

Texturas do contemporâneo em contos de Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca

Alexandre Moraes

Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO: Estudo de textos de Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca a partir da discussão de elementos da contemporaneidade e do pós-modernismo como mudança paradigmática.

PALAVRAS-CHAVE: Moderno; pós-moderno; mundo contemporâneo; conto/anticonto; Caio Fernando Abreu; Rubem Fonseca.

I À maneira de introdução: clones, narrativas e fraturas de um sujeito pós-moderno

Cada um de nós, hoje, é feito de uma briga ferrenha entre, de um lado, um agonizante homem moderno, porta-voz ou cavalo de seus fantasmas, fazendo de tudo para sobreviver e, de outro lado, um homem contemporâneo, porta-voz ou cavalo do estranho que o habita, fazendo de tudo para advir.¹

A linguagem, naturalmente, é tão real quanto tudo o mais, como o sabem por experiência própria os que são alvo de calúnias raciais ou sexistas, e o discurso civilizado ou amigável é uma parte necessária da vida social. Mas a linguagem, como o resto, também pode vir a figurar como um fetiche — tanto no sentido marxista de ser reificada, investida de um poder excessivamente numinoso, como no sentido freudiano de substituir algo no momento indefinidamente ausente.²

Assim, o paradoxo do qual devemos partir é a equivalência entre uma taxa de transformação sem precedentes de tudo — sentimentos junto com bens de consumo, linguagem junto com espaço construído — que parecia ser incompatível com tal mutabilidade.³

No *começo* parecia haver o *fim*. Aliás, o tal *fim* tão divulgado por um até então obscuro funcionário do governo norte-americano em pele de filósofo de plantão da corte — Francis Fukuyama — parecia, de fato, ter acabado de chegar. No *começo* dos anos definitivamente pós-modernos — que poderíamos localizar a partir da segunda metade dos anos setenta na Europa e Estados Unidos e, a partir do início dos anos oitenta, no Brasil e América Latina⁴ — havia uma espécie de divertida e, ao mesmo tempo, dramática consciência de *fim* de linha, *fim* de sistemas, *fim* de ideologias, *fim* de formas e sentidos de vida, *fim* de estilos e subjetividades⁵ constituídas, *fim* da noção de Estado como elemento centralizador, *fim* da idéia de autoridade como privilegiado normatizador do comportamento, *fim* da noção de razão, *fim* e esgotamento dos ismos modernos, *fim* da “literatura da profundidade”, *fim* da maiakovskiana e elitista — não escondendo a interessante contradição — “bofetada no gosto público” dos modernismos e vanguardas. Tanto *fim* para, na verdade, tanto *começo*.

O sismógrafo da música popular já fazia soar o bordão da transformação dos famosos paradigmas modernos. No Brasil, Renato Russo, do grupo neopunk (ou punk à brasileira) Legião Urbana, já nos albores dos anos oitenta, perguntava ostensivamente: “quem é o inimigo, quem é você?”,⁶ não deixando, ainda, de fazer escutar seu “grito”, afirmando: “Até bem pouco tempo atrás / poderíamos mudar o mundo / Quem roubou nossa coragem? / tudo é dor.”⁷ Na mesma época, Cazuza escreve um doloroso poema intitulado “Ideologia” em que o confronto entre dois mundos — o moderno e o contemporâneo — aparece de forma dilacerante. No texto do compositor e poeta carioca os problemas ganham um realce enorme: num mesmo poema trata-se de questões políticas (“Meu partido”) e de questões da subjetividade dos indivíduos (“coração partido”). Aliás, genialmente, essas duas questões encontram-se entrelaçadas de modo muito peculiar: “Meu partido é um coração partido”, ou seja, não se vê a subjetividade de um eu lírico “abstratamente” individualizado, mas uma subjetividade socialmente elaborada. Trata-se da questão do fim das ideologias dominantes (“Ideologia / eu quero uma pra viver”), da perda de referenciais (“Meus heróis morreram de overdose / meus inimigos estão no poder”).⁸ Em suma, as questões levantadas pelos teóricos já eram servidas ao grande público, como bem nos lembra Italo Moriconi:

O rock pesado afirmou-se como veículo privilegiado de expressão poética de uma nova juventude que já não viveu 68 mas ainda cultivava seus mitos. Presenças como as de Arnaldo Antunes e os Titãs, numa linha punk-minimalista, de Cazuza, misturando blues

e ritmos brasileiros, e de Renato Russo e a Legião Urbana, numa esfera grunge-suburbana, forneceram o mesmo tipo de pão essencial prodigamente distribuído vinte anos antes por Caetano e Chico.⁹

Ora, o *paradigma do futuro*, tão decantado na modernidade, havia desaparecido ou esmaecido até nem ser notado com muita clareza.¹⁰ O *futuro*, a *revolução* e a *ordem* estavam sendo transformados naquela mesma década de oitenta. Basta lembrarmos que nos anos oitenta presenciamos o *fim* do comunismo autoritário, embora Slobodan Milosevic tenha sobrevivido com seu anunciado “socialismo real” e Fidel Castro ainda hoje não tenha resolvido marcar a data de sua saída do poder que ocupa há quarenta anos. Nos *oitenta* verificamos ainda, com toda a crueza, o *fim* do assim chamado “estado de bem-estar social”. O mal-estar e os desabrigados se espalharam, os soldados-mercenários e os desempregados pipocaram em todos os cantos e em todas as partes e os “sem-causa” gritam ainda hoje constrangedoras perguntas. Os “neoliberais” (*neoconservadores*, *Nachaufkärer*, *neonazistas*, *neomarxistas* etc) de todas as cores e latitudes ganharam enorme nitidez e creditaram seu “sucesso” ao “fim da história romântica moderna” e início da “realidade efetiva e concreta de mercado”, uma espécie de deus e meca para os paladinos da tal “realidade” que, queiram ou não, viu na África, por exemplo, mais bocas famintas nos anos oitenta do que em todos os anos precedentes deste século; mais lutas sangrentas entre vizinhos de um mesmo país do que em todos os anos anteriores da centúria. Isto tudo sem falarmos na desintegração do emprego para grandes parcelas sociais nem sempre silenciosas, na desvalorização/refração do corpo, na emergência, sem par na história ocidental, da *violência*. Entre nós, a “guerra urbana” que se dissimula muito mal nas favelas do Rio de Janeiro, Vitória ou qualquer cidade grande ou pequena, matou mais crianças, velhos e mulheres do que todas as guerras da década e isso sem contar os camponeses mortos, o esquisito “campeonato de balas perdidas e achadas” nas grandes cidades, sobretudo no Rio de Janeiro, onde viraram moda e fizeram escola. Enfim, a *violência* já não “borra mais o tecido social” como até o fim dos anos setenta poderíamos afirmar, mas parece configurar toda a tela e todas as possibilidades de novas invenções e imaginações sociais.

O paradigma moderno se havia exaurido, mas o que se apresentava tinha conseqüências sociais não menos complexas e dolorosas. Os paradigmas subjetivos pareciam voltar ao estado generalizado de sujeitos em guerra, de identidades inflacionadas e sem qualquer pouso delimitado. O contemporâneo tem o gosto da guerra e da mudança. Vejamos: mudam-se a sexualidade e seus padrões, transformam-se o trabalho e sua dura realidade, reinventa-se o “do it yourself” dos modernos, generalizando a venda de *tudo*. Compram-se e vendem-se de corpos

a alucinantes, de estilos bem comportados de vida a estilos radicais, de mocinhas maravilhosas (“as noivinhas grudentas” estudadas por Sueli Rolnik) até rapazes prontos para o estupro pago. Sem contar que se podem comprar maravilhas multiculturais sem o peso dos transportes e sem o nomadismo até então reinante e, ainda, construir “aviões invisíveis” e computadores que parecem falar e brigar por nós em todos os mercados.

Tudo poderia parecer perfeito. O consumo desenfreado e os *shoppings*, com suas tinturas e “banhos de loja”, resolveriam o tédio, a solidão, a fome, o desemprego, a carência absoluta, os novos tipos de autoritarismo, as renovadas formas de etnocentrismo, os conflitos dos sem-terra, sem-teto, sem-carinho, sem-emprego, sem-causa, etc. Para isso era preciso que se reeditasse ou se inaugurasse definitivamente o muito criticado e questionado “consenso pós-moderno” (Jameson/Eagleton).

Para que entendamos bem a desilusão com a modernidade, citemos aqui um famoso presidente americano, Eisenhower: “Foi Deus quem nos ensinou e nos deu a bomba atômica para jogarmos e acabarmos com aquilo tudo, matamos e acabamos com o mal”.¹¹ Referia-se, o respeitável “paladino da justiça, da liberdade e da modernidade”, a esse tal deus maravilhoso (da morte, obviamente), ao já *pré-hippie* aviãozinho, maternalmente denominado *Enola Gay*, que arremessou contra Hiroshima uma indelicada e nada maternal bomba que matou e feriu milhares de pessoas que nada tinham diretamente a ver com a luta por mercados e por pontos militares e estratégicos que caracterizaram a assim chamada “segunda guerra mundial”. Por outro lado, se olharmos os discursos do nosso campeão sexual e valentão número um do planeta nos anos noventa, Mr. William Jefferson Clinton, “The Great Bill”, veremos que as diferenças discursivas são poucas e que os valentões fortemente ou debilmente armados não mudaram muito. O paradigma “guerra” mudou muitíssimo, mas continua atuante e os discursos e todo o *blá-blá-blá* oficial parecem ter caído na descrença, embora ainda operem milagres; para verificarmos o fato basta um pouco de atenção aos resultados das mídias e companhias detentoras de seus direitos, as Westinghouse, General Electric, Time Warner, e toda a rede que fabrica de aviões até programas de TV que embalam os dias pelo “planeta azulzinho” — embora tenhamos de levar em conta que os ecologistas morrem de medo do já famoso e enorme “buraco negro” que “aumenta a cada dia e pode causar danos irreversíveis à saúde” e nos colocar numa situação parecida com aquela de um filme de ficção científica ironicamente denominado “Nirvana” (1997).

Não fica difícil concluir que o homem moderno não pôde sustentar as suas utopias, tanto que o pós-moderno é unanimemente conhecido entre os estudiosos como a “era do fim das utopias”.

O “no future” dos punks da década de setenta, na Inglaterra e em algumas

partes dos Estados Unidos, iria transformar-se numa espécie de produto novo, embora ninguém estivesse mais muito interessado no “novo” como forma de amedrontar e afrontar a tradição. O pós-moderno restaura e utiliza toda a tradição, gargalha diante do passado e do futuro, vive do presente e sabe que este não é muito melhor nem tanto pior que o passado e o futuro. O típico “homem pós-moderno” não acredita com muita convicção que possa “salvar-se” rapidamente num futuro fazendo uma revolução. Suas guerras são mais pontuais e menos ambiciosas do ponto de vista retórico. A exemplo — e para avaliarmos bem o bombardeio informativo —, em Kosovo podemos ouvir os “guerrilheiros separatistas” afirmarem que “querem apenas um estado e não podem ser massacrados”, isto sem pensarmos que um dos líderes “guerrilheiros” é um poderoso traficante de heroína e dono de uma das mais poderosas redes de prostituição em vizinho e preocupado país, a Itália. A retórica desses “guerrilheiros pós-modernos” é bem distante daquela, por exemplo, dos bolcheviques no império russo, dos castristas na “caliente isla de Cuba”, ou nas cordilheiras andinas das reminiscências modernas de um “Sendero Luminoso” com seu rastro de cocaína e destruição narcotraficante, mas vendendo ainda uma verborragia já crônica e um tanto envelhecida que a população já se recusa a aceitar.

O “homem pós-moderno” nem sequer acredita em sua identidade fixa, concepção tão cara à modernidade, mas luta por ela, querendo a “luta pequena”. Diverte-se com os cortes e fraturas, lida com seu trauma e não acredita em nenhuma mudança radical da história nem tampouco que esta acabou ou esteja por encerrar-se. Como nos lembra Fredric Jameson,¹² hoje “é mais fácil acreditar no fim do planeta que no fim do neoliberalismo; no fim da terra que no fim do desemprego”. O sujeito pós-moderno — as noções de *sujeito* e *objeto* tão caras à filosofia clássica também entram em reta de colisão — pode ser um “imediatista”, mas está construindo a sua “ética nova” sobre as cinzas de toda e qualquer ética, sobre os escombros de um mundo que tentava ver no futuro o que jamais avistara tanto no passado quanto no presente.

O rompimento dos paradigmas modernos de tempo, ciência e razão tem levado à construção de outros paradigmas que a literatura — e a arte em geral — estão apreendendo em seu corpo e desenvolvimento nos tumultuados e diversificados anos oitenta e noventa do final do século XX.

2

Feitas as breves considerações acima, podemos nos perguntar o que teriam em comum prosadores brasileiros como João Gilberto Noll — com seus sujeitos despedaçados vagando desesperadamente por um mundo “a céu aberto”; Rubem Fonseca — com seus indivíduos sem ética, sem pouso, pactariamente degenerados,

vivendo a dor exposta de uma sociedade: Caio Fernando Abreu — com sua delicadeza de superfície e seus efeitos que camuflam a violência da sexualidade, o devaneio inutilizado de um presente sem sonhos, o desespero do encontro impossível; Gisela Campos — com seus hits de MTV, suas rendas, sua cegueira e seus personagens que parecem saídos de um video-clip e nos colocam frente ao desespero do sexismo moderno, das lutas de minorias e das imagens que se sobrepõem num mundo de construções imagéticas todas falsas; Milton Hatoun — com sua idealização de um espaço para um sujeito/objeto que só se dão quando não mais passam a existir; Roberto Drummond — com sua declaradamente pop-literatura dos itens de supermercado como personagem e espaço; Sérgio Sant’Anna — com a reestruturação impossibilitada da identidade e o desvelamento das retóricas de nosso tempo; Horácio Costa — com sua literatura altamente intelectualizada nos levando ironicamente a desvelar a idiotia nossa de cada dia nos discursos e na própria literatura; Bernadette Lyra — com seus textos que também podem caracterizar espécies de manuais de (des)construção de sujeitos pós-modernos e de alucinações de nosso tempo; Marilene Felinto — com a *inscrição* da mulher no quadro dos sujeitos pós-modernos que se aglutinam sem deixar de guerrear por uma nova forma de olhar o mundo; Márcio Souza — com sua literatura da mesma linhagem de um Rubem Fonseca, que desvela uma Amazônia violenta e desterrada de si mesma, criando homens e mulheres desterritorializados e com a toxicomania da violência e da busca da identidade inexistente; Moacyr Scliar — com seus messias falsos e suas rotas identitárias que colidem com um homem moderno cujo grande produto parece ter sido o holocausto de seis milhões de pessoas em lugares nada sublimes como Auschwitz — o que teriam em comum esses escritores?

Se duvidosa não é a pergunta — *o que teriam em comum?* — podemos afirmar que terreno comum a todos esses narradores é um homem que se despedaça sempre “a céu aberto”, reformulando os códigos que desapareceram e que não possuem fluxos de formas/conteúdos capazes de subsidiar e fornecer informação/formação aos sujeitos que vivem hoje. Teriam em comum estarem todos preocupados com o que Jean Baudrillard chamou de “teoria dos clones”, ou seja, seríamos nós já clones, pois repetimos não biologicamente, mas semioticamente, codificadamente, o que nos foi entregue em espécies de *kits* para sobrevivência subjetiva. Esses escritores e o teórico francês mostram efetivamente que a *clonagem* começou muito antes da ovelha Dolly transformar-se em *superstar* internacional. O que se tem *clonado* desesperadamente são discursos e formas codificadas que se repetem ao infinito, criando configurações de subjetividade que se multiplicam idênticas, repartindo no jogo um estado generalizado de *mal-estar na civilização*, sem pensar — e isto seria o que caracteriza todos esses prosadores — que o futuro seria a “redenção”. Só se pensássemos no “futuro de

uma ilusão”, para novamente recordarmos Freud e seus textos deliciosos.

A narrativa brasileira contemporânea, aqui referida a grosso modo, só poderá ser compreendida com maior precisão se olharmos em que tempo se insere essa narrativa e sobre que pilares e em que fontes se sustenta este nosso tempo. Do pós-moderno ao neomoderno, neo-romântico, neo-realista, neonaturalista, neo-existencialista, todos reciclando produtos e formas, transferindo ao produto literário contemporâneo a subjetividade destes tempos *clonados* e *violentos*.

Se há um paradigma narrativo atual, este pode ser entrevisto na “toxicomania da identidade”. Ou seja, concentra-se na flutuação e na possível ética da flutuação dos *kits* de subjetividade. Explica-se melhor: os personagens vagam em busca de um lugar semiótico que faça significar suas vidas literárias e suas possibilidades paradigmáticas; tais personagens vivem a fratura e a desventura de uma *clonagem* subjetiva que desliza lentamente para o caos e o acaso tão estudado pelas “filosofias do fim”, os diversos fins, inclusive os de algumas formas da própria filosofia e da literatura. Ou diversos começos que, ao final das contas, identificam um tempo violento sem pouso e sem utopia de plantão, a não ser aquela em que sempre sobra uma ponta do tecido semiótico que desmascara o falso e a perplexidade diante dos mundos que se sobrepõem, mas todos eles assemelham-se *clonados* e *falsos* — ou, na melhor das hipóteses, *artificiais*.

As sementes literárias dessa narrativa abocanham o passado, tentando estabelecer um “pacto com o presente”, uma “confraria de espadas” que perderam o fulgor original, para não esquecermos o neo-realista Rubem Fonseca e sua obra-prima, “A confraria dos espadas”.

A literatura tem sofridamente colocado em seu corpo o nosso tempo de fraturas, cortes e narrativas inquietantes, como *clones* que se movimentam sobre um espaço que também é feito do *fim* de um sistema (ou paradigma) — o moderno — apontando o *começo*, ou os tantos começos, de um outro sistema que ainda gera a perplexidade como gesto mais natural.

No começo deste sistema dito pós-moderno de narrativas, parece haver o *fim* que nenhum personagem ou homem pós-moderno acredita haver.

II Paradoxos no poço sem fundo: movimentos, texturas e migrações de um sujeito no poço

Mexer-se não é mais deslocar-se de um ponto a outro da superfície terrestre, mas atravessar universos de problemas, mundos vividos, paisagens de sentidos. Essas derivas nas texturas da humanidade podem recortar as trajetórias balizadas dos circuitos de

comunicação e transporte, mas as navegações transversais, heterogêneas dos novos nômades exploram outro espaço. Somos migrantes da subjetividade.¹³

E de repente descobri que estou morto.¹⁴

Derivas em *outras* texturas da literatura: talvez, aí, a resposta para uma análise que se pense no mesmo nível da *descida* transvivida por um suposto personagem (espécie inusitada de um eu lírico dissimulado) que conta, a um não menos disfarçado interlocutor, o processo de migração subjetiva narrado por Caio Fernando Abreu em seu “anticonto”¹⁵ denominado “Nos poços”,¹⁶ aqui nosso objeto de análise.

O microtexto de Caio nos leva ao enigma da subjetividade em movimento, nos faz migrar até lugares inesperados para encontrar a mesma pergunta, paradoxalmente, sobre a forma de afirmativa. Aliás, no texto, todos os elementos são colocados de forma paradoxal: a) o diálogo pode ser também lido como monólogo; b) a descida aos poços pode ser compreendida como movimento *em busca de um certo quê* encontradiço ao final/“fundo” do processo de descida ou *queda* nos poços, final que se reinaugura num tempo em suspensão; c) o processo de que aqui se fala não é menos que o movimento não tão aleatório de descoberta de uma incerta *subjetividade* que o leitor deverá descobrir após interagir com o texto; d) outro interessante paradoxo presente no texto é a forma como se dá o movimento de migração subjetiva: os contrários estão todos ligados ao mundo do prazer (“curtir”) e da ansiedade/morte (“A gente sente um pouco de medo / A gente morre um pouco em cada poço”). Enfim, vemos a subjetividade representada/ encenada não como movimento de formas e forças, mas como indeterminação.

Um primeiro locutor informa a seu interlocutor qual o primeiro movimento: a queda. Questionado sobre a queda, boa ou ruim, sabendo que tudo se passa num tempo “de repente”, o locutor inominado novamente informa que, como *complexo, doloroso* ou *ruim*, caracteriza-se apenas o início do processo: “no começo é”. Depois, a montagem do paradoxo: “você logo começa a curtir [...]”. *Curtir*, nos sentidos do texto: prazer/entranhar. O princípio do prazer começa, como Freud uma vez entendeu, o processo de “descoberta”. Os elementos do “poço” — pedras, limo, umidade, água, terra, cheiro, o próprio poço — são dados que propiciam o prazer, o que nos poderia fazer supor que o processo é tranqüilo e não suscita outros percalços. Ao contrário, trata-se do paradoxo e de sua constituição. O processo possui *medo* (ansiedade), podendo-se presumir *dor*, embora o narrador nos informe o contrário e, finalmente, oferece também a *morte*, ou a entrada “noutra”, quer dizer, em alguma outra forma de subjetividade.

O ato de mover-se caracteriza-se por modificar substancialmente as formas

de subjetividade e sua elaboração. O inconsciente, ou o “poço”, é o lugar do movimento, sendo que esta movimentação representada no texto de Caio dá-se como migração de conjuntos subjetivos, ou seja, transformação ou descoberta de um “quê” (repare-se o substantivo que indetermina qualquer possibilidade de o leitor não se questionar).

O movimento de queda — lembremos, uma vez mais, que o tempo da queda é o tempo do “de repente”, espécie de inesperado e de tempo primordial ou de suspensão do próprio tempo — é a constituição da própria mudança e dos deslocamentos subjetivos, isto porque o poço não é *um* apenas e o *fundo* — o que poderia nos levar a presumir um final do processo — não é o *fundo* do primeiro poço: “no fundo do poço do poço do poço [...]”. Não se torna a esta altura difícil verificarmos a homologia poço P inconsciente, pois, tal como a famosa tópica freudiana, o poço é bem maior do que a superfície indicada e se dá como superposição de camadas ou superposição de superfícies.

Não foi outro, senão o próprio Freud, que nos alertou para o fato de que o inconsciente é constituído por diversas camadas. O exemplo de Freud é a cidade de Roma.¹⁷ Por meio da metáfora da cidade, Freud nos chama a atenção para o fato de que “[...] só na mente é possível a preservação de todas as etapas anteriores, lado a lado com a forma final, e o de que não estamos em condições de representar esse fenômeno em termos pictóricos”.¹⁸ A Roma moderna tem em si mesma, em seu solo e constituição, todas as *outras* Romas: a superfície não indica muito claramente o que de alguma maneira está presente e tem atuação garantida. A Roma imperial, a Roma dos leões e dos pódios de chegada e partida nas corridas de carros, a Roma romântica, a Roma clássica, enfim todas as etapas estão presentes e nem sempre a superfície indica essas presenças.

Caio Fernando Abreu, em seu *anticonto*, nos mostra esse movimento subjetivo em direção ao desconhecido inconsciente. A descoberta do “quê” constitui não um fim, mas um sentido, ou um sujeito das fímbrias. Vale observarmos que a expressão final do texto — “no fundo do poço do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê” — não funciona como um final para o processo. Aliás, uma característica interessante presente nos trabalhos do autor gaúcho é o movimento infinito de alguns processos que se encontram encenados no ambiente literário. A intensificação “poço do poço do poço do poço do poço [...]” nos mostra bem que o *fundo* aludido guarda uma ambigüidade: o fundo de qual dos poços? O fundo é o fim? Mas não haverá sempre um outro poço e, neste, um outro fim e assim infinitamente? A descoberta do “quê” é também um processo infinito de deslocamentos subjetivos: “morrer é entrar noutra”. A morte aqui se dá como processo de movimentação e também é um processo que se desdobra: “a gente morre um pouco em cada poço”, ou seja, a morte acompanha o movimento de deslocamento através dos poços ou, ainda, o movimento de deslocamento é o

próprio movimento de entrada. Entrar = morrer \Rightarrow outra: a morte não é entendida como processo final, mas como processo de transformação contínua em cada ponto da queda.

Podemos, agora, tentar uma síntese:

Primeiro movimento: queda *num* poço
Segundo movimento: cair de repente \rightarrow processo ruim
Terceiro movimento: prazer/vivência profunda, "curtir"
Quarto movimento (simultâneo a todos): ansiedade/medo
Quinto movimento (simultâneo a todos): morte em cada deslocamento de queda
Sexto movimento (repetido na reinauguração infinita do processo): descoberta

O movimento de reinauguração subjetiva é o movimento de migração da subjetividade e de recriação contínua dos processos subjetivos. O que nos choca é que a morte "não dói". Vista apenas como processo do movimento de descoberta do sujeito (o "quê"), a morte é instalada no processo mas não caracteriza finalização nem tampouco dor. A ansiedade dá-se a partir da transformação em cada poço no próprio movimento de migração da subjetividade. Para a morte haverá um "e depois" que é a visão do sujeito, a descoberta.

A deriva do sujeito em queda: as texturas do inconsciente pressupõem tanto a mudança quanto a morte. A queda pressupõe transformação e ansiedade: a cada textura uma possibilidade que se vai afastando do sujeito no jogo da descoberta de um mundo subjetivo sempre ao fundo do poço do poço do poço...

Se Pierre Lévy nos fala de um ciberespaço onde mexer-se é transformar-se em migrante subjetivo, os deslocamentos propostos no texto de Caio são antes a migração pelo obscuro espaço do desejo de um "quê" inesperado num tempo suspenso, ou seja, a migração contemporânea transforma-se na direção do espaço informatizado que atinge a todos — o exemplo dos beduínos do Saara Espanhol fazendo uso de supertelefonia celular nos faz parar e pensar nos deslocamentos e transformações subjetivas que o objeto impõe. Caio, entretanto, tenta consolidar, em seu texto, o movimento secular de descoberta das camadas do inconsciente e não apenas transforma o tempo, mas suspende-o na surpresa e potência do processo. Leiamos uma vez mais Pierre Lévy:

O espaço do novo nomadismo não é o território geográfico, nem o das instituições ou o dos estados, mas um espaço invisível de conhecimentos, saberes, potências de pensamento em que brotam e se transformam qualidades do ser, maneiras de constituir

sociedade. Não os organogramas do poder, nem as fronteiras das disciplinas, tampouco as estatísticas dos comerciantes, mas o espaço qualitativo, dinâmico, vivo da humanidade em vias de se auto-inventar, produzindo seu mundo.¹⁹

De fato, tanto a época moderna — a que a literatura de Caio Fernando Abreu está ligada por suas heranças intertextuais — quanto a dita pós-moderna reinventaram espaços para a movimentação da subjetividade, e as contradições²⁰ de ambas as épocas não deixaram intacto um sujeito que necessita descobrir-se ao fundo, revolver para reinventar suas migrações. Se a geografia nunca foi o espaço do nomadismo unicamente — o que parece escapar a Pierre Lévy — na modernidade tardia de fins do século XX e na pós-modernidade, as contradições do sujeito e do próprio sistema instalado como provedor social criaram paisagens subjetivas de movimentação muito maiores. O que Freud em 1930 não via como possibilidade de representação pictórica, os surrealistas pintaram exaustivamente. A literatura que encenou e tocou nessas tópicas do inconsciente e nas diversas possibilidades de movimentação subjetiva — o que Freud, por exemplo, não ignorou — na modernidade tardia e na pós-modernidade parece fazer desta movimentação um de seus temas mais caros. Caio Fernando Abreu não deixa de encenar em seus textos todos esses fenômenos e de inserir na movimentação um dado que ao longo de seus livros vemos encenado: a morte e suas texturas possíveis e impossíveis, seus movimentos de transformação/formação, suas identidades carreadas e inflacionadas, ou seja, a deriva do sujeito no paradoxo do poço sem fundo.

III. *Você é meu companheiro?: a desconversa e as impossibilidades de um sujeito com linguagem e drama*

Because your voice was at my side
I gave him pain,
Because within my hand I held
Your hand again.
There is no word nor any sign
Can make amend —
He is a stranger to me now
Who was my friend.²¹

Um dos *antidiálogos* da recente literatura brasileira que mais nos podem aproximar do teatro do absurdo de um Ionesco é o texto de Caio Fernando Abreu denominado quase singelamente “Diálogo”:²² o paradoxo que encontramos neste

trabalho de Caio reside exatamente no fato de que o diálogo se encontra impossibilitado. Na verdade, estamos diante de uma espécie inusitada de anti-diálogo, de impossibilidade de estabelecimento de qualquer contato através da palavra em livre circulação e decodificação entre duas pessoas.

A palavra “companheiro” teve nos anos setenta uma utilização política que deverá estar presente no leque semântico-analítico do texto. Somem-se a esta possibilidade de significação do vocábulo *companheiro* usos mais simples e corriqueiros: aquele que acompanha outrem e aquele que age em acordo e amizade com outra pessoa e, também, “amante” não institucionalizado. A impossibilidade do fazer subjetivo com as palavras, ou seja, do *diálogo*, ou ainda, a possibilidade de estabelecer uma ação de companhia, seja política ou afetiva, são cortadas, interrompidas: o drama da *desconversa* se estabelece entre o personagem denominado A e aquele não menos enigmaticamente nomeado B.

Em nenhum momento do diálogo textual se estabelece qualquer forma de ação e de sedução através de palavras: a impossibilidade *ad infinitum*, como a queda “num poço”, que se repete num processo de reinauguração ininterrupta, não deixa dúvida no leitor de que não há possibilidade para a ação das palavras.

A sedução do discurso inserido no *corpo sem órgãos* somada à *disciplina que se abate sobre a pele*, ou, por outras palavras, o “corpo dócil”, sobre o qual se inscrevem as disciplinas, as ordenações sociais, os desejos socialmente elaborados e os lugares de acúmulo e dispersão da subjetividade são interrompidos e obstruídos. O discurso não consegue seduzir nem tampouco logra decodificar-se em todos os seus meandros. O diálogo não acontece apenas porque outros problemas, como veremos a seguir, se inscrevem. Antes, o problema está localizado no discurso e em sua capacidade de sedução: as ordenações do discurso se apresentam ao sujeito moderno, e ao subsequente pós-moderno, interrompidas, não propiciam a migração intersubjetiva necessária à sedução. A disciplina discursiva moderna, e pós-moderna sobretudo, desconfiam e invalidam qualquer possibilidade de ação do discurso. Vejamos a partir do texto:

A – Você é meu companheiro.

B – Hein?

A – Você é meu companheiro, eu disse.

B – O quê?

A – Eu disse que você é meu companheiro.

B – O que é que você quer dizer com isso?

A – Eu quero dizer que você é meu companheiro. Só isso.

B – Tem alguma coisa atrás, eu sinto.

A fala da personagem B — “tem alguma coisa atrás, eu sinto.” — inviabiliza

a possibilidade de sedução: o diálogo é tomado pela desconfiança e pela impossibilidade de decodificação dos diversos tipos de códigos discursivos, ou seja, a sedução que o discurso provoca é interrompida.

O significado do termo “companheiro” é questionado ao longo de todo o texto e, poderíamos aventar, uma hipótese de discussão filosófica do tipo que estabelece e cria conceitos. Tal possibilidade nos parece absolutamente fora do escopo da semiose textual, uma vez que o termo que impossibilita o diálogo não é questionado em suas diversas refrações semânticas, não havendo uma discussão, de fato, meramente semântica do termo. Ao contrário, há uma impossibilidade instituída *não* na decodificação semântica do termo, mas em sua inserção no mundo das práticas discursivas. O de que se duvida é da funcionalidade teleológica do termo e seus efeitos, não do termo e seus possíveis conceitos.

As personagens *jogam* com um vocábulo que, antes de impossibilitado de qualquer decodificação do significado, não podem/desejam decodificar em sua funcionalidade: a personagem B questiona o objetivo do uso, a pragmática deste uso e suas razões, duvidando e pondo em questão o *uso* e não o conceito ou, se quisermos, duvida do *conceito de uso* do termo. Por esta razão não vemos inscrita no texto nem nas “falas” das personagens uma discussão semântico-conceitual do termo em si, mas dos desdobramentos pragmáticos das diversas variáveis de uso do discurso e seus *efeitos de real*. Duvida-se das conseqüências e dos efeitos afetivo-políticos que o vocábulo “companheiro” pode vir a originar.

Com isto chegamos a um ponto interessante: *o que impossibilita a sedução discursiva é o efeito de real causado pelo uso*. O discurso utilizado não consegue criar no espaço da prática discursiva os efeitos que tais pragmáticas devem fazer originar sobre o corpo e, portanto, tem sua funcionalidade questionada repetidamente, uma vez que a *interrupção* se instala *ad infinitum*.

Se pensarmos que, em 1982, o Brasil ainda vivia sob o espectro de uma ditadura já combalida e sem prestígio e, ainda, se pensarmos que “ser companheiro” significou, nos “duros anos de ditadura”, possibilidades nada agradáveis de prisão, tortura, morte e outras *maravilhas* que os sul-americanos tentam até hoje banir de uma vez por todas mesmo diante de seus fantasmas e, finalmente, se lembramos que “companheiro” era o distintivo utópico-ideológico muito presente no discurso das *esquerdas* muito perseguidas, não fica difícil entender, através da pragmática política que o termo suscita, a interrupção encenada no texto. Por outro lado, na polissemia e na ressemantização do termo “companheiro”, teríamos possibilidades não menores para compreender a interrupção que o texto põe em movimento de encenação literária. Vejamos algumas destas possibilidades.

O narrador do texto (se é que existe um) — tipicamente pós-moderno, ou seja, distancia-se e não aparece nítido, pondo, desta forma, personagens em cena²³ — é dissolvido e o fato torna-se ainda mais significativo quando o

texto abre um já muito conhecido e até muito traduzido volume dito de “contos” — melhor, como já dissemos, chamarmos de “anticontos”. Inserir e misturar tipos distintos de escrituras narrativas (épica, dramática), transmigrar e mixar variações narrativas, inserir na narrativa e no conto microtextos teatrais — à maneira norte-americana²⁴ — não constituem, nem constituíam à época do lançamento do texto, qualquer novidade estética e construtiva, entretanto chama-nos a atenção a inserção de um texto dramático num livro de contos em que o narrador se ausenta, dando o tom das narrativas que se seguem em todo o volume.

A ausência do narrador liga-se ao fato de que o sujeito moderno e ainda o pós-moderno têm a

[...] correspondência na subjetividade do modelo mecanicista, é um sujeito que se vê como uma essência identitária, uma ordem estável, sempre igual a si mesma, inafetável pelo outro, igualmente entendido como tendo uma essência identitária. Ou seja, para o sujeito do mundo mecânico, o outro é neutro. Já na subjetividade que vai se delinear ao mesmo tempo que o modelo termodinâmico, o outro perde sua neutralidade: se reconhece que o inelutável encontro com o outro traz turbulência à ordem identitária do sujeito. Mas, neste momento, esta turbulência é entendida como algo que vem perturbar a ordem identitária, ameaçando desintegrá-la: ou seja, o caos é portador de destruição.²⁵

A personagem A busca estabelecer e espriar a sedução do discurso estabelecendo uma configuração identitária, ou seja, quer seduzir B estabelecendo a identidade de “companheiro”. Ao contrário, a personagem B refuta a operação identitária e se supõe “neutra”. A impossível neutralidade inclusa no discurso e nas práticas subjetivas interrompe a possibilidade de sedução e resguarda as identidades estabelecidas, efetivando, por outro lado, a destruição de que nos fala Sueli Rolnik. A destruição é a impossibilidade infinita que se instala no tecido subjetivo, seja político da prática empírica atrás aludida, seja ela pertinente às práticas políticas do desejo ou às pulsações dos fluxos de subjetividade. O caos que se estabelece entre as personagens não é vivido como criador, mas como destrutivo: trata-se da vivência positivista da ordem que se estabeleceu sobretudo a partir do século XIX.

Como a própria Sueli Rolnik nos diz, o homem contemporâneo é palco desta crise de dois homens ainda fantasmáticos e inviabilizados.

IV. Dois pactários com um dia na vida

[...] a tensão entre os dois pólos máximos da existência — a vida e a morte. De suas relações tiramos a gênese do processo de criação artística e, também, sua forma. Admite-se, deste modo, que há uma violência fundamental no próprio princípio da criação artística, uma violência que se apresenta com duas faces, uma resultante e outra determinante. A incapacidade de aceitar a morte acentua a angústia principal no quadro já trágico da existência.²⁶

O mundo contemporâneo consolidou um processo moderno que consistia em, por um lado, libertar o sexo na fala — para os adultos, porque, como nos lembra Foucault, “todo mundo sabia que as crianças não tinham sexo, razão pela qual eram proibidos de conversar sobre o assunto [...]” — e, desta forma, controlá-lo ainda mais e, por outro, aprisionar o corpo, quer dizer, estabelecer disciplinas sobre o corpo, mas deixando-o absolutamente livre para ser falado, tocado pela linguagem (sobretudo no confessional), açambarcado na língua e no discurso corporal.²⁷ Claro fica que o discurso não livra nem tampouco livrou do confinamento sexual o “casal modelar destinado à procriação”, o que Foucault chamou de “regime vitoriano”.

Desde o final dos anos setenta, nunca se falou tanto nem se consumiu tanto material sobre o corpo, somando à operação um exército de especialistas para elaborar um discurso plausível. A hipocrisia de que nos fala Michel Foucault, servida nas imagens oficiais da geração e procriação, parecia ter-se dissolvido. Entretanto, a sofisticação do silêncio imposto ao corpo atinge no mundo contemporâneo seu ponto de cristalização maior. Não apenas Foucault tinha razão quando afirmava que “[...] the story goes, we supported a Victorian regime, and we continued to be dominated by it even today”,²⁸ pois, se atentarmos para o fato de que os atos de fala não necessariamente mudaram ou contribuíram para a mudança, veremos que estes mesmos atos de fala sofisticaram as possibilidades de silêncio e a continuidade das práticas vitorianas sobre o corpo. O sexo, entendido como “pecado”, deixou de existir, mas continua a sê-lo no momento em que se trava uma batalha pela saída a lume de suas práticas. Veja-se o caso das sexualidades flutuantes, aquelas que a institucionalização jamais conseguiu abranger, ou das sexualidades não constantes da pauta de permissões ainda hoje válidas para a maioria das pessoas. Diante da hipocrisia da sexualidade vitoriana e da ainda mais sofisticada hipocrisia dos *mass media*, a violência sexual — que cresce assustadoramente no mundo contemporâneo — não é nem inesperada nem, tampouco, seu contrário — a interrupção, o desgaste e a transformação do corpo e da sexualidade como terreno de obrigação pelo qual

todos devem seguir normas de passagem — é o resultado de uma operação de “limpeza” e superação de problemas.

Em “Um dia na vida de dois pactários”,²⁹ Rubem Fonseca trata esta questão mostrando o processo acima aludido. Num primeiro momento, dois personagens não nomeados claramente se encontram na porta do cinema e o narrador nos informa dos adiamentos e interrupções do ato sexual entre outros namorados da personagem feminina. Num segundo momento, asseguram-se de que “com nós dois, pois na verdade não era apenas eu que fazia tudo ficar diferente — era outra coisa”.³⁰ A diferença de que se assenhoram está localizada na prática sexual não interrompida. Num terceiro momento, após delongado tempo de prática sexual, surge a violência sobre o corpo:

[...] meus joelhos ficaram lacerados / E o meu pau esfolado, e ela com a carne ardendo e um / Dente meu da frente rachado e um dente dela da frente / Rachado, e marcas vermelhas / Apareceram ao lado de antigas manchas roxas e nossas olheiras se tornaram ainda mais escuras [...]³¹

Num quarto e último momento narrativo, presume-se era preciso “voltar para nossas prisões e aguardar o novo encontro”. As duas personagens retomam a “normalidade”, ou seja, “esse espaço de rotina cinzenta entre o nascimento e a morte que chamam vida”. O “pacto de incêndio” se estabelece contra a “rotina cinzenta”, contra a interrupção da prática sexual ou seu aprisionamento nas formas vitorianas sofisticadas ou não. Entretanto, a violência, subproduto inesperado, atinge os corpos como se em reflexo da norma sobre o corpo e da disciplina. A rotina, ou as disciplinas, se abatem para controlar o corpo que se insurge contra o institucional, vivido como “prisão”, daí a necessidade do “incêndio”.

Na própria forma do texto, ao não seguir o fluxo tradicional da escrita dos parágrafos, podemos verificar a quebra e a rebelião contra o institucional. O “incêndio” sobre o corpo visa a liberá-lo de sua prisão normativa, de suas interrupções e de sua docilidade.

A violência física aparece como forma de rebelião. “Vida”, no texto, vista como “rotina cinzenta”, espaço sem corpo, sem prazer, rotina e disciplina são bombardeadas até estados perigosos de violência.

O texto de Rubem Fonseca aponta a ambigüidade contida na sexualidade: a prática sexual como adiamento e interrupção de seu exercício e, simultaneamente, a saída de um mundo de rotinas duras em que o sexo aparece como liberação do corpo e, ainda assim, sofrendo o golpe da norma.

Neste mundo contemporâneo de numinosas texturas, espaço flutuante em que tentamos “sobreviver na ferrenha briga” fantasmática da subjetividade, a

literatura também perfaz um duplo papel: substitui o “algo indefinidamente ausente” e propõe pactos incendiários sem a grandiosidade dos modernos.

V. Cada retrato: um movimento a mais um abismo ou dig that hole again and again

É na carne
é no osso,
a dor vai penetrando...
Quem sentirá tanto como eu
minha agonia?
Delírio de velho,
visão ou lembrança,
ah! como fui jovem
e amei demais a vida.³²

1

Superfícies que se amostram

A vida daquele senhor *aparentemente* convencional seguia sem visíveis atropelos até que, de frente para sua janela, se instala um grupo de personagens inominados e “estranhos”. As convenções começam, então, a desmoronar diante dos olhos do leitor ao percorrer cada “retrato” feito pelo personagem que, quando perguntado pelo seu nome, responde enigmaticamente: “o meu nome não são letras nem sons — o meu nome é tudo o que eu sou”.³³ Entretanto, este nome cercado de mistério jamais é revelado. Certamente, as identidades não se revelam de forma simplificada, sendo este um dos temas centrais do texto *Retratos*.³⁴

Caio Fernando Abreu nos conduz por sete “retratos” *pelo lado de dentro*, num movimento de revelação incessante e não pouco angustiante desse mundo da convenção, das opiniões assinadas em boletins de prédio, dos escritórios anódinos e enfadonhos. Os retratos do escritor gaúcho, como aquelas *fotografias* de seu possível *mestre* argentino Julio Cortázar,³⁵ mostram o que *não* se vê a olho nu, o que de forma alguma é visto pela superfície ou pelas bordas com a desejada linearidade dos produtos fabricados para representar. Os retratos denunciam um mundo encoberto que, a partir de alguma intervenção técnica, no caso das fotografias de *Las babas del diablo*,³⁶ de Cortázar, ou pela interferência direta da subjetividade, amostram-se à superfície.

Os retratos, no texto de Caio, funcionam da mesma forma que os espelhos de Guimarães Rosa e de Machado de Assis: criam deslocamentos, migrações subjetivas, reproduzem o que a superfície não coloca em aparência. Os deslocamentos são aqueles representados pela subjetividade da personagem protagonista — o senhor que trabalha no escritório — que se inscreve no texto, ou seja, desloca-se de um segmento da narrativa para outro: da superfície que esconde e torna imperceptível o mundo subjetivo substituído pelo mundo da convenção, para o mundo efetivo e defectivo da subjetividade e sua problemática. Os retratos e os espelhos de Caio, Machado e Rosa substituem o mundo da *letargia* convencional pelo mundo da *liturgia* do movimento subjetivo, integrando-os numa mesma e ampla superfície.

Os textos destes autores parecem, desta forma, apontar para uma máxima de Valéry: “o mais profundo é a pele”. Na pele — ou na superfície dos acontecimentos e das existências, humanas ou não — vamos encontrar alinhados e amplificados os dados de um mundo problemático e oculto diante dos nossos olhos que, no texto, começa por desvelar-se.

O texto literário mostra os confrontos entre os dados diretamente envolvidos no processo de velamento/desvelamento e, para não esquecer Italo Calvino, com uma *leveza* sempre insinuante que despista ou nos quer fazer entrar no jogo que se vai estabelecendo ao longo do texto. Em outras palavras: na *pele* do texto literário o que não se deixa ver no mundo dos acontecimentos se faz visível e se faz movimento que desliza na leitura, mas movimento leve e insidioso.

Se Guimarães Rosa, ao nos levar a olhar no espelho, faz seu personagem se perguntar “Mas você chegou a existir?”,³⁷ Caio Fernando Abreu nos induz a constatar que seu personagem estava “pelas vascas da morte”³⁸ e que morria a cada retrato pintado. Machado de Assis coloca sua personagem frente à superfície do mundo subjetivo no momento em que intensifica a busca pela sua identidade, que só se verifica quando a personagem está fardada diante do espelho. Estaríamos diante da ilusão a que se referia Clement Rosset: o mundo da ilusão é o que não é visto sobre um eu que insiste em existir ou, ao contrário, resiste à existência. O senhor convencional que aparece nos retratos pintados pelo insólito jovem *não* é o mesmo imaginado e possivelmente vivido em imaginação. Nos *retratos*, o que nos vai sendo colocado é a imagem de um morto, de um outro homem abatido e sem fôlego. Entretanto, de que tipo de morte se fala no texto de Caio Fernando Abreu? Mais do que isso: haveria a morte de alguma personagem do texto? Em quantos níveis se dá o texto e quantos segmentos de subjetividade se movimentam na narrativa?

O texto artístico induz o movimento dos sentidos não porque o movimento esteja presente, mas exatamente para colocar e estabelecer confronto com o mundo do que foi destituído de voz, de configuração e de movimentação. No texto literário o que não tem sinais aparentes na superfície da existência ganha seus sinais intensos e transforma-se a partir de colorações novas, ou seja, o texto nos faz olhar aquilo que o olho parece velar em seu desespero por significar e dominar/adaptar-se.

No mundo das convenções em que estamos todos inseridos, o olhar restringe-se para dominar com este artifício o maior número possível de sentidos. No texto, o olhar não se ocupa com a dominação ou exclusivamente com a convenção e o código. Ao contrário, o texto multiplica os olhares para pluralizar, sobretudo, as possibilidades de sentido, criando, em consequência, diálogos inesperados, movimentando sentidos paralisados e reunindo num mesmo *corpus* de significação os sentidos que se opõem ou são impedidos de circulação. Enfim, o texto multiplica na tentativa *utópica* de relacionar e estabelecer sobre o seu tabuleiro movediço “novos” sentidos aparentemente perdidos ou inexistentes.

Ao pintar cada retrato, o insólito pintor — que possuía uma caveira no pescoço, podendo, desta forma, ser identificado com a morte imediatamente, o que seria fácil, porém não muito convincente — vai desenhando uma *morte* que jamais se anunciara com nitidez. A morte não se localiza no pintor, mas no senhor convencional (do qual também não sabemos o nome). A morte vai sendo desnudada pelos retratos a cada dia.

O texto nos leva em uma clara direção: da convenção para a subjetividade. Se o mundo da convenção tenta a dominação do subjetivo, não é sem razão que o texto literário vá travar uma *batalha* com este mesmo mundo da subjetividade e do sujeito. No conto de Caio, a vida que perdeu qualquer possibilidade de sentido — as convenções do prédio, o escritório repetitivo, a vida dentro de padrões que não significam — aparece de forma gritante: o mundo “pesado” no escritório, em que “o tempo parece custar mais a passar”, etc. O mundo do convencional suprime o sujeito e seus estados subjetivos.

O senhor convencional surpreende-se com a velhice inesperada a cada dia: “Fiquei perturbado: não estou mais moço como ontem e anteontem. A cara que ele desenhou é a mesma que vejo naquele espelho da portaria que sempre achei que deforma as pessoas” (p. 39). A *velhice* se ia acumulando diante de seus olhos e não bastava que desviasse o olhar do espelho que “deforma”, quer dizer, coloca outra (in)formação. O espelho, no caso o retrato, apontava uma identidade recusada/recalcada, um sujeito desnecessário para o mundo da convenção pontuado pela solidez da solidão e pelo “peso” dos dias e do tempo que se transforma

diante da dor. O retrato coloca na superfície do texto a dor socialmente vivida e que não encontra eco na convenção, ou seja, o texto encena uma violência camuflada por debaixo da aparência de normalidade dos dias. Aliás, vale lembrar, Jung nos dizia que “os verdadeiros heróis estão no cotidiano”, ecoando assim uma lição de Freud que, numa de suas famosas lições de psicanálise, mostrava e analisava as dificuldades a que estavam submetidos aqueles que submergiam no mundo do cotidiano.³⁹

O cotidiano, lugar da história, como diria Agnes Helles,⁴⁰ é também o cárcere do sujeito que, preso às necessidades de resposta imediata e preso à “inadequação das normas reguladoras da família, do estado e da sociedade”, não consegue viver nem ao menos a sua própria morte. O senhor recusava-se à vida mas também à morte. Recusava-se a olhar, uma vez que no olhar teria que enfrentar uma vez mais a violência de que se fazia vítima e agente. Em outras palavras: a história no cotidiano é também a história de um mal-estar civilizatório que tenta, não sem esforço, recorrer ao conceito de normalidade para estabelecer o domínio sobre a subjetividade. O sujeito tenta, em vão, um *esconderijo*. O texto vai denunciar tanto sua tentativa de esconder-se quanto a violência de que é vítima e agente. Duplamente vítima e agente, pois, de um lado, encontramos um sujeito que a partir de normas rígidas chega mesmo a assinar um boletim para retirada dos *estranhos* da praça (agente) e, de outro, um sujeito que sofre a ação destas normas para adaptar-se. *Adaptar-se*, este o termo que poderia sugerir o que Agnes Heller afirmaria a respeito “da impossibilidade de fuga diante do cotidiano”. A história, no cotidiano de sua movimentação, passa a ser, para o sujeito, *não* apenas o lugar da *irreversibilidade do tempo* mas também da *irreversibilidade da violência*. A adaptação do sujeito ao seu correlato de indivíduo dentro do mundo social pressupõe, como toda educação, uma aprendizagem dos signos⁴¹ e códigos. Nesta aprendizagem, a violência sobre o sujeito se instala sob a forma de redução do singular ao generalizado. No cotidiano, o singular e a singularidade saem sacrificados em benefício da generalização. No ato de generalizar, moralizar, isto é, vetar e aceitar, perde-se e massacra-se o sujeito na sua singularidade criativa e nas suas intensidades de fluxos multidirecionados.

O texto de Caio Fernando Abreu, entre outros temas, trata dessa morte da singularidade do sujeito. O senhor convencional seguia a vida da convenção, do código repetido e “pesado”, moralizado. Repetia sem diferenças o que, no código, cabia à sua idade e à sua classe social. “Retratos” trata de um morto que bóia na superfície dos acontecimentos diários: uma morte não legitimada e recalçada pelo código moral e pelos vetos de uma economia moral de sobrevivência no mundo social.

Se já se pode afirmar que existem muitos tipos de morte, certamente uma das mais contundentes é aquela reservada ao sujeito. Morte estridente, pois

camuflada e tida como inaceitável, reservada aos espaços da literatura como “aventura mentirosa”. Desde o século XVIII, a literatura — sobretudo a dita fantástica, passando pelo grande ícone das histórias fantásticas da identidade, Edgar Allan Poe — aponta e circunscribe essas mortes que o código moral e ético das sociedades ocidentais tende a camuflar, vendo nas disciplinas “psi” uma única forma de sistematização desses acontecimentos do sujeito. Ora, se é certo que a psicanálise enfrenta a morte do sujeito e tenta estudar seus efeitos, desenvolvimentos e problemas, a literatura desde os primórdios vem mostrando a distância entre o sujeito morto e o indivíduo que circula com desenvoltura pelo mundo social. No século XX, a literatura não apenas *não* se afasta deste tema básico como o impulsiona ao dar-lhe nova vida, mostrando o quanto são falaciosas as possibilidades do sujeito em uma sociedade que só se interessa por ele quando quer “curá-lo” ou quando já lhe reserva os lugares de ação devidamente controlados.

Em “Retratos”, a morte se vai apresentando pela superfície gelada do cotidiano, sua expressão vem polarizada pelo que, à época da publicação do conto, se acreditava seria uma nova expressão da liberdade do sujeito, o movimento *hippie*. O que o texto movimentava é a morte que se instala naquilo que o sujeito tem de esfacelado e morto. É, assim, a morte que se movimenta no texto.

3

Retratos: movimentos a mais, abismos e flores

O sorriso do estranho personagem retratista, imerso num grupo de “hippies” que não tinham casa, residência e mesmo qualquer trabalho que não estivesse diretamente ligado aos aspectos da criatividade do sujeito, foi o ponto de partida para o primeiro retrato. O retratista convida: “faça um por dia, o senhor saberá como é seu rosto durante toda a semana” (p. 38).

Os retratos, de modo geral, mostraram uma velhice preocupante: “pareço mais velho, mais preocupado, embora os traços sejam os mesmos”. O retrato do dia anterior, sábado, não lhe tinha chamado a atenção, era apenas um trabalho do qual se poderia dizer que “o retrato está bom” (p. 37). Os retratos subsequentes são perturbadores e a deterioração da imagem do personagem aparece com toda a sua força.

Podemos sintetizar a maneira como os retratos e a imagem se apresentam:

Sábado → “o retrato está bom” (p. 37)

Domingo → “Pareço mais velho, mais preocupado” (p. 38)

Segunda-feira → “fiquei perturbado: não estou mais moço como

ontem e anteontem” (p. 39)

Terça-feira → “o retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta” (p. 40)

Quarta-feira → “O desenho ficou muito feio. Coloquei-o na parede, ao lado dos outros. Parece cada dia mais velho” (p. 41)

Quinta-feira → “Pareço um cadáver no retrato” (p. 42)

Sexta-feira → “Aconteceu uma coisa horrível. É muito tarde e ele não veio.” (p. 43)

Sábado → “não consegui encontrá-lo” (p. 43)

Domingo → “Quando já era muito tarde percebi que ele não viria nunca mais” (p. 44)

Mesmo com medo do sétimo retrato, o senhor “convencional” buscou desesperadamente o desenhista que desaparecera. O texto deixa claro que, além de mostrar a morte dissimulada no corpo, o retratista não faz o último retrato da série inicialmente proposta. A razão é simples: o sexto retrato já trazia um cadáver e antecipava a descoberta final: “E de repente descobri que estou morto” (p. 45). A sucessão dos retratos acrescentava, a cada dia, traços cinzentos e sombrios, desvanecia contornos e criava o espectro do cadáver que se anunciava e se dissimulava. O texto retira o “pesado véu”⁴² que o cotidiano sobrepõe ao indivíduo: enuncia para denunciar e anunciar. Ainda que diante do medo natural aos outros seres humanos que cercam o personagem, o velho senhor não desiste de se olhar no espelho dos retratos. A morte anunciada vai sendo tecida durante seis dias de encontros que fazem surgir, se não uma ligação amorosa, uma necessidade imensa do senhor em relação ao “hippie” retratista.

Ao contrário do sujeito morto, o retratista anunciava o problema, explicitava a vida em sua plenitude e reconhecia a natureza. O velho senhor do terno envelhecido compraria presentes — sempre com medo de ser reparado e condenado, por isso mentiu ao dizer que era para uma filha que não tinha — e procuraria o retratista como quem procura um filho de fato. Os códigos de vizinhança, de moralidade, de veto, de idade, de tempo, de trabalho estavam todos sobre os ombros solitários do velho senhor. O retratista possuía a liberdade do sujeito que olha e se evolui. O amor do velho senhor pelo retratista é também o amor — essa ligação inefável por detrás dos retratos — pela liberdade, pela existência para além dos códigos do “bom, belo e justo”. O senhor estava debaixo do que, já pressentia, “não suportava mais”, “aquele ambiente, aquelas pessoas pesadas como elefantes esmagando os tapetes, aquelas máquinas.” (p. 43). Em outras palavras, a estrutura do cotidiano no qual estava inserido.

O cotidiano é o lugar do código tanto do sujeito quanto do indivíduo apropriado a um dado sistema de vida. Esta razão nos leva facilmente a concluir

que no cotidiano a substância do humano se confunde com os códigos impostos e com a liberdade. Nas sociedades em que a rotina é muito maior que a liberdade criativa assegurada ao sujeito, a morte se anuncia por detrás do código e do discurso.

A cada retrato o abismo ficava mais próximo e sobre a pele: margeando o texto fantástico, gótico, de horror, em “Retratos”, verificamos que a morte é aquela do sujeito. Sua gramática de imposições por debaixo do “tapete reverberante de signos” do cotidiano e suas conexões. A descoberta da morte, ao contrário do que se poderia pensar, vai coincidir com a revelação da liberdade.

Em “Retratos”, Caio Fernando Abreu nos leva a olhar de frente a morte que nos cerca e nos escraviza como aquele *nada* “que é humano e nos envolve” a que se referiu Guimarães Rosa em um poema de *Ave Palavra*, ou seja, o texto parece dizer-nos que os buracos, os vazios da existência serão cavados e que a morte está na própria superfície que se amostra cortando, ceifando os sentidos e inserindo códigos envolventes e produtivos, como nos lembraria Foucault, de disciplinas e domesticação, perfazendo um corpo dócil que morre ao ser tocado. O espelho tenta apontar o buraco cavado, o abismo e as flores, texturas e derivas desse mundo contemporâneo.

Notas

- 1 ROLNIK, Sueli. Subjetividade e história. In: *RUA*. Revista do Núcleo de desenvolvimento da criatividade da UNICAMP – NUDECRI, março 1995, n. 1, p. 53.
- 2 EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 26.
- 3 JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1998, p. 30.
- 4 Cf. ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. A origem do termo “pós-moderno”, segundo Perry Anderson, deu-se em 1934 na América hispânica e referia-se a categorias estéticas. A seguir Arnold Toynbee o utilizaria, em 1954, e também Charles Olson vai utilizá-lo como categoria de época logo depois da posse do presidente Eisenhower. Como categoria de época o utilizamos neste texto e entendemos que, se realmente “a primeira metade do século XX foi o pátio de manobras em que o moderno virou isso que temos, o pós-moderno, ou o pós-ocidente”, apenas a partir da década de setenta vemos transformações radicais nos paradigmas social e artístico que justifiquem o nome e mesmo sua história.
- 5 Sobre a questão da subjetividade, fazemos nossas as palavras de Leila Domingues Machado: “A noção de subjetividade que colocamos em discussão não está referida às concepções de identidade ou de personalidade, ou seja, não se trata de uma palavra mais atual para dizer a mesma coisa. Trabalhamos a partir de uma idéia de subjetividade que vem questionar a presença de interioridade em separado de uma exterioridade, tais como as polarizações clássicas: sujeito e objeto, consciência e mundo, corpo e alma ou individual e social”. Cf. MACHADO, Leila Domingues. Subjetividades contemporâneas. In: *Psicologia: questões contemporâneas*. Org. Maria Elizabeth B. de Barros. Vitória: Edufes, 1999, p. 211 ss.
- 6 RUSSO, Renato. Soldados. In: *Legião Urbana/Encarte*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1984. Este foi o primeiro disco da banda brasileira e também a primeira gravação em que Renato Russo esteve presente.
- 7 RUSSO, Renato. Quando o sol bater na janela do seu quarto. In: *As quatro estações/Legião Urbana/Encarte*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1990. Terceiro disco da banda.
- 8 Cazuza. Ideologia. In: *Ideologia/Encarte*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1988.
- 9 MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: *Poesia hoje*. Org. Celia Pedrosa et alii. Niterói: EdUFF, 1998, p. 17.
- 10 HELLER, Agnes et alii. *A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- 11 Esse depoimento do presidente americano pode ser visto e ouvido no filme denominado *Atomic Cafe*, de 1997.
- 12 JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997, p. 34.
- 13 LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*. Por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola, 1998, p. 14.
- 14 ABREU, Caio Fernando. Retratos. In: *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975, p. 45.
- 15 Aceitamos a noção de Lygia Fagundes Telles, no prefácio do livro em que se encontra o texto em análise, pois, de fato, Caio Fernando Abreu não segue as modas do conto realista, nem tampouco reinstala o neo-realismo de um Rubem Fonseca. Como Cortázar ou Clarice Lispector, recria o conto e o diálogo no texto narrativo, provocando uma mescla de gêneros contundente.

- 16 ABREU, Caio Fernando. Nos poços. Op. cit, p. 5.
- 17 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1984, p. 89 ss.
- 18 FREUD, Sigmund. Op. cit. p. 89.
- 19 LÉVY, Pierre (1998), p. 15.
- 20 VILLAÇA, Nizia. *Os paradoxos do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- 21 JOYCE, James. Chamber music XVII. In: *Collected poems*. Ed. Harry Levin. New York: Kingsport Press, 1976, p. 638.
- 22 ABREU, Caio Fernando. Diálogo. In: *Morangos mofados*. 1a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 13-4.
- 23 SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 38-53. Neste trabalho o autor nos mostra o processo de distanciamento que caracteriza o narrador pós-moderno e especifica, também, como esse distanciamento pode ser falacioso. Vale a pena conferir.
- 24 Vejam-se, a título de comparação, as peças enfeixadas no volume “Teatro Contemporâneo”. Consulte-se, para este fim, sobretudo o trabalho de Terrence McNally. Cf. McNally, Terrence. O próximo. In: *Teatro contemporâneo*. Org. Stanley Richards. São Paulo Cultrix, [1979], p. 13-37.
- 25 ROLNIK, Sueli. Op. cit. p. 51.
- 26 LINS, Ronaldo Lima. O conceito de morte na era da atrocidade. In: *Tempo Brasileiro*, n. 58, 1980, p. 8.
- 27 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Vol. 1. Rio de Janeiro: 1986.
- 28 FOUCAULT, Michel. We “Other Victorians”. In: *The Foucault reader*. Org. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984, p. 292. [“(…) a história segue, nós suportamos um regime vitoriano e continuamos a ser dominados por ele ainda hoje”]
- 29 FONSECA, Rubem. Um dia na vida de dois pactários. In: *A confraria dos espadas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 131 ss.
- 30 FONSECA, Rubem. Op. cit. p. 131.
- 31 FONSECA, Rubem. Op. cit. p. 132. As maiúsculas são do texto original, pois o texto parece escrito em versos.
- 32 NASCIMENTO, Milton e BRANT, Fernando. Boca a boca. In: *Nana/Renascença/Encarte*. Rio de Janeiro: CID Discos. [1984].
- 33 ABREU, Caio Fernando. Retratos. In: *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975, p. 39.
- 34 ABREU, C.F. Op. cit. p. 37-45.
- 35 Em “O ovo apunhalado” é nítida a presença intertextual da sintaxe cortazariana.
- 36 Foi exatamente o conto “Las babas del diablo”, pertencente ao volume *Las armas secretas*, de Julio Cortázar, que deu origem ao famoso filme de Michelangelo Antonioni denominado *Blow up*.
- 37 ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 78.
- 38 DOURADO, W. Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.
- 39 FREUD, S. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Parte III. Teoria geral das neuroses. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 289-354.

- 40 HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- 41 GUATTARI, Felix e DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- 42 Trata-se de uma referência ao texto *Casa de campo*, do premiado escritor chileno Jose Donoso. Cf. DONOSO, José. *Casa de campo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.