

## A MORTE E A REPRESSÃO EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Mestranda: Valéria de Freitas PEREIRA (USP)

**RESUMO:** *A morte e a repressão são temas freqüentes em muitos contos de Caio Fernando Abreu, especialmente na obra Inventário do irremediável, lançada em 1970, objeto de nossa pesquisa. Consideramos que Abreu resiste às opressões sociais e políticas de seu tempo, evidenciando em seus textos marcas do contexto autoritário em que foram concebidos. Sua literatura deixa à mostra a dor da violência, a sensação de desequilíbrio e deslocamento, a precariedade humana diante do sistema repressor. Tendo como referência teórica os estudos de Philippe Ariès, T. Adorno e W. Benjamin, este trabalho se propõe a levantar hipóteses interpretativas a respeito de algumas imagens da morte e da repressão construídas por Abreu.*

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu, morte, repressão.

### Introdução

*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)*

Este trabalho é parte integrante de nossa pesquisa de mestrado sobre os contos da obra *Inventário do irremediável*, de Caio Fernando Abreu, lançada em 1970.

Consideramos que a escrita desse autor é densa, introspectiva, construída com desconfortos e cifras, uma mescla de dor e ironia, amálgama de desassossegos e expectativas.

Sua linguagem costuma ser enigmática, 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. Parte de um sujeito que não concebe a idéia de plenitude e que pede um debruçamento mais demorado sobre o texto, o contexto e os próprios conflitos humanos.

Supomos ser uma linguagem que pode ser interpretada a partir dos estudos sobre o conceito de alegoria do pensador da Escola de Frankfurt Walter Benjamin, para quem, por meio das inquietações que os meios-tons e as entrelinhas do texto possibilitam é que se chega ao conhecimento. Conhecimento este que resulta parcial, conforme a hipótese de que a realidade é percebida sob determinado ponto de vista e sob certas circunstâncias, estando, dessa maneira, sempre em construção.

### Imagens da morte

Sob diversas roupagens, a morte é um tema bastante freqüente em muitos contos de Caio Fernando Abreu. Em nossas reflexões, consideramos que os estudos de Philippe Ariès, publicados no livro *História da morte no ocidente*, lançado em 1975, constituem uma referência conceitual necessária, cuja escolha foi motivada pelo próprio objeto.

Nesses estudos, concebendo a idéia de que antigamente as pessoas eram advertidas quando estavam próximas de morrer, Ariès remonta à presença da morte nos

romances medievais, citando passagens de obras como *Tristão e Isolda* e *Os romances da tábua 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>1</sup>. Lembra também hábitos cristãos dos 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, é claro, 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)<sup>2</sup>.

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

<sup>1</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)

<sup>2</sup> Ariès convém que “a partir do século XIX as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se estende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível” (ARIÈS, 1977, p. 92). Ele considera que hoje as doenças incuráveis cumprem o papel antes delegado a esqueletos, múmias e toda sorte de representações macabras da morte.

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 civilizada. 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 do analista, 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 de forma elegante. A dor e o luto são vivenciados discretamente porque inspiram repulsa e não compaixão. O homem foi despossado 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. 132-33)

O homem já não morre 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 que já não respira. 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 tranquilidade, como outrora o fizera. Age como se fosse imortal, ao modo como quer a sociedade moderna. Esquece-se de que a hora da morte é incerta. Não pondera essa indeterminação, não refreia suas freqüentes demandas materiais. O espírito e a eternidade estão 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.

## **Bondade repelida**

Um dos textos de Caio Fernando Abreu que tratam da morte é “Apeiron”, em que o narrador faz uso da terceira pessoa para contar sobre um sujeito que encontra diferenças entre sua feição atual e a que possuía antes. Estando na condição de cadáver, ele vê sua imagem antiga num espelho, que depois 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.

É tomado por uma calma e uma tranquilidade desprezíveis, pois ele sente falta das asperezas da pele, das calosidades, das rugas, da flacidez, de sentir-se vivo. Tenta sentir ódio, “apalpar novamente a tessitura sombria do que vivera” (ABREU, 1970, p. 22),

reviver ao menos a “melancolia” (ABREU, 1970, p. 22). Mas o que o habita são “campinas verdes pelo cérebro e colinas suaves e palmeiras esguias e um céu cor-de-rosa encobrindo um lago azul no coração” (ABREU, 1970, p. 22).

O tempo rompe com a ordem cronológica, abrindo espaço para as instâncias subjetivas que o tempo convencional não permite. 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 acuado diante da morte. Como *flashes* na memória, revê seu passado de sofrimento, cheio de “desamores desilusões desacatos desafetos” (ABREU, 1970, p. 22) e acha absurdo que tudo termine ali, naquele caixão, tão serenamente e sem qualquer intensidade.

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>3</sup> Essa idéia, no entanto, colide bruscamente com o final do texto:

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, 1970, 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>4</sup>

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 sociedade pouco sensível ao luto e à dor. Atrever-se a dar voz a um cadáver é sair da rotina, causar

---

<sup>3</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. [...] Se ele [Anaximandro] preferiu ver, na pluralidade das coisas nascidas, uma soma de injustiças a ser expiadas, foi o primeiro grego que ousou tomar nas mãos o novelo do mais profundo dos problemas éticos. Como pode perecer algo que tem direito de ser! De onde vem aquele incansável vir-a-ser e engendrar, de onde vem aquela contorção de dor na face da natureza, de onde vem o infindável lamento mortuário em todo o reino do existir? Desse mundo do injusto, do insolente declínio da unidade originária das coisas, Anaximandro refugiou-se em um abrigo metafísico [...]” (NIETZSCHE, 1996, p. 52-3)

<sup>4</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.

perturbação à normalidade das coisas, recuperando um pouco da compaixão e do direito de sofrer a morte, na opinião de Ariès há muito perdidos.

## **Paz desejada**

Outro conto que trata do tema morte é “Réquiem”, no qual deparamo-nos com dois focos narrativos que se alternam ao longo do texto, não havendo atrito, porém, 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?” e flui de acordo com sua angústia diante da indiferença que desperta nas pessoas. Neste conto, apesar de o silêncio também ser opressor, a personagem está viva, mas se sente presa, sufocada.

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.

Entretanto, ao contrário do sujeito 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, 1970, p. 33), mas ela quer trazer de volta sua 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, 1970, p. 33)

Em suas reflexões, o narrador-personagem considera-se “nada” e isso corresponde bastante ao que o narrador em terceira pessoa dirá mais adiante: “Existir lhe doía feito uma bofetada” (ABREU, 1970, p. 33). A reincidente imagem de uma vidraça empoeirada e uma rua deserta marca bem a solidão vivida pela personagem. A companhia indiferente da irmã não preenche suas lacunas e ela se questiona sem conseguir respostas. Os diálogos entre as duas são frios e marcados pelo descaso com relação aos sentimentos de cada uma.

Sua memória afetiva é tratada com amargor, a personagem se lembra vagamente de “quando tudo começara a se turvar” (ABREU, 1970, p. 34): suas amigas viram sua queda mas seguiram viagem, sem ajudá-la a se reerguer. Seu ato de amor com a personagem “ele” é citado de modo lacônico: “E depois que êle deixara cair o próprio corpo sobre o seu corpo usado, [...] uma fartura onde tudo cessara e um, preme do corpo do outro, como se parassem de existir. Não era isso” (ABREU, 1970, p. 34-5). O adjetivo “usado” supõe um relacionamento não gratificante, com saldo negativo até, indicando um desacerto em relação à expectativa de satisfação amorosa. O equívoco afetivo é reforçado com a expressão “Não era isso”.

A personagem também não consegue se constituir plenamente e seu interior não é harmonioso, tal como o sujeito de “Apeiron”. Ela 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>5</sup>.

Podemos dizer que, tal como em “Apeiron”, a morte em “Réquiem é concebida como fim terreno, sem qualquer crença na eternidade, tipicamente moderna, como analisa Ariès. Se no primeiro conto o término da vida resume-se apenas aos vermes que consumiriam o corpo do sujeito e é sentido como uma tranquilidade horrível, em “Réquiem”, resume-se ao término da dor de existir da personagem, que imagina a própria morte como uma conquista da verdadeira paz.

## Imagens remanescentes

No conto “O mar mais longe que eu vejo”, 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, 1970, 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 mesmo.

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.

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 em estado de descontentamento e solidão extremos. Conta que:

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, 1970, p. 37).

Seu isolamento e sua carência de contato humano o levam a pensar em um príncipe de nome Evandro. Então, como havia projetado a imagem de um príncipe, e isso nos permite imaginar que a sociedade da qual participava pautava-se pela heterossexualidade, acaba justificando essa projeção com a idéia de que provavelmente teria sido mulher. 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

---

<sup>5</sup> Essa imagem nos leva aos estudos em que Freud conclui serem as carências humanas preenchidas apenas no útero materno, contemplados no texto **Mal-estar na civilização**.

chama angústia. Eu chorava olhando para ele porque eu só tinha o príncipe Evandro e ele não falava nunca, nunca e só me tocava com a minha mão esquerda, e eu cantava para ele 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, 1970, p. 37-8).

Ao contrário do que possam sugerir as histórias de amor de muitos 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.

O narrador se entristece tanto com a falta do príncipe Evandro que a toma como morte e a releva sobremaneira. 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 significa 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 todas as frustrações, e até a angústia, sentidas na própria pele.

O narrador 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>6</sup> (ABREU, 1970, 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 vasta a sua aflição.

Junto a essa tomada de consciência, vai havendo um 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 o 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 eles me olharem vermelhos com os dentes rasgando coisas, e que doía nêles como se eu fosse ácido, espinho. Então eles me trouxeram. Por isso eles me trouxeram. Eu lembro, sim, eu lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, e correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douraduras

<sup>6</sup> Este verso transcrito entre aspas está no poema “As litânicas 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)

e cruces, havia cruces e cêrcas de arame farpado e chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar e que eu gritava, eu gritava bem alto e mordida defendendo o meu sangue (ABREU, 1970, p. 38-9).

A tortura quase explícita nesse trecho, marcada pelas imagens dos “chicotes”, dos “dentes rasgando coisas” e do “sangue” abundante, inevitavelmente nos faz 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, ao conluio 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 divino 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 este 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, 1970, p. 38-9).

Desse fracasso com as palavras podemos inferir o fracasso da memória, da linguagem e do próprio narrador, 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. Ao passo que o narrador de “Apeiron” quer a morte como o retorno das “asperezas” da vida e o narrador de “Réquiem” a quer como a paz tão desejada, o narrador de “O mar mais longe que eu vejo” 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<sup>7</sup>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

<sup>7</sup> 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)



Os critérios não-convencionais de escrita, a construção fragmentária do tempo e da própria narrativa, a dificuldade que o leitor tem de identificar se o narrador é do sexo feminino ou masculino podem ser interpretados como pontos de tensão interna nos contos analisados. O uso de uma linguagem não-hegemônica, que abre mão do vocabulário erudito e de sinais gráficos comuns ao texto escrito tradicional, é, por si só, um indício de protesto em relação à normatividade. O conto Apeiron, por exemplo, finaliza com a consumição da bondade pelos vermes, contrariando o título. Também isso pode ser exemplificado como um tipo de tensão interna.

Esses elementos 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 automatizada 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).

Diante da fragmentação dos textos, da precariedade dos narradores e personagens, é possível estabelecer um paralelo entre os contos e suas conturbadas condições de produção e considerá-los relevantes, portanto, dentro do pensamento adorniano, para critério de valor, de que a forma deve ter profunda relação com o conteúdo:

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).

Ainda se faz relevante ponderar que os contos de que estamos tratando mostram ter abertura a um caráter de resistência na medida em que se fazem singular em relação à tradição literária, que prevê um amadurecimento do sujeito ao longo da história, pois os sujeitos aqui analisados terminam com as mesmas dificuldades e inquietações iniciais. Embora não compreendam sua situação, não sejam capazes de resolver seus conflitos interiores e não se realizem de modo algum, ele resistem.

Esse caráter de resistência deve ser priorizado, segundo Adorno e Benjamin, como critério de valor da obra literária, para que não se perca de vista a necessidade de constante reflexão, especialmente em sistemas autoritários, como o caso do Brasil no período analisado (extremamente repressivo, conservador, repleto de conflitos, preconceitos e desigualdades sociais):

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).

Quando a realidade abriga o silêncio imposto, fruto de um ambiente repressivo e cerceador, falar da morte, do cadáver, do abjeto, 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.

Se a Lei de Segurança Nacional decreta a infalibilidade do Estado, 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 mortos, dando voz à proscrita manifestação da dor e da compaixão de parentes e amigos das vítimas, pondo em xeque essa infalibilidade.

Nossas idéias são consoantes às de Philippe Ariès no que respeita à morte 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)

Acreditamos que as mortes construídas pelos narradores de Caio Fernando Abreu se relacionam a uma linguagem da dor humana que surge da própria experiência e resgata a voz dos que foram silenciados pela repressão, permitindo, por exemplo, que um cadáver rejeite sua morte, que uma pessoa incrédula na condição humana sonhe com o descanso da dor da viver, e ainda que uma pessoa construa dia a dia a própria morte, para poder sobreviver ao processo traumático que não consegue superar.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *Inventário do Irremediável*. Porto Alegre, Movimento, 1970.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente – da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, v. I)
- \_\_\_\_\_. Origem do drama barroco alemão. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 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.
- NIETZSCHE, Friedrich. A filosofia na época trágica dos gregos. In: Coleção Os Pensadores. *Os Pré-Socráticos*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Nova Cultura, 1996.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1977.