira pessoa está só, isolado em uma gruta na ilha para onde foi levado. Pensa que está morrendo e que cada palavra colabora para isso. Sobrevive guiando-se não pelo tempo marcado pelo relógio, mas pelos próprios instintos, como a hora em que sente fome, e pela observação da natureza, como o movimento aparente do sol, o surgimento da lua e das estrelas.

Tal como o sujeito de “Apeiron”, o narrador-personagem não se reconhece mais. Diz ter perdido todas as suas “imagens: as das fotografias, dos espelhos, dos lagos.” (ABREU, 1970a, p. 37-8). E pensamos que dessa ausência decorre a perda da própria identidade. As dificuldades do presente o impedem de constituir uma imagem bem delineada do passado e de si.

Ao mesmo tempo em que reclama a ausência de instrumentos do mundo moderno, assume uma postura de oposição à técnica, dizendo-se capaz de ver, com suas retinas, o que as câmeras cinematográficas não alcançam, numa alusão à incapacidade da arte de oferecer o que só se tem vivendo a experiência.

Em condição de abandono, sente como implacável o envelhecimento do corpo, com a acentuação das rugas, a perda dos cabelos e dos dentes, a fragilidade dos membros. Sente essa debilidade como sinonímia da categoria tempo. Não se lembra de ser homem ou mulher, vive um estado dúbio de apatia e solidão extremos. Conta:

a saudade que eu tinha de gente fazia com que eu rolasse horas na areia do sol abrasador, abraçando meu próprio corpo e inventando um prazer

que eu precisava para me sentir... para me sentir, não sei, vivendo, talvez, porque eu não não tinha medos nem preocupações nem mágoas nem nada concreto nem expectativas (ABREU, 1970a, p. 37).

Seu isolamento e sua carência de contato humano o levam a pensar em um príncipe de nome Evandro. E essa projeção não abre espaço para uma relação homoerótica, pois o narrador-personagem logo deduz que, então, como havia projetado a imagem de um príncipe, ele provavelmente teria sido uma mulher.

Essa construção se revela ironicamente ambígua na medida em que o conto não revela o sexo do narrador-personagem, mas revela sua predisposição à condição de heterossexual. Isso nos permite imaginar que a sociedade da qual participava pautava-se pela heterossexualidade, o que acabaria justificando sua dedução a respeito da própria sexualidade.

Levando em conta essa lógica proposta, inferimos que, no caso de um sujeito à margem da coletividade, condenado ao total isolamento, a carência de alguém que possa oferecer um reconforto mínimo, se, por um lado, aflora o desejo sexual, por outro, o transcende, delineando uma necessidade maior: de se sentir essencialmente humano.<sup>26</sup>

O narrador-personagem simula que sua mão direita era ele mesmo e que a esquerda era o príncipe. E que num segundo momento as duas mãos se uniam para fazer de conta que eram as mãos de ambos, num enlace enamorado. Mas Evandro:

era um príncipe sem cavalo branco, sem armadura, sem castelo, sem espada, sem nada. O príncipe Evandro tinha os olhos fundos e escuros, um pouco caídos nos cantos e caminhava devagar, marcando a areia com seus passos. O príncipe Evandro tinha essa coisa que eu esqueci como é o jeito e que se chama angústia. Eu chorava olhando para êle porque eu só tinha o príncipe Evandro e êle não falava nunca, nunca e só me tocava

---

<sup>26</sup> Para Fernando Arenas, a literatura de Caio associa o erotismo à necessidade humana de se relacionar com o outro: “Caio Fernando Abreu stands in contrast to most other Portuguese and Brazilian writers considered in this study due to the particular attention he gave to the erotic dimension of human existence - not just the homoerotic - and the degree to which he saw the (homo)erotic as affecting the self-realization of the subject or his ability to enter into a relationship with other. [...] The relationship with the other and its absolute necessity constituted for Abreu an ultimate existential horizon for the constitution of the self and society in an era of shattered dreams, accentuated solitudes, and seemingly incurable life-threatening diseases”. (Arenas, 2003, p. 62-3)

com a minha mão esquerda, e eu cantava para êle umas cantigas de ninar que eu tinha aprendido antes, muito antes, quando eu era uma menina, talvez eu fôsse menina daquelas de tranças, de saia plissê azul-marinho e meias soquete, e um laço no cabelo, talvez (ABREU, 1970a, p. 37-8).

Ao contrário do que possam sugerir as histórias de amor dos contos maravilhosos, esse príncipe não é o salvador que garante a felicidade eterna. É desprovido dos ornamentos típicos da realeza, não traz a beleza estampada na face, não se expressa, ouve cantiga de ninar em vez de acalantar quem o ama. Diante da complexidade de seus pensamentos, da precariedade de sua condição, o narrador inventa um conto de fadas às avessas, não conseguindo imaginar um final feliz para si nem mesmo no mundo da fantasia. Ele diz já não saber como é a angústia, numa vaga referência ao fato de já ter passado desse estado para um estado de abatimento maior, que o aloca em total desalento.

O narrador se entristece tanto com a falta do príncipe Evandro que a toma como morte e lhe dá grande relevo. Minimiza a *morte de si mesmo* e valoriza a *morte do outro*, numa espécie de resgate da dor romântica destacada nos estudos de Ariès. Custa-lhe tanto a solidão, que perder a conquista afetiva parece significar mais do que perder a própria vida. Ele destaca que Evandro não falava nunca, mas o próprio narrador também não tem interlocutor. Numa demanda do instinto de sobrevivência, o narrador constrói Evandro a partir de uma espécie de simbiose consigo mesmo, repassando ao príncipe a angústia, embora diga não saber mais “como é o jeito” dessa sensação, e todas as frustrações sentidas na própria pele.

Ele afirma ter se esquecido da angústia e do ódio outrora sentidos, mas se lembra do que resta consigo de uma página de livro com um verso que traz “uma coisa assim: ‘Tem piedade, Satã, desta longa miséria’”<sup>27</sup> (ABREU, 1970a,

---

<sup>27</sup> Este verso transcrito pelo narrador está no poema “As litâneas de Satã”, que Charles Baudelaire publicou no livro *As flores do mal*. O pensador frankfurtiano Walter Benjamin distingue o Satã desse poema como cúmplice dos que padecem, diferente da outra forma dada à figura do demônio na obra de Baudelaire, quando, aí sim, é o nefasto dono do reino das trevas. Benjamin acredita que essa foi uma forma encontrada pelo poeta francês para repudiar as classes dominantes. Diz ele: “Na classe alta, o cinismo era de bom-tom; na baixa, a argumentação rebelde. Em *Eloa*, seguindo os rastros de Byron, Vigny homenageara, em sentido gnóstico, Lúcifer, o anjo caído. Barthélemy, por outro lado, em sua *Nêmesis*, associara o satanismo aos dirigentes; faz com que se diga uma missa do ágio e que se cante um salmo da renda. Essa dupla face de Satã é, de ponta a ponta, familiar a Baudelaire. Para ele, Satã não fala apenas pelos inferiores, mas também pelos superiores [...] Quase sempre a confissão religiosa brota de Baudelaire como um grito de guerra. Não quer que lhe tirem o seu Satã. Este é o verdadeiro móvel do conflito que Baudelaire teve de sustentar com sua descrença. Não se trata de sacramento e oração, mas de ressalva luciferina de difamar o Satã, de quem se está à mercê”. (BENJAMIN, 2000, p. 21)

p. 37-8). Isso o faz ficar repetindo esse verso como uma ladainha, num movimento automático, ritual, de oração feita a quem não é capaz de se compadecer. Desespera-se e percebe que não se esqueceu do sentido do desespero, compreendendo assim como é vasto o seu padecimento.

Junto a essa tomada de consciência, vai havendo certo resgate de sua memória, que encontra reminiscências das pessoas que o trouxeram para o isolamento da ilha e das condições que precederam essa vinda, dentre as quais a postura e a linguagem que marcaram seu não enquadramento ao sistema, como nos é mostrado nesta passagem:

É verdade, eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andavam de frente. Eu tinha qualquer coisa como gritar quando todos calavam. Eu tinha qualquer coisa que ofendia os outros, qualquer coisa que não era a mesma dos outros e que fazia êles me olharem vermelhos com os dentes rasgando coisas, e que doía nêles como se eu fosse ácido, espinho. Então êles me trouxeram. Por isso êles me trouxeram. Eu lembro, sim, eu lembro que havia coisas escuras que êles faziam e que eu não fazia, e correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douraduras e cruces, havia cruces e cêrcas de arame farpado e chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que êles deixavam escorrer sem gritar e que eu gritava, eu gritava bem alto e mordida defendendo o meu sangue (ABREU, 1970, p. 38-9).

As imagens dos “chicotes”, dos “dentes rasgando coisas” e do “sangue” abundante nos levam a inferir uma vítima de um sistema autoritário, seviciada e exilada por se posicionar contrariamente ao discurso oficial, por destoar da maioria das pessoas, por não ter se adaptado à violência a que era submetida. É muito forte a imagem de olhares “vermelhos com os dentes rasgando coisas”, numa alusão à ferocidade extrema de que eram capazes os agentes repressores.

Não é fortuita a presença de cruces em sua memória de dor, até porque essa imagem contrasta com a imagem da prece a Satã que já destacamos. As cruces estão associadas a correntes, fardas verdes, cercas de arame farpado e gritos de sofrimento, numa referência clara à desproteção divina e, mais do que isso, à conspiração da Igreja com a violência que gerava seu aniquilamento e constituía sua vida como uma experiência pautada pela catástrofe. Então, a

quem recorrer, se o refúgio espiritual para seus tormentos compactua com sua opressão e sua agonia?

Esse narrador julga as palavras responsáveis por sua prisão, por sua condenação ao isolamento, pela perda de sua juventude, pela iminência de sua morte. Apesar do poder que confere a elas, não consegue se lembrar daquela única que o libertaria:

Talvez tudo já tenha terminado e não haja mais ninguém para lá do mar mais longe que eu vejo. O mar que com êste sol abrasador fica vermelho, o mar fica vermelho como aquela coisa que eu esqueci o nome, faz muito tempo. Aquela coisa que se eu lembrasse o jeito seria minha matéria de salvação (ABREU, 1970a, p. 38-9).

No caso, do fracasso com as palavras podemos inferir o fracasso da memória, da linguagem e do próprio narrador-personagem, que falhou tanto em seus projetos de resistência como em seu exílio, haja vista a agudeza de sua carência e a lacuna quanto ao futuro. Ele constrói a própria morte a partir de seus fracassos. À medida que os fatos passados, ainda por serem entendidos, são recuperados, tais fracassos vão sendo evidenciados, anunciando um estado de desilusão irreversível e coincidente com a lentidão de sua morte em processo.

Recuperando algumas reflexões de Hannah Arendt, a capacidade de falar e de ter memória são sinais de humanidade. Sob seu ponto de vista, negar às pessoas essa condição, impossibilitar a memória, o diálogo e a habilidade de julgar é controlá-las de forma autoritária. Associando a isso a opção formal do texto, que enfatiza as referências às fardas verdes, à tortura, ao exílio, à dificuldade de elaboração da experiência e do discurso, pautamos nossa análise em uma possibilidade de aproximação do conto com o contexto de opressão política vivido por pessoas consideradas subversivas, oponentes ao sistema ditatorial pelo qual o Brasil passava à época de sua produção.

Nas páginas iniciais do livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, encontramos um trecho em que o narrador discute a morte como um fracasso coletivo, como o fracasso do tempo de resistência política, que julga coincidir também com o fracasso da linguagem. Não há palavras para

representar a experiência, que de tão adversa requereria um novo código lingüístico:

Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos, mesmo que saiba exatamente quem estava lá, mesmo que o ódio atravessado na garganta possa encontrar rostos a serem destruídos. Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo. De repente o mundo está cheio de algodão, espesso e pegajoso, as palavras não fazem mais sentido porque não nomeiam coisas – apenas soam como ecos, prolongados por ouvidos acostumados a classificá-los (TAPAJÓS, 1977, p. 15-6).

Ao final do texto “O mar mais longe que eu vejo”, o narrador-personagem se rende a uma idéia de que o tempo de questionamentos e transformações se exauriu. A negativa às chances de reversão de sua história é sutilmente relacionada ao fato de o mar ser o responsável pela evaporação da água e pela formação das nuvens carregadas.

O mar tem aquela coisa que o príncipe Evandro também tinha, o mar de repente parece que... Não, não adianta, o vapor está subindo, pela entrada da gruta eu vejo as primeiras nuvens se formando, não adianta, o mar está escurecendo, as nuvens aumentam, aumentam, é muito tarde. Daqui a pouco vai começar a chover (ABREU, 1970a, p. 40).

Seu fracasso individual, que o faz construir a própria morte como tentativa de sobrevivência ao isolamento, reflete um fracasso também coletivo. Esse céu escuro, pesado, repleto de angústia, seria então a metáfora de um mundo também farto de estreiteza e desânimo, onde não há mais tempo para reconstrução. E o narrador-personagem, mais do que tentar se lembrar daquilo que poderia salvá-lo, parece tentar advertir que fatos importantes estão sendo esquecidos, que até mesmo a linguagem está sendo esquecida, e que esse esquecimento transporta consigo a perpetuação de muitos sofrimentos.

## **6.1 Retinas cansadas**



Consideremos agora o conto “Morte segunda”, pertencente ao Inventário da morte. Narrado em primeira pessoa, o conto se passa durante a noite e o narrador-personagem está insone. Embora se localize inicialmente em meio aos sons tipicamente noturnos e posteriormente em meio aos primeiros barulhos das pessoas na rua pela manhã, a narrativa não é linearmente composta.

Os momentos vivenciados pelo narrador-personagem trazem imagens de memória involuntária<sup>28</sup> e ele tenta, a partir de tais imagens, elaborar a própria experiência. Entre as reminiscências que atormentam seus pensamentos, aparece a figura de Clarice, a quem o narrador era ligado afetivamente. Ele lamenta a ausência dessa mulher e, mais do que isso, a tristeza que a envolvera:

Clarice. Por que você não ri mais? Por que o tempo te encobriu as cirandas? Onde ficou o encontro das mãos na roda de entardecer? (ABREU, 1970a, p. 30).

Clarice está distante e, ao que parece, o narrador-personagem vê sua imagem num porta-retrato:

Passei de leve os dedos em torno da moldura, circundando o limite do rosto de Clarice. O toque de vidro feria os meus dedos, mas eu prosseguia além da moldura, do vidro, rompendo com o tempo, com a distância – num tempo outro colhi tuas lágrimas (ABREU, 1970a, p. 31).

Nesse trecho o deslocamento pronominal da terceira pessoa (rosto de Clarice) para a segunda (tuas lágrimas) sugere um atendimento à demanda emergente de o narrador expressar sua subjetividade.

A linguagem composta pelo uso reiterado de palavras como “medo”, “pavor”, “angústia”, “desamparo”, “pânico”, “desespero”, “lágrimas”, permite-nos

---

<sup>28</sup> Walter Benjamin entende que para promover o não esquecimento da barbárie e constituir do processo histórico de maneira mais justa, torna-se fundamental valorizar o papel da memória na reconstrução do passado a partir do presente. Para esse pensador, a memória voluntária, por servir à consciência, só recupera as imagens que o sujeito deseja, deixando de lembrar, propositadamente, muitos elementos constantes do tempo decorrido, como os genocídios, por exemplo. A memória involuntária, por sua vez, traz lembranças que independem da vontade, possuindo grande valor emocional, pois acontece a partir das situações afetivas. Para ele, é preciso valorizar a memória involuntária, para recordarmos os que foram vencidos e esquecidos, para darmos voz aos que foram calados e mortos pelos regimes autoritários.

aliar esse vocabulário a um sujeito extremamente fragilizado, precário, descrente da proteção divina, condicionado a uma vida de opressão e sufocamento. O opressor não é nomeado ou revelado, e isso torna o texto ainda mais angustiante.<sup>29</sup>

Walter Benjamin prioriza o fragmento, as possibilidades da linguagem, a polissemia que mantém o debate em aberto. Para esse pensador, ao realizarmos um estudo das cifras do texto, do que ficou implícito em seus meandros, aumentamos potencialmente as chances de atingir a profundidade do conteúdo, pois em vez de o recebermos como critério de verdade, estamos promovendo o rompimento com a automação da leitura e abrindo espaço, de modo arendtiano, para a capacidade de reflexão e julgamento.

Jeanne Marie Gagnebin, comentadora de Benjamin, em seu ensaio “Alegoria, morte, modernidade”, retoma a contraposição da temporalidade e da historicidade da linguagem alegórica ao ideal de eternidade da linguagem simbólica. Ela recupera o lugar da alegoria no cristianismo não como interpretação, mas como essencial para a história da salvação. Lutero teria se rebelado contra as hierarquias eclesial e dogmática, desejando alcançar a partir da Bíblia, e sem a intermediação do sacerdote, um sentido literal e seguro para a vida do espírito, algo que a alegoria não pode oferecer. Isso ressoaria no Renascimento e mesmo na crítica moderna.

A pensadora analisa a reabilitação que Walter Benjamin faz do valor do tempo e da história, explicando que ele não recusa o símbolo, e sim “sua redução à simples relação entre aparência e essência” (GAGNEBIN, 2004, p. 35). Quanto à sua arbitrariedade, tão criticada, Benjamin a valoriza por ser uma espécie de abandono da arte como ideal de um mundo belo e harmônico.

A articulação tensa, no período Barroco, entre o teocentrismo medieval e a prioridade da razão no Renascimento, refletida especialmente na violência das guerras religiosas, impossibilita que a arte aspire a formas de

---

<sup>29</sup> Arnaldo Franco Junior destaca a retomada constante de algumas imagens que, opostas umas às outras, produzem um efeito expressionista, que assinala inúmeros dos contos desse escritor, cujos temas principais, na opinião do analista, são: “a desilusão política e amorosa, o ceticismo, a amargura, o desespero, o sufoco diante de situações opressivas” (FRANCO JUNIOR, 2000, p. 96).

A respeito de temas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu, ver DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista – Unesp, São José do Rio Preto, 2006.

reconciliação. Evidencia-se a precariedade humana diante do eterno, espaço intervalar que Benjamin julga privilegiado para a linguagem alegórica. Nas palavras de Gagnebin:

Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorien*)<sup>30</sup> que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último (GAGNEBIN, 2004, p. 38).

Sendo assim, a alegoria não permite síntese, pois as várias interpretações possíveis geram impasses e antagonismos. O conceito de conhecimento para Benjamin está sempre em construção. Sob essa ótica, como nos explica Gagnebin, a alegoria só seria arbitrária para uma concepção de conhecimento que previsse transparência e definição imediatas, aquela que se adequaria mais à linguagem do símbolo. Para Benjamin, o fim da história de um sujeito se resume a seu próprio cadáver. Seria essa a única determinação possível, a única síntese aceitável. Diz ele: “Do ponto de vista da morte, a vida é o processo da produção do cadáver” (BENJAMIN, 1984, p. 241).

No conto em análise, não fica inteiramente definido se Clarice está morta ou não, mas o narrador-personagem descreve como essa mulher construía a imagem de sua própria morte, a primeira morte, ou seja, a separação entre corpo e alma:

Um dia, quando eu morrer, vou entrando devagar no mar, deixando a água subir de leve, até me conter inteira o verde das ondas quebrando contra o meu não-ser (ABREU, 1970, p. 31).

O texto apresenta uma epígrafe transcrita do Apocalipse:

Aquele que vencer não sofrerá a danação da segunda morte (ABREU, 1970a, p. 29).

---

<sup>30</sup> “*Allo*: ‘outro’; *agorein*: ‘dizer’” (GAGNEBIN, 2004, p. 32).

E a primeira frase é assim elaborada:

Hoje morri pela segunda vez (ABREU, 1970a, p. 29).

Podemos pensar, a partir da epígrafe e da frase inicial, que, se o narrador-personagem recebeu a danação da segunda morte, é porque ele foi vencido. E a partir de sua falha ele constrói sua danação, sua segunda morte, ou seja, a separação entre sua alma e Deus.

Ele diz não conseguir se lembrar de quando sofreu a primeira morte e não está em paz. Bem distante disso, sente a morte como a violência de um “galope de cavalo em espanto machucando meus olhos” (ABREU, 1970a, p. 29).

A temporalidade descontínua também é um elemento que nos leva ao caráter alegórico do texto. O sujeito é precário, não tem expectativa de que essa constituição lacunar se complete de alguma maneira. Não há esperança em um horizonte pleno de sentido. O tempo do conto varia entre o passado vivido e o presente intolerável que o narrador-personagem enfrenta. No passado, ele registra a convivência com Clarice, os gestos contidos e discretos dessa mulher em oposição à violência dos gestos feitos por ele. No presente ele narra os elementos percebidos no doloroso passar das horas noturnas que envolvem sua insônia. Mas o ato de morrer, a construção da morte, acontece nos dois tempos. Apesar de o texto ter início com o pretérito perfeito “Hoje morri pela segunda vez”, a descrição dessa mesma segunda morte também se faz lenta, como podemos ver em:

O entorpecimento dos membros ultrapassa a carne, meu centro vai cerrando as pálpebras (ABREU, 1970a, p. 30).

Ou ainda em:

Já não sinto mais os pés, meus joelhos pálidos se entrechocam, minhas mãos aprisionam movimentos – liberto do corpo, em que esfera me perderei? (ABREU, 1970a, p. 31).

No ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin lembra as reflexões de Paul Valéry em relação aos artistas que antigamente tentavam imitar a paciência da natureza ao criar os mínimos detalhes das iluminuras, dos entalhes, e cita suas conclusões:

dir-se-ia que o enfraquecimento nos espíritos da idéia de eternidade coincide com a aversão ao trabalho prolongado (VALÉRY apud BENJAMIN, 1996, p. 207).

O crítico frankfurtiano considera que, como a idéia de eternidade sempre esteve muito ligada à morte, esse enfraquecimento também pressupõe a mudança na própria categoria morte. Em sua análise, vem ocorrendo o esmaecimento da idéia de morte. Para ele, a sociedade burguesa evita o *espetáculo da morte*, que de pública passa a ser privada. Se na Idade Média, consoante também os estudos de Phillipe Ariès, o leito de morte era aberto a visitaçã, hoje os mortos esperam o sepultamento em espaços cada vez mais depurados. Benjamin concebe que no momento da morte a sabedoria se torna transmissível. Ele acredita que na hora da morte qualquer pessoa tem uma autoridade que é a origem da narrativa, porque é a história natural que está ali. É a inscrição da narrativa na história natural.

Examinando o conto a partir desse ponto de vista, podemos aventar a hipótese de que o narrador-personagem vai na contramão da modernidade, negando-se a rejeitar a idéia da morte. Além de admiti-la, ele a elege como opção para superar a dificuldade de elaboração da experiência. A perda que não pode ser reposta é convertida em uma chance de resistência e de superação do sofrimento desse sujeito, numa revisão da posição que tradicionalmente a morte ocupa em nossa sociedade.

Em vez de chegar sem aviso, aqui a morte é esperada, imaginada e processualmente construída. Mas essa aceitação não é vista como um humilde acolhimento, como soia acontecer no mundo medieval, e sim como uma transgressão aos valores impostos pelo sistema. Acreditamos poder considerar que, como pensava Benjamin, se “do ponto de vista da morte, a vida é o processo da produção do cadáver”, construir a própria morte é adotar o ponto

de vista dessa mesma morte, deslocamento este que gera estranhamento e desorientação.

Permanecendo nesse estranhamento e remetendo-nos novamente à categoria do sinistro, o conto chama a atenção por decompor imagens familiares e cotidianas em imagens que causam estranhamento no leitor, numa espécie de desconstrução do estado normativo das coisas. Traz, por exemplo, frestas de luz metaforizadas em “teimosia de coisa oprimida” que adentra o ambiente escuro do conto; prosopopéias instigantes que fazem os cães gritarem em vez de uivar; lençóis comparados a “chumbo quente sobre a carne nua”, a gravidez equiparada a um “câncer devorando as entranhas”, a um “desespero das fêmeas”. São notáveis ainda inúmeras frases e expressões que suspendem a normalidade das situações como: “medo verde, de grandes olhos desvairados e voz de cadela no cio; medo de movimentos incontidos”, “investigava sua alegria, num temor repleto”, “despedaçando a vida dos cães calados”.

As referências à fragilidade humana, à opressão, à violência extrema, configuradas por uma linguagem polissêmica, numa interpretação alegórica, permitem uma proximidade do conto com o contexto político da época de sua produção, quando muita vez a força repressiva do Estado era letal. Acreditamos que as imagens construídas a partir da inversão da ordem das coisas tal como estamos acostumados a vê-las podem ser associadas a uma posição de enfrentamento ao silêncio e à submissão previstos pelo autoritarismo.

Os deslocamentos pronominais sem prévio aviso ou sinais gráficos comuns aos diálogos, a ausência de parágrafos, o uso recorrente de figuras de linguagem que arquitetam imagens violentas, assim como a opção por uma construção processual da própria morte feita pelo narrador-personagem, no caso, a oposição firmada por um sujeito que, na ambigüidade do gesto agônico e redentor, depende dessa construção da própria morte para resistir a ela, podem ser vistos como pontos de tensão interna, recursos formais que exprimem, de algum modo, a desorganização do sujeito e as incertezas advindas de um momento social farto de conturbações.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Continuo a pensar que quando tudo parece sem saída, sempre se pode cantar.*

*Por essa razão escrevo.*

(Caio Fernando Abreu. *Pequenas epifanias*)

Parece-nos instigante o modo como Caio se dedica a várias construções do fenômeno morte, não se atendo, porém, a ritos com o corpo morto. É como se seus narradores e personagens elaborassem a morte a partir de uma tácita proibição às cerimônias fúnebres, numa forma de evidenciar essa imposição e ao mesmo tempo de se manifestar contrariamente a ela. A única referência que temos, dentre os contos analisados, é a figura do padre em “Apeiron”, que mesmo assim está em confronto com os pensamentos do personagem morto. Essas últimas considerações nos levam à reflexão sobre o tratamento dado ao tema morte em outras obras de Caio.

A título de exemplo, no conto “Os companheiros”, publicado em *Morangos mofados*, o narrador em terceira pessoa trata da convivência entre indivíduos que preservam suas verdadeiras identidades, encontram-se não se sabe ao certo onde, nem por quanto tempo, nem por quê. Num clima de sigilo e medo, encontramos referências a “feridas mais antigas”, a “memória da dor”, guerrilhas, torturas, dúvida entre fantasia e realidade, como podemos notar em:

Quanto à Médica Curandeira, era ainda capaz de exibir na pele torturada as marcas dos cigarros acesos, principalmente nos seios e nas coxas, numa espécie de sedução pelo avesso (ABREU, 2005c, p. 53).

O fato de a Médica Curandeira ainda exibir as marcas de tortura nos seios e nas coxas também indica um processo traumático ainda não superado. Da “sedução pelo avesso”, podemos inferir uma inversão de postura, de perspectivas e de pontos de vista sofrida pelas personagens do conto, num tipo de resistência para sobreviver à realidade autoritária.

Por outro lado, os indivíduos estão “há anos empapuçados de álcool e drogas”, parecendo pouco conscientes de sua condição, atingidos pelos resíduos da experiência de dor, perambulando entre a realidade e a fantasmagoria, tentando uma forma de se manterem dentro do grupo que os aceita:

não se atreviam a verbalizar morcegos. Ou não é que não se atrevessem: os morcegos talvez fossem incomunicáveis, pois em não sendo verbalizados, e portanto compartilhados, cada um suspeitava que fossem estritamente pessoais & intransferíveis, compreende? O que quero finalmente dizer é que não verbalizando os morcegos, os morcegos não existiam, passando a ser o que não eram: uma metáfora de si mesmos (ABREU, 2005c, p. 54).

Os personagens do conto não conseguem verbalizar o medo, iludindo-se com a possibilidade de que tudo deve ter uma lógica a partir da qual aquilo que não é dito pode, de fato, inexistir. A ausência de diálogos torna-se bastante considerável na medida em que reforça a postura adotada pelo narrador de negar a comunicabilidade entre os personagens. Ainda se faz presente a conduta guiada pelo temor em relação à fala, que, em situações de violenta repressão, pode comprometer a si mesmo ou a outrem. Aqui a categoria morte, além de estar relacionada à perda da identidade e dos ideais políticos, parece sinalizar a perda na confiança de um reajustamento dos sujeitos em uma vida lúcida, tendo essa vida que lhes é possível de ser mediatizada pelas experiências alucinógenas.

Outra questão que nos intriga, relacionada à morte nos textos de Caio, refere-se à categoria do luto. Como esse escritor delinea o luto de quem ama? No conto “Visita”, da obra *O ovo apunhalado*, por exemplo, o narrador-personagem sofre a morte de seu companheiro e vai à casa onde ele residia. Na lida com a morte da pessoa amada, ele tenta administrar a saudade e a dificuldade de retomar o curso da vida:

É inútil continuar aqui, procurando o que não vou achar, entre livros que não me atrevo a abrir para não encontrar seu nome, o nome que teve, e certificar-me de que a vida é exatamente esta (ABREU, 2001, p. 42).



Como se configura a morte nos contos que trazem a preocupação de Caio com relação à Aids? Vejamos um trecho recolhido do conto “Anotações sobre um amor urbano”, da obra *Ovelhas negras*, que, segundo o autor, foi escrito e reescrito várias vezes entre 1977 e 1987, ou seja, entre o fechamento político e a abertura, e também entre a liberação sexual e o advento da Aids:

Tantas mortes, não existem mais dedos nas mãos e nos pés para contar os que se foram. Viver agora, tarefa dura. De cada dia arrancar das coisas, com as unhas, uma modesta alegria; em cada noite descobrir um motivo razoável para acordar amanhã (ABREU, 2002b, p. 191).

Todos esses questionamentos nos levam a intuir que o debruçamento crítico sobre essa categoria em obras do autor produzidas em contextos outros constituiria um campo ainda aberto a investigações.

Retomando um pouco de nossa trajetória nesta pesquisa, percebemos os sujeitos (narradores e personagens) dos contos analisados pobres em experiência, sós, configurados precários diante da própria intimidade e mesmo em relação à coletividade, não se devotando a perspectivas de plenitude. A temporalidade descontínua nessas narrativas nos põe à vista o avesso da normatividade do mundo, a ruptura com o fluxo contínuo da vida administrada.

A carência de diálogo é uma evidência perceptível na maior parte dos contos. Quando a interlocução acontece, realiza-se de modo insatisfatório, como em “O ovo”, no qual não há conversação entre narrador-personagem e outros personagens, apenas repreensão, e em “Réquiem”, no qual a personagem “ela” busca sem sucesso resolver sua carência no frio diálogo com a irmã.

O âmbito privado condiciona narradores e personagens urbanos ao isolamento, que se faz constante mesmo nos textos habitados por outros personagens além do narrador. Acreditamos que um forte indício dessa solidão se faz notar inclusive na ausência de nomeação dos sujeitos, outra característica comum aos contos analisados. Nesses textos, os sujeitos anônimos se apartam da coletividade, em virtude de diferentes condições: uma rotina sem sentido diante do rompimento com a pessoa amada, a angústia de

um “homem no parque” que faz questão de se identificar como uma pessoa única, a voz solitária de alguém que não compreende a realidade repressiva, a rebeldia de um cadáver que em breve seria consumido pelos vermes, a recuperação de lembranças afetivas amargas, a opção pelo suicídio diante de um mundo percebido como horrível, a solidão em um exílio que mostra dia a dia o aniquilamento do corpo, a falta de entendimento sobre a experiência de alguém que se sente como se morresse pela segunda vez.

O caráter ambivalente das construções, especialmente das metáforas e antíteses, transfigurando os objetos em seus significados inversos, instiga a reflexão a respeito do que está sendo narrado. Nesse sentido, o amor é metaforizado em ódio, verdades “bastam, mesmo sendo falsas” (ABREU, 1970a, p. 57), a morte de um irmão ainda bebê é vista como positiva diante da previsão de uma vida adulta ordinária, a bondade é delineada como repulsa, a condição da vidraça é alterada de chance de liberdade para aprisionamento, a entrega à morte é proposta como esperança de desintegração da humanidade em função de uma experiência mais digna, o fracasso da memória e da linguagem é convertido em sucesso do fracasso humano, a construção processual da própria morte revela-se batalha para se conseguir vencê-la. Essas inversões vão dando forma a uma premente necessidade de revisão da própria linguagem, numa espécie de reelaboração lingüística, uma tentativa de conseguir suprir a demanda narrativa de forma satisfatória.

Os aspectos considerados acima convergem rumo a uma literatura ambígua, que deixa à mostra o desconforto da elaboração artística, a sensação de desequilíbrio e deslocamento, a precariedade humana diante do mundo moderno. O não enquadramento, a não adesão ao sistema autoritário, são recorrentes em muitos momentos de *Inventário do irremediável*, o que nos permite pensar que os questionamentos e as inquietações propostas pela obra decorrem de uma desconfiança da racionalidade de um mundo.

Nossas hipóteses sobre os contos de *Inventário do irremediável* sinalizam uma forma tensa, integrada a um debate inconcluso sobre os conflitos sociais e políticos que tornam conturbadas suas condições de produção e nos levam a considerá-los relevantes, portanto, dentro do pensamento adorniano:

A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objectivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma (ADORNO, 1988, p. 16).

Acreditamos que a linguagem alegórica de Caio, apesar de não estar compreendida numa linguagem de teor testemunhal, possui meandros perturbadores que nos levam a refletir sobre as condições em que foi produzida e dá margem a uma revisão do processo histórico a partir da ótica dos que tentaram resistir aos valores sociopolíticos dominantes à época. Em nossa compreensão, as mortes construídas pelos narradores de Caio configuram uma linguagem da dor humana que surge da própria experiência, que resgata a voz dos que se opuseram ao autoritarismo e foram silenciados por ele.

A habilidade literária de Caio, entendemos, constrói a categoria morte de forma rica e variada, valorizando-a como forma extrema de enfrentamento de uma opressão que também se afigura extrema. Pensamos que esse autor se embrenha por esse tema dando-lhe um caráter próximo ao que Marcuse também lhe concede: “A morte pode tornar-se um símbolo de liberdade” (MARCUSE, 1999, p. 204). Esse pensador entende que nas sociedades repressivas a morte tem uma função utilitária: ela mesma se configura ferramenta da repressão. Independentemente de ser tomada como intimidação, sacrifício ou destino comum a todos, essa categoria é vista pelo ser humano como fracasso e subserviência, destruindo a esperança de uma vida digna. Porém, num extremo oposto, numa postura que não se alinha com a repressão, a morte pode ser sinônimo de uma força inversa.

O silêncio dos sujeitos dos contos analisados não nos soa casual, e sim uma opção formal correspondente ao silêncio imposto pelo autoritarismo e pela própria morte. Não sem contradições, essa imposição é rompida pela voz do próprio texto, que, utilizando-se das muitas possibilidades da linguagem, lembrando aqui especialmente a alegoria e as inversões de significados, facultava nova configuração a essa categoria morte, afastando-a do alinhamento com a repressão e tornando-a instrumento de resistência.

Nos contos que estudamos nesta pesquisa, a partir das relações entre o individual e o coletivo, percebemos pontos comuns que se abrem para planos mais amplos. Caio privilegia o assunto *interdito* quando há toda uma atmosfera de morte. Escreve como voz que tenta dizer o que não é permitido, como voz que busca a possibilidade de interlocução. Sua linguagem coloquial alternada com pura poesia surte um efeito que desestabiliza o leitor e o chama para conversar, para discutir as questões em pauta. E ele não o faz de maneira fácil. O leitor tem trabalho, tem de enfrentar a transição entre um objeto e o seu oposto como se fossem sinônimos, e nisso se aproxima muito de Clarice Lispector e do “difícil ato de narrar num mundo que perdeu as coordenadas conhecidas” (ROSENBAUM, 2002, p. 90). Sua narração não é linear nem progressiva. Ele incorpora a fragmentação do mundo na fragmentação de sua linguagem em um campo mínimo de eventos.

Pensamos que os narradores e personagens de Caio, mesmo rodeados de embates não resolvidos e sem perspectiva de plenitude, teimam em resistir, permanecendo, em meio às contradições e às incertezas, na expectativa de um futuro menos hostil e confuso, questionando a obscuridade da vida, buscando na morte uma forma de libertação.

Dentro do panorama delineado pela análise deste *corpus*, supomos que a proximidade entre os sujeitos dos contos e a figura da morte, do cadáver como produto final da vida, sinaliza uma estética voltada em maior grau para a finitude do que para a eternidade, mais para a aniquilação do que para o transcendente.

Quando a realidade abriga o silêncio imposto, fruto de um ambiente extremamente cerceador, falar da morte, de forma tão distante da qual estamos acostumados, é transgredir muitas interdições, pois soa como uma ação inesperada, provocativa em relação à obediência prevista pelos agentes repressores na manutenção da ordem política e social.

Voltando à tragédia grega, Antígona não se conforma com a punição dada a Polinices. Seus dois irmãos estavam mortos. Para ela, ambos tinham direito ao sepultamento. Dois mil e quinhentos anos depois, no contexto da ditadura militar, o corpo insepulto ainda era uma punição. O corpo que podia configurar prova de tortura prévia ou de encarceramento arbitrário era lançado ao mar ou a valas clandestinas.

Se o Estado decreta sua própria infalibilidade, e se esse Estado oculta tortura e execuções de presos políticos, por exemplo, abordar esse tema é resgatar um assunto, além de *interdito*, intolerável aos olhos do sistema autoritário, pois tira da obscuridade os corpos torturados e insepultos, que estavam relegados ao desaparecimento por serem considerados infames. Ecoa como voz da manifestação da dor e da compaixão, que Ariès julga proscrita, de parentes e amigos das vítimas, pondo em xeque essa infalibilidade.

Na trajetória deste trabalho, partimos de um conto que trata a repressão sexual, para em seguida nos deter em uma narrativa sobre a repressão que rege o indivíduo urbano, depois nos dedicamos a um conto que prioriza a violência de uma sociedade potencialmente repressiva. Na seqüência, analisamos três contos em que a morte é encarada de forma específica, por sujeitos também específicos: um cadáver, uma mulher que a imagina como uma “quase paz” e um suicida, para então nos atermos àqueles em que a repressão política está essencialmente associada à dificuldade de elaboração da experiência.

No conto que dá título ao livro objeto de nossos estudos, a opção pela morte é uma possibilidade repensada, mas rejeitada pelo narrador-personagem diante da frustração amorosa e da condição de abandono, além de se configurar como a expressão de uma relação amorosa pautada pela negatividade em um ambiente de repressão sexual.

Em “Itinerário”, o narrador-personagem lida com a morte da liberdade de seus desejos decorrente do ritmo ordenado e funcional que precisa seguir para manter financeiramente a si e a sua família. E aqui se faz muito interessante a sutileza da linguagem, visto tratar-se do único conto de nossa seleção em que a morte está quase totalmente implícita, algo próximo ao que Philippe Ariès destacou ao concebê-la como linguagem:

O tema da morte não aparece apenas nas passagens que o tratam nominal e abertamente; surpreendemo-lo surgindo sem razão, como uma obsessão que remonta das profundezas quando menos se espera. A morte não é apenas um tema de reflexão, é uma linguagem, um meio de dizer outra coisa (ARIÈS, 1977, p. 98).

No conto “O ovo”, a morte é construída entre a lucidez do narrador-personagem e seus momentos de pânico e delírio, provavelmente resultantes das sucessivas sessões de tortura. Também se fazem notar as tantas mortes que envolvem esse sujeito ao longo da vida, forte referência à atmosfera de morte que envolveu o contexto da repressão militar.

“Apeiron” nos mostra a morte não-aceita como limite de uma vida terrena repleta de lutas e o não rendimento à opressão e ao silêncio impostos pela própria morte. Ao contrário do que nos oferece “Réquiem”, no qual a personagem só consegue construir com a morte uma idéia de silêncio “quase paz”, em virtude de uma vida edificada em mentiras até o limite do insuportável. “A quem interessar possa” revela o desejo da morte levado ao extremo, como renúncia à vida indigesta de nosso mundo e como enfrentamento da morte culturalmente concebida.

“O mar mais longe que eu vejo” nos apresenta a morte como tentativa de sobrevivência num mundo à margem da coletividade, como alerta para que a memória não se esqueça de rever os fatos que ainda podem causar sofrimento humano. “Morte segunda” constrói a morte dos que fracassaram e que ainda assim tentam resistir.

Podemos dizer que a morte, em *Inventário do irremediável*, não é gloriosa, como na epopéia grega, nem apresenta a figura do barqueiro Caronte, que faz a travessia das almas pelo rio Aqueronte, segundo a mitologia grega. Não permite a um defunto contar sua história, como Machado de Assis realizou em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que não deixou “a nenhuma criatura o legado de nossa miséria”, embora conceda ao cadáver de “Apeiron” questionar seus limites. Não é personificada, como no filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman. Não se traduz em relato de assassinatos urbanos nem em crimes misteriosos, como fazem as narrativas policiais e de detetive.

Caio segue outros caminhos, fazendo, inclusive, com que os sujeitos se dediquem à *morte de si mesmos*, em variadas possibilidades, preterindo a morte *do outro*. Também abre mão da morte consumada, descrita factualmente, em favorecimento de mortes abstratas, que, independente de serem temidas, iminentes ou opcionais, são construídas como experiências-limites de sofrimento e redenção, como constructo preferível à submissão.

Convimos finalmente que o escritor adensa sua linguagem em cifras e imagens que, criando uma nova configuração para a categoria morte, deslocam esse conceito que envolve a dor por perdas irreparáveis de seu lugar preestabelecido e o dispõem em um local privilegiado para reflexão. Nessa perspectiva, nos contos analisados, Caio constrói um sujeito que, mesmo em total desalento, desiste de renunciar à vida, um sujeito que falha ao tentar recuperar a própria intimidade, alguém que é severamente punido por questionar a realidade repressiva, um cadáver que rejeita sua morte, uma pessoa incrédula na condição humana e que sonha com o descanso da dor da viver, outra pessoa que leva esse sonho a cabo, um sujeito que elabora dia a dia a própria morte para alertar sobre o que não pode ser esquecido e alguém que tenta elaborar sua morte para fazer sobreviverem os fragmentos remanescentes de sua vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre, Movimento, 1970a.
- \_\_\_\_\_. “Não estou satisfeito com nada do que escrevi”. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 15 ago. 1970b. (Suplemento literário)
- \_\_\_\_\_. “Os protestos dos gaúchos de Teia”. In: Revista *Escrita*. São Paulo, Vertente Editora, ano I, n. 5, 1976a.
- \_\_\_\_\_. “A grande fraude de tudo”. In: Revista *Escrita*. São Paulo, Vertente Editora, ano I, n. 6, 1976b.
- \_\_\_\_\_. *Estranhos estrangeiros e Pela Noite*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996b.
- \_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre, L&PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Apud MORICONI, Ítalo (org.). Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. Porto Alegre, L&PM, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *Caio3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro, Agir, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Caio3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro, Agir, 2005b.
- \_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro, Agir, 2005c.
- \_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Porto Alegre, L&PM, 2005d.
- \_\_\_\_\_. *Caio3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro, Agir, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro, Agir, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.
- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.



- \_\_\_\_\_. “Crítica cultural e sociedade”. In: \_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo, Ática, 2001.
- \_\_\_\_\_. “O ensaio como forma”. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. “Carro-zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: NOVAES, Fernando (coord.-geral da coleção) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998. (Coleção História da vida privada no Brasil, v. 4)
- ARENAS, Fernando. “Estar entre o lixo e a esperança: Morangos mofados de Caio Fernando Abreu”. Revista *Brasil / Brazil*. Porto Alegre, PUC/Mercado Aberto, ano 5, n. 8, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Subjectivities and homoerotic desire in contemporary Brazilian fiction”. In: \_\_\_\_\_. *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo, Perspectiva, 2000. (Debates)
- \_\_\_\_\_. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A condição humana*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *Crises da república*. São Paulo, Perspectiva, 2004b. (Debates)
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo (pref.). *Brasil: Nunca mais*. Petrópolis, Vozes. 1996.

ASSIS, Machado de. "Advertência". In: \_\_\_\_\_. *Várias histórias*. São Paulo, Globo, 1997.

AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, n. 19, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, v. 1)

\_\_\_\_\_. "Experiência e pobreza". In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, v. 1)

\_\_\_\_\_. "O autor como produtor". In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, v. 1)

\_\_\_\_\_. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas, v. 1)

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. "Caio: uma voz reconhecível". In: AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, n. 19, 1998.

\_\_\_\_\_. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BIZELLO, Aline Azeredo. "Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil". In: Revista *Nau Literária*. Porto Alegre, Lisboa, n. 1, jul./dez/ 2005

BLANCHOT, Maurice. "A morte possível". In: \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rocco, Rio de Janeiro, 1987.

- BORNHEIM, Gerd. "O sujeito e a norma". In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- BOSI, Alfredo. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. "Narrativa e resistência". In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- BRUNN, Albert von. "A viagem ao fim da noite: a megalópole em Caio Fernando Abreu". In: Revista *Literatura e Cultura* online. Disponível em <[www.lettras.ufrj.br/litcul/revista\\_litcult/revistalitcult\\_vol6.php?id=11](http://www.lettras.ufrj.br/litcul/revista_litcult/revistalitcult_vol6.php?id=11)>. Acesso em: 17 maio 2006.
- CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2007
- CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. "Memória de 68: terror e interdição do passado". In: *Tempo Social - Revista de Sociologia USP*. São Paulo, 2º sem. 1990.
- CORTÁZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Do conto breve e seus arredores". In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista – Unesp, São José do Rio Preto, 2006.
- FAVALLI, Clotilde Ferreira de Souza. "Inventário de uma criação". In: AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, n. 19, 1998.

- FOUCAULT, Michel. "Verdade e poder". In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.
- \_\_\_\_\_. "A linguagem ao infinito". In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. MOTTA, Manoel Barros da (org.) e DOURADO, Inês Autran (trad.). Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. Sade. "Sargento do sexo". In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. MOTTA, Manoel Barros da (org.) e DOURADO, Inês Autran (trad.). Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2006.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. "Intolerância tropical: homossexualidade e violência em Terça-Feira Gorda, de Caio Fernando Abreu". In: *Expressão - Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria, UFSM, (1) jan./jun. 2000.
- FRANCO, Renato. "Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.
- FREUD, Sigmund. "Mal-estar na civilização". In: *Volume XXI da Ed. Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- \_\_\_\_\_. "Luto e melancolia". In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 32, mar/1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Alegoria, morte, modernidade". In: \_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- GINZBURG, Jaime. "Conceito de melancolia". In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Porto Alegre, n. 20, jun. 2001.
- \_\_\_\_\_. "Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós". In: KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (orgs.). *O corpo torturado*. São Paulo, Escritos, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Exílio, memória e história: notas sobre 'Lixo e purpurina e 'Os sobreviventes' de Caio Fernando Abreu". In: *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP/Nankin Editorial, n. 8, 2005.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo, Ática, 1991.

- GREINER, Cristine e AMORIM, Cláudia (orgs.). *Leituras da morte*. São Paulo, Annablume, 2007. (Leituras do corpo)
- HANSEN, João Adolfo. "Para falar das flores". In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. "Hoje não é dia de rock (II)". *Jornal do Brasil*, 31/10/82. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de, VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- \_\_\_\_\_. "O espanto com a biotônica vitalidade dos 70". In: \_\_\_\_\_. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.
- \_\_\_\_\_. "O susto tropicalista na virada da década". In: \_\_\_\_\_. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970*. São Paulo, Aeroplano, 2004.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo, Annablume, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. "O conto na modernidade brasileira". In: *O livro do Seminário: Ensaio Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*, 1982.
- LUKÁCS, Georg. "A forma interna do romance". In: \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Epopéia e romance". In: \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.

- MARCUSE, Herbert. "A origem do indivíduo reprimido (Ontogênese)". In: \_\_\_\_\_ . *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Eros e Thanatos". In: \_\_\_\_\_. *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- MENDES, Fernando Oliveira. *Caio Fernando Abreu (para ler ao som de Clarice Lispector)*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista – Unesp, Araraquara, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Anaximandro de Mileto. C - Crítica Moderna". In: *Os Pré-Socráticos*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores)
- NUNES, Benedito. "Do tempo real ao tempo imaginário". In: *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Os tempos da narrativa". In: *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 2003.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. "A hora e a vez dos anos 70 - literatura e cultura no Brasil". In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. "Novas teses sobre o conto". In: *Formas breves*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Teses sobre o conto". In: *Formas breves*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000.
- POE, Edgar Allan Poe. "A filosofia da composição". In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa – poesia e ensaios de Edgar Allan Poe*. Rio de Janeiro, Aguillar, 1981.
- PONTES, José Alfredo Vidigal e CARNEIRO, Maria Lúcia. *1968, do sonho ao pesadelo*. São Paulo, O Estado de S.Paulo, s/d.
- PONTIERI, Regina. "Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov". In: BOSI, Viviana et alii. *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

- PORTO, Ana Paula Teixeira e PORTO, Luana Teixeira. "Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social". In: *Revista Letras*. Curitiba, Editora UFPR, jan./abr. 2004.
- PORTO, Luana. "Um olhar melancólico: o conto de Caio Fernando Abreu". In: *Revista Literatura e Autoritarismo* online. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass04/pag01.html>>. Acesso em: 29 jun. 2007.
- RIDENTI, Marcelo. "Artistas e política no Brasil pós-1960". In: \_\_\_\_\_ (org.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.
- ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo, Publifolha, 2002. (Folha Explica)
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira". In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et alii (orgs.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo". In: *Escritas da violência: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, Universidade de Brasília, (29) jan./jun. 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo, Publifolha, 2003. (Folha Explica)
- \_\_\_\_\_. "Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo". In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo, Editora 34, 2005.
- SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental" In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo, Paz e Terra, 2003. (Coleção Leitura)
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmica, diários & retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985. (Brasil: os anos de autoritarismo)
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1977.
- TELLES, Lygia Fagundes (pref.). In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre, L&PM, 2001.