



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCIANA DE QUEIROZ

O SILÊNCIO QUE GRITA

JOÃO PESSOA – PB
2019

LUCIANA DE QUEIROZ

O SILÊNCIO QUE GRITA: a ação interna na literatura

Tese submetida ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutora em Letras, sob a orientação da Prof^a Dr^a Ana Cristina Marinho Lúcio.

Área de Concentração: Literatura, teoria e crítica.

Linha de Pesquisa: Estudos culturais e de gênero.

JOÃO PESSOA- PB

2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

Q3a Queiroz, Luciana de.
AÇÃO INTERNA NA LITERATURA / Luciana de Queiroz. - João
Pessoa, 2019.
153 f.

Orientação: Ana Cristina Marinho Lúcio.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Ação interna; Tipologia narrativa; Fluxo de consc.
I. Lúcio, Ana Cristina Marinho. II. Título.

UFPB/CCHLA

O SILÊNCIO QUE GRITA

LUCIANA DE QUEIROZ

Tese submetida e aprovada em 15/04/2019

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio- UFPB
Presidenta - orientadora

Profª Drª Ana Cláudia Félix Gualberto - UFPB
Examinadora interna

Profª Drª Anna Giovanna Rocha Bezerra
Examinadora externa

Profª Drª Edilane Rodrigues Bento Moreira
Examinadora externa

Profª Drª Eliana Alda de Freitas Calado
Examinadora externa

III

Vemos somente o repouso
como uma face neutra
além de tudo o que
significa.

(Mas se nos víssemos
no verbo totalizado
- forma que se concentra
além de nós –

(Mas se nos víssemos
na contenção do ser
o repouso seria expressão nítida.)

Vemos apenas
repouso:
contenção da palavra
no silêncio.

(Orides Fontela)

RESUMO

O fluxo de consciência provoca rupturas na estrutura da ação narrativa, pois, a ação passa a ser exercida de forma interiorizada, concentrando-se ao nível dos processos mentais. A teoria literária e a filosofia desenvolvida no Ocidente, por sua vez, de modo hegemônico, não privilegia a ação como um mecanismo efetivo do fluxo de consciência. O presente trabalho, a partir da perspectiva crítica a aportes teóricos como Aristóteles (1983), Theodor Adorno (2003) e Paul Ricoeur (2010b), tem por hipótese a existência da ação interna na literatura de fluxo de consciência, consolidando essa teoria como categoria analítica do texto literário. Além de conceituar a ação interna em narrativas, a tese em desenvolvimento se propõe a constituir uma tipologia dessa ação e demonstrar concretamente diferentes modos de ação interna possibilitados pelo fluxo de consciência narrativo. A pesquisa em questão tem como objeto de análise, e comprovação prática da teoria desenvolvida, três contos do escritor Caio Fernando Abreu. A saber, os contos analisados são: “Do outro lado da tarde”, presente na obra *O ovo apunhalado* (1975); “Luz e Sombra”, integrante da obra *Morangos Mofados* (1982); e “Sem Ana, Blues”, que, por sua vez, faz parte da obra *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). O referido escritor se utiliza, nos três contos, da técnica do fluxo de consciência, de variadas formas e de maneira diversa de outros escritores.

Palavras-Chave: Ação interna; Tipologia narrativa; Fluxo de consciência; Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT

The stream of consciousness (which is used in literary narratives from the beginning of the twentieth century) causes ruptures in the way the narrative action was conceived, since the concept of action undergoes changes, it then becomes exercised internally, subjectively, focuses on the level of mental processes. The literary theory developed in the West, in its hegemonic way, does not privilege action as an effective mechanism of the stream of consciousness. The present work has as hypothesis the exercise of the internal action in the selected stories, being this a category consolidated from the technique of the stream of consciousness. In addition to conceptualizing internal action in narratives, the thesis in development proposes to constitute a typology of this action and to concretely demonstrate different modes of internal action made possible by the narrative stream of consciousness. This research analyzes three short stories by the writer Caio Fernando Abreu. Namely, the tales analyzed are the following: "Do outro lado da tarde", present in the work "O ovo apunhalado" (1975); "Luz e Sombra", contained in the work "Morangos Mofados" (1982); and, "Blues without Ana", that, in turn, is part of the work "Dragons" (1988); The writer makes use, in the three short stories, of the technique stream of consciousness, in various forms and in a different way from other writers. At the same time that it uses influences, it renews the ways of using this narrative format.

Key- words: Internal action; Narrative Typology; Stream of consciousness; Caio Fernando Abreu.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. “MAS SEI COM CERTEZA QUE NEM VOCÊ NEM NINGUÉM VAI ME OUVIR”: NO FLUXO DE CONSCIÊNCIA, A MENTE SE TRANSFORMA EM LINGUAGEM ESCRITA	18
1.1 “Atento apenas ao rápido e confuso desenrolar da memória”: a ação como categoria analítica na literatura	28
1.2 A ação aristotélica.....	32
1.3 Adorno e a posição da ação do narrador	38
1.4 Paul Ricoeur e o alargamento do conceito de ação	46
1.5 A ação em narrativas de fluxo de consciência.....	52
2. “ERA DIFÍCIL SEDUZIR OS QUE TÊM ASAS”: CAIO FERNANDO ABREU E SUA OBRA.....	59
2.1 “Criação é uma coisa, e essa badalação a posteriori outra completamente diversa”: Caio Fernando Abreu e a crítica literária	89
3. “O SILÊNCIO E A IMOBILIDADE FORAM DOIS DOS JEITOS MENOS DOLOROSOS QUE ENCONTREI”: O FLUXO DE CONSCIÊNCIA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU	96
3.1 “Do outro lado da tarde”	98
3.2 “Luz e sombra”	109
3.3 “Sem Ana, Blues”	118
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
ANEXOS I	1380
ANEXO II.....	151

INTRODUÇÃO

A narrativa contemporânea brasileira apresenta características às quais foram esquecidas pela crítica convencional. Uma delas é a ação, pois na narrativa do século XX surge a imobilidade da personagem através do relato de fluxo de consciência, e a teoria trata o enredo fundamentado no fluxo de consciência do narrador-personagem, em geral, como não ação. Porém, não é mais a ação física a narrada em alguns contos, mas sim a ação psicológica. Com base nisso, me propus a analisar a ação presente em narrativas de fluxo de consciência, desenvolver o conceito de ‘ação interna’ e comprovar, na prática, a aplicação de minha teoria.

Após a leitura do conto ‘Eveline’, de James Joyce, em uma sala de aula do PPGL-UFPB, ainda na condição de aluna especial, surgiu uma inquietação carregada de convicção de que *as narrativas de fluxo de consciência, mesmo aquelas em que a tentativa de representação do pensamento é levada ao extremo, possuem ação*. Nenhum argumento me convencia de que depois de tantas idas e vindas em processos mentais, a pessoa que pensa não se modifica em nada, que não há uma variação de estado psíquico, e físico, depois de determinados pensamentos. Concordar com essas afirmativas já estabelecidas pela tradição teórica, sem a devida observação do objeto, não condiz à um comportamento científico. Atrás de cada orelha minha mora uma pulga. Foi-me aguçada, então, a necessidade de contribuir, de alguma forma, para a teoria da ação na literatura, comprovando que a *ação interna* deve ser considerada como tal, seja em narrativas longas, como o romance, ou curtas, como o conto. Aqui, opto pelo último, visto que Caio Fernando Abreu, o autor que selecionei para exemplificar minha tese, tem o conto como o gênero literário que mais se dedicou.

Dessa forma, a presente pesquisa é de relevância para os estudos literários, visto que contribui para que comecemos a perceber que as narrativas de fluxo de consciência possuem ação. Se, na *Poética*, Aristóteles afirma categoricamente “o enredo é a mimese de uma ação” (p.75) nada justifica o distanciamento entre as ideias do autor que influenciou toda a teoria literária ocidental e a narrativa de fluxo de consciência.

Uma vez que a tragédia é a mimese de uma ação que se efetua por meio da

atuação das personagens, que devem, necessariamente, possuir qualidades segundo o caráter e o pensamento [1450a] (o pensamento e o caráter [são as duas causas naturais das ações], pois é por meio desses fatores que também se qualificam as ações e segundo as ações todos são bem-sucedidos ou malsucedidos), e o enredo é a mimese de uma ação – pois digo que o enredo é a combinação dos fatos; “os caracteres”, o que nos permite dizer que as personagens em ação possuem tal ou tal qualidade; e o “pensamento”, todas as passagens que viabilizam aos que falam em cena, demonstrar algo ou manifestar algum conhecimento -, é necessário que, como um todo, a tragédia seja constituída de seis partes – por meio das quais possui tal ou tal qualidade -, a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. (ARISTÓTELES, 2015, p.p.75-76)

Aristóteles não só destaca a ação, como afirma que o pensamento é necessário na construção da tragédia e que pensamento e caráter qualificam as ações. Ora, se pensamento atribui valor à ação, logo, narrativas fundamentadas em pensamento, possuem fortemente esse elemento em seu enredo.

Daí a primeira observação da necessidade de distinção entre ação física e ação psicológica. Pensamento é, de fato, ação, pois é capaz de causar mudanças reais de sensações e emoções. E, se há mudança, há movimento, e se há movimento, há ação. A mudança é uma das características essenciais do pensamento, que, juntamente com mais quatro, compõe as cinco características do pensamento, segundo William James (1842-1910), autor que inaugura o termo *stream of conscience* na Psicologia. Apresento mais detidamente as cinco características do pensamento no capítulo I, porém, aqui adianto que nas palavras de James o pensamento acontece e continua, tomando como base suas cinco características: 1. o pensamento tende a uma forma pessoal; 2. o pensamento está em constante mudança; 3. dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo; 4. ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio; 5. ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes e seleciona o tempo todo. Antes de apresentar a tipologia da ação interna, explico cada característica do pensamento relacionando a ação em narrativas de fluxo de consciência.

Essa pesquisa foi desenvolvida utilizando o seguinte método: primeiro, foi observado que a teoria ocidental ainda não percebia a ação em narrativas de fluxo de consciência. Destaco aqui esse ponto, porque a observação de um fenômeno é fundamental para desenvolver possíveis teorias. Segundo, fiz o levantamento de referências bibliográficas que tratassem do assunto como forma de embasar teoricamente

a ação em narrativas de fluxo de consciência. Apesar da escassa referência bibliográfica, elejo três autores fundamentais para a pesquisa: Aristóteles, Adorno e Paul Ricoeur, pois três apontam caminhos para uma possível teoria da ação interna. Em seguida, realizei a leitura de obras de fluxo de consciência, a exemplo das escritas por James Joyce, Virgínia Woolf, William Faulkner, Clarice Lispector, Hilda Hilst, sobre os quais faço referências ao longo da pesquisa. Para a demonstração da ação interna na análise de contos, escolho Caio Fernando Abreu por representar a técnica do fluxo de consciência de variadas formas e de maneira diversa dos demais escritores. Gaúcho de fronteira, Caio Fernando possui um estilo bem particular de compor fluxo de consciência, pois usa influências de outras escritoras e escritores ao mesmo tempo em que renova a forma de relatar o pensamento.

Enfim, com base nisso, a tese foi dividida em três capítulos que se complementam. No primeiro, desenvolvo a teoria da ação interna a partir da contribuição de Aristóteles, Adorno e Paul Ricoeur. Finalizo-o desenvolvendo a concepção teórica sobre o que denomino de ação interna. No segundo capítulo, construo uma fortuna crítica das obras de Caio Fernando Abreu e sua contribuição para a literatura brasileira. Já no terceiro capítulo, analiso três contos do autor, comprovando a veracidade do que desenvolvo no primeiro capítulo e apresentando caminhos de interpretação da ação interna em narrativas.

Para o desenvolvimento do primeiro capítulo, utilizo três textos fundamentais. Primeiramente, reporto-me à *Poética*, de Aristóteles, por se tratar do primeiro teórico no Ocidente a explicitar a ação como uma categoria literária. O conceito de ação desenvolvido por Aristóteles elucida apenas a ação física das personagens, por se referir ao texto teatral, porém, é cabível como referência para o texto narrativo. O trabalho tem o ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno, como uma das referências básicas, pois, ao discorrer sobre o romance psicológico, observa que

Quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética, reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Devido ao distanciamento imposto pelas normas sociais, na tentativa de captar a

interioridade, o romance de cunho psicológico se transforma, o que causa estranhamento. O afastamento das pessoas na contemporaneidade causa uma mudança de perspectiva nos elementos essenciais da narrativa. Enredo, foco narrativo, tempo e espaço, por exemplo, passam a ser centralizados no universo interior e psicológico das personagens. A estética interior reflete o mundo exterior. No capítulo VI da *Poética*, o filósofo grego aborda vários pontos fundamentais referentes ao conceito de ação. Aos poucos, Aristóteles molda a ação como crucial para a tragédia. Afirmo o filósofo grego que sem ação não poderia haver mito, pois “mito é a imitação de ações”, ou seja, as ações das personagens determinam, dão corpo ao enredo. De acordo com o pensamento e o caráter das personagens, a ação será realizada, contudo, “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida” (ARISTÓTELES, 1983, p.246). Logo em seguida, o filósofo afirma com veemência que “sem ação não poderia haver tragédia” (ARISTÓTELES, 1983: p.246). Podemos então perceber, depois dessas considerações aristotélicas, que mesmo em se tratando de drama, a ação é um dos fundamentos da narrativa.

A análise dessa incapacidade de agir das personagens é, pois, o centro de nossa pesquisa. Segundo Adorno, a crise da objetividade literária percorre a esfera da narrativa psicológica, o que situa as personagens no plano da subjetividade. Por isso, o enredo não se centra mais numa história externa, como acontece na epopeia e nas narrativas de enredo tradicional, mas é focado na consciência das personagens. Daí a representação caótica da linguagem. Toda a teoria que Adorno desenvolve nesse ensaio pode ser aplicada não apenas ao romance, mas a outras formas narrativas como o conto, por exemplo. Os contos de Caio Fernando Abreu estão permeados dessa subjetividade própria das narrativas cunhadas por Adorno como epopeias negativas.

Por fim, faço um contraponto dos conceitos de Aristóteles e Adorno com as de Paul Ricoeur, presentes em seu ensaio “As metamorfoses da intriga”. Ricoeur defende que “o romance moderno nos ensina a expandir a noção de ação imitada (ou representada)” (RICOEUR: 2010b, p.19). O que proponho, pois, nessa pesquisa, é alargar o conceito de ação narrativa, como propõe Paul Ricoeur e sugerir uma possibilidade de análise de narrativa de fluxo de consciência.

Com o surgimento da narrativa de fluxo de consciência no século XX, o conceito

de ação sofre mudanças, pois a ação antes exercida fisicamente muda para uma ação desempenhada psicologicamente, num nível da pré-fala. Segundo Humphrey (1976, p.3) “a ficção do fluxo da consciência difere de qualquer outra ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção”. Com essa mudança, a ação das personagens se concentra no nível dos processos mentais, no que há de mais secreto, antes da verbalização propriamente dita.

Assim, para encerrar o capítulo, desenvolvo o conceito da ação interna como categoria e apresento uma tipologia desse elemento constitutivo da narrativa de fluxo de consciência. *Denomino, pois, de ação subjetiva ou ação interna, a experiência mental do personagem-narrador através da rememoração, imaginação ou descrições de sensações reveladas pelo pensamento sem a verbalização.* Comportamentos físicos das personagens não são relevantes e noções tradicionais de tempo e espaço são reconfiguradas. Desse modo, podem ser classificadas como: *ação rememorativa*, ocorre quando o pensamento volta-se para o passado; *ação de planejamento*, o pensamento concentra-se em traçar estratégias para atingir metas, que podem ou não gerar ações físicas; *ação interna sonhada*, toda a ação psicológica vivenciada durante o período em que acontece a recordação dos sonhos, ou seja, quando se tem consciência deles; *ação interna de julgamento*, quando se observa algo do plano da realidade externa e a mente formula um julgamento, que pode ir desde avaliar se um objeto é esteticamente agradável, até o que se deve ou não fazer; *ação interna de sensação*, ligada ao tempo presente, essa ação diz respeito à consciência que temos no momento em que sentimos algo; *ação interna de questionamentos individuais*, quando a consciência formula pensamentos autoquestionáveis; *ação interna de divagação ou conjectura*, surge ao elaborarmos pensamentos reflexivos, filosóficos, metafísicos ou teóricos. Caracterizado também por suposições e pressentimentos de pouca evidência; *ação interna de compreensão*, quando se alcança a percepção de que entendeu algo, trata-se de um tipo de ação que exerce efeito expressivo no sujeito, pois lhe causa modificações significativas. Os pensamentos, portanto, se manifestam pelo viés dessas ações internas, podendo converter-se em uma ação externa ou não, localizam-se a nível psicológico e podem ser identificadas no texto literário. Por isso, a ação interna é passível de ser tratada como categoria analítica.

O capítulo II, por sua vez, é dividido em duas partes, na primeira, intitulada “Era difícil seduzir os que têm asas”: Caio Fernando Abreu e sua obra”, detenho-me na apresentação de sua produção focando no seu estilo e nas temáticas principais. Desde suas obras iniciais, Caio Fernando Abreu traz o tom da própria vida em seus textos. Sempre movendo-se entre diferentes cidades e países, o autor escreve o que sente e o que percebe ao seu redor. Mesmo em se tratando da radicalização da representação da ação interna, a escrita caiofernandiana registra metaforicamente os acontecimentos do mundo, como também os pessoais e íntimos. Possuindo narrativas de enredo tanto tradicional quanto de fluxo de consciência, as narrativas escritas por Caio Fernando Abreu registram os dramas cotidianos através de várias técnicas, como o monólogo interior, as técnicas de cinema, mistura de línguas, como também citações do universo da música e do cinema. A homoafetividade, a crítica ao capitalismo, o exoterismo, a homofobia e a denúncia da violência perpetrada pela ditadura militar brasileira de 1964-1984 são temas recorrentes em sua obra.

A segunda parte do capítulo aborda a questão da relação do autor com a crítica literária. Percebo, pois, que Caio Fernando Abreu ficou um pouco esquecido pela crítica acadêmica até os anos 1990. Seja pelos motivos históricos, ou pela conjuntura político-intelectual que vivia a nossa academia, o fato é que só depois de *Morangos Mofados* (1982) que o autor gaúcho ganha alguma projeção. Retrato da crítica literária brasileira que possui séria dificuldade de valorizar a própria produção literária contemporânea. Com a ascensão do regime ditatorial, Caio Fernando Abreu sofre perseguição em alguns veículos de comunicação, tem algumas narrativas censuradas, é preso político e sofre tortura por discordar do regime. Isso tudo interfere na recepção de sua obra.

Apesar de falar abertamente em entrevistas sobre a perseguição artística vivida, Caio Fernando Abreu nem sempre teve uma péssima avaliação por parte da crítica de imprensa aqui no Brasil. Há os jornalistas que o apoiaram desde o início e que avaliaram bem seu trabalho. Contudo, foi na Europa que o autor encontrou uma melhor receptividade, a ponto de ser convidado para a Feira do Livro de Frankfurt em 1994. Vale salientar, que é em Londres que o autor avista seus livros expostos na vitrine de uma livraria.

Com essas constatações, finalizo o segundo capítulo e inicio a análise dos contos

selecionados a partir do emprego da ação interna como categoria analítica. Os três contos, possuem o fluxo de consciência como técnica narrativa. O conto analisado do início da carreira do autor, consta na coletânea *O ovo apunhalado* e intitula-se “Do outro lado da tarde”. Publicado em 1975, auge do “tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão (sic)” (como o próprio Caio Fernando Abreu comenta na introdução à reedição de 2008), *O ovo apunhalado* representa um eixo de conexão entre o desejo de liberdade juvenil e paradoxalmente as medidas violentas do governo militar. Pelo viés do monólogo interior, Caio Fernando exprime a retração do sujeito causada pelo regime autoritário da ditadura militar.

Traçando um paralelo com a biografia de Caio Fernando, o segundo conto estudado, ‘Luz e sombra’ está presente em *Morangos mofados* (1982). O terceiro e último conto intitula-se ‘Sem Ana, blues’ e consta no seu último livro publicado em vida, *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Em cada um dos contos aponto as ações internas, o tipo que representam e demonstro traços peculiares ao estilo do fluxo de consciência caiofernandiana.

Essa tese possui relevância por conceituar a ação interna em narrativas, propor uma tipologia dessa ação e demonstrar na prática as formas de observação dos tipos diferentes de ação interna. Logo, com a alteração no tipo de ação narrativa, fica uma lacuna na teoria literária em relação à definição desse tipo de ação, que está presente na literatura ocidental desde o período do entre-guerras com James Joyce, Virgínia Woolf e Faulkner, só para citar os principais nomes. O fluxo de consciência já está materializado em enredos há décadas e ainda faltam trabalhos que observem o pensamento dessas personagens como ação, e não apenas como sinônimo de imobilidade física. Por isso, pesquisas como essa são necessárias para iniciar o debate.

CAPÍTULO I

1. “MAS SEI, COM CERTEZA, QUE NEM VOCÊ NEM NINGUÉM VAI ME OUVIR”¹: NO FLUXO DE CONSCIÊNCIA, A MENTE SE TRANSFORMA EM LINGUAGEM ESCRITA

*Mas estar dentro de mim é muito vasto.
Minhas paredes se dissolvem.
Não as vejo mais, e por um instante meu pensamento se
expande, rompendo limites num percurso desenfreado
(Caio Fernando Abreu, Inventário do irremediável)*

Nos estudos dedicados ao fluxo de consciência, é comum a afirmação de que esse termo é uma expressão do domínio da Psicologia, cunhada por William James, em seus *Princípios de Psicologia*, em 1890. Pouco se fala que essa expressão como fenômeno artístico foi utilizada por Édouard Dujardin (1861-1949) em 1887, data da publicação do seu romance *Les lauriers sont coupés* (*Os loureiros estão cortados*). Alguns críticos como Auerbach (2009, p.482) e Tavares (s.d.) utilizam a expressão *stream of consciousness* por acreditarem que se trata de um fenômeno diferente do proposto pela Psicologia, e que o termo fluxo de consciência é mais adequado para esta. Auerbach e seu tradutor para o português não explicam a razão da escolha. Já Tavares defende vagamente sua ideia afirmando que *stream of consciousness* “literalmente, traduz-se por fluxo da consciência, mas a sua aplicação literária deve obrigar a outros significados” (TAVARES, s.d.), porém, não explica quais são esses significados. Neste trabalho, adotarei o termo fluxo de consciência por ele se encontrar já estabelecido na teoria e na crítica literária brasileira.

Uma outra questão a ser inicialmente considerada é a invisibilidade dada ao precursor do uso metodológico do fluxo de consciência na literatura. Saber exatamente qual o pioneiro desse método na literatura é trabalho de uma pesquisa mais detalhada, o que fugiria dos objetivos desta. Em ensaio publicado em 1931, intitulado *O monólogo interior, sua aparição, suas origens, seu lugar na obra de James Joyce e no romance contemporâneo*, traduzido para o português por Oliveira (2012), Dujardin desenvolve o

¹ Abreu, Caio Fernando. Luz e sombra. In: *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p.72.

termo monólogo interior, como também analisa a forma como essa técnica se manifesta no *Ulisses*, de Joyce. O texto traz ainda um rico percurso histórico das etapas de publicação e de recepção da obra *Ulisses*, e, além disso, revela como a crítica percebeu o romance *Les lourières sont coupés*, do próprio Dujardin. O que comprova que o fluxo de consciência não é um método que surgira apenas no século XX e que não fora James Joyce seu precursor, como atribuem alguns críticos apressados. Como exemplo disso, Afrânio Coutinho, em prefácio à edição brasileira de *O fluxo de consciência* (1954)², de Humphrey, afirma que “o fluxo de consciência foi uma criação dos narradores modernos para registrar ‘o drama que tem lugar dentro dos confins da consciência individual’ ” (p.VII) e continua declarando que “é uma nova dimensão que os autores referidos (James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson e William Faulkner) introduziram na técnica da ficção” (p. VII). Humphrey não chega a atribuir a Joyce o pioneirismo, porém se propõe a estudar apenas escritores em língua inglesa. Obviamente que cabe a cada pesquisador fazer o recorte de seu objeto de pesquisa, contudo, esse critério deve estar claro, o que não acontece no texto de Humphrey, visto que ele ignora completamente a contribuição da literatura francesa no que diz respeito à utilização do fluxo de consciência em narrativas. Assim, para o seu leitor, fica a enganosa consideração de que foi Joyce, e demais escritores citados, os responsáveis por introduzir o fluxo de consciência na literatura ocidental. E Afrânio Coutinho endossa-o.

Apesar da origem do uso do fluxo de consciência na literatura já ter sido registrada, ainda é possível encontrar muita divergência em relação a quem o criou. No *E-dicionário de termos literários*, coordenado por Carlos Ceia, Tavares, responsável pelo vocábulo *stream of consciousness*, encontra-se a afirmação que “referido como vanguardista, *Ulysses* (1922) de James Joyce é um expoente da utilização do *stream of consciousness*, mas podemos encontrá-lo em textos de outros autores como Dorothy Richardson, Virginia Woolf, W.B. Yeats, T.S. Eliot e William Faulkner”. A pesquisadora esquece de fazer referência a Édouard Dujardin (1861), autor responsável pela adoção do fluxo de consciência como forma de método narrativo. Ou seja, trata-se de um equívoco epistemológico, já que Valéry Larbaud, em prefácio à edição definitiva de 1925 de *Les*

² 1954 trata-se da data da primeira edição do *O fluxo de consciência*, de Humphrey. A edição brasileira que utilizo é de 1976.

louriers sont coupés, afirma que

Em 1920, vi o que havia sido publicado do *Ulisses* em *The Little Review*, e pouco depois tive o privilégio de conversar longamente, e por muitas vezes a respeito dessa obra, com o próprio Joyce, que na época finalizava os últimos episódios. Foi então que ele me disse que essa forma já havia sido empregada, e de maneira contínua, em um livro de Édouard Dujardin publicado em plena fase simbolista, e anterior em cerca de trinta anos à composição do *Ulisses*: *A canção dos loureiros* (LARBAUD apud OLIVEIRA, 2012, p.171).

Oliveira (2012), em sua tese de doutorado, além de traduzir o prefácio de Larbaud, traz a primeira versão em português do ensaio de Édouard Dujardin, de 1931. James Joyce confessou que recebeu influência dele para escrever o *Ulisses*, o que fez com que o romance de Dujardin voltasse à cena literária. Dessa forma, esse ensaio comprova que Édouard Dujardin, ainda no século XIX, é o escritor precursor do fluxo de consciência na literatura ao publicar o romance *Les louriers sont coupés* em 1887, três anos antes de William James inaugurar o termo científico na área da Psicologia, visto que ele publicou *Princípios de Psicologia*, em 1890. Em seu ensaio, Dujardin declara:

Não se trata de diminuir a glória de James Joyce ao se procurar o que de forma erudita se chamaria “as fontes”, como Victor Berard procurou as fontes da Odisseia ela mesma, como os teólogos procuram a origem do Sermão da Montanha. Mas quem poderia saber, quando a questão estivesse elucidada, que James Joyce, com uma generosidade sem exemplo na história da literatura, revelou ele mesmo que trinta e cinco anos antes da publicação de *Ulisses*, o monólogo interior tinha sido empregado e, na realidade criado, no meu romance *Les louriers sont coupés* (DUJARDIN apud OLIVEIRA, 2012, p.101)

Quem mais estaria autorizado a confessar suas influências se não o próprio autor? Depois das declarações de Joyce e de Dujardin, não resta mais dúvidas quanto a essa questão. Contudo, a crítica literária ainda comete equívocos. Podemos citar Auerbach, por exemplo, que em seu ensaio “A meia marrom”, depois de citar o romance *Madame Bovary* como exemplo de narrativa em que, apesar de trechos que revelam o pensamento da personagem, ainda conserva a “verdade objetiva” (p.482), afirma que

Outrossim, já havia antes, especialmente após o século XIX, obras narrativas que tentavam nos transmitir, em seu conjunto, uma impressão extremamente individualista, subjetiva, amiúde excentricamente marginal da realidade e que, evidentemente, nem tentavam (ou nem eram capazes de) averiguar qualquer coisa de universalmente válido ou de objetivo acerca da realidade (AUERBACH, 2009, p.483).

O recorte de tempo feito por Auerbach denuncia seu desconhecimento do romance

Les lourières sont coupés, visto que Dujardin o publica no século XIX. Afirma, ainda, a existência de outras obras anteriores que se detinham à narração psicológica, mas que “quase nunca se tentava reproduzir o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (AUERBACH, 2009, p.483). Assim como Tavares, Auerbach também ignora a existência de Dujardin e do seu romance.

Reis e Lopes (2007, p. 266) são autores que citam “Dujardin como primeiro escritor a pôr em prática essa técnica narrativa (fluxo de consciência), na obra *Les lourières sont coupés* (1887)”. Os autores continuam aludindo que Joyce tirou Dujardin do esquecimento, ao apontá-lo como inspirador dos monólogos do seu *Ulisses*. Exemplos de estudiosos da teoria e crítica literárias que não rejeitam as fontes.

Já Humphrey (1976), no prefácio à sua edição de 1953, defende-se afirmando que realizou uma “avaliação de importante aspecto da cena literária contemporânea”, o que justifica a escolha dos autores e obras do século XX. O teórico também não faz referência alguma a Dujardin, nem como aquele que inspirou Joyce na construção do monólogo interior direto de Molly Bloom. Contudo, é na narrativa do século XIX que surge a imobilidade física da personagem através do relato de fluxo de consciência, mas é no século XX que esse método narrativo será desenvolvido.

O método de escrita literária surgiu primeiro na narrativa e três anos depois o seu conceito científico foi formulado por William James (1842), em *Princípios de Psicologia*, de 1890. Para melhor compreendermos o conceito de fluxo de consciência desenvolvido por James, e consequente pelos escritores que elegeram esse método baseados na contribuição da Psicologia, é necessário conhecermos a linha de raciocínio desenvolvida por ele. James organiza seu texto definindo cinco características do pensamento, discutiremos as três primeiras por serem mais significativas para a criação da literatura de fluxo de consciência.

A primeira característica do pensamento apontada por James diz que “todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal” (JAMES, 1985, p. 121). Diz ele que os estados de consciência com os quais todas as pessoas convivem são fundamentados em consciência unicamente pessoais nos egos, mentes, no eu particular concreto. Todo pensamento é individual e cabe exclusivamente a uma determinada

pessoa. Para James, não há nenhuma possibilidade de pensamentos de pessoas diferentes serem fundidos. Remetendo essa primeira característica do pensamento à narrativa de fluxo de consciência, observamos que cada personagem é detentor de sua própria forma de pensar. Tomemos como exemplo o romance *Enquanto agonizo* (1930), de Faulkner, em que o pensamento de cada personagem é exposto particularmente correspondendo a cada capítulo, alternadamente. Dos personagens de *Enquanto agonizo*, Vardaman, deficiente mental e filho mais novo de Addie e Ansie, é o que possui uma maior distinção na forma de pensar. E, por isso, os capítulos dedicados aos pensamentos de Vardaman são mais representativos, quanto ao fluxo de consciência, neste romance de Faulkner:

O pai anda em círculos. Sua sombra dá voltas, acima Cash movendo a serra para cima e para baixo, na madeira que sangra. Dewell Dell disse que vamos ter bananas. O trem está atrás do vidro, vermelho sobre os trilhos. Quando ele corre os trilhos brilham e apagam. O pai disse que farinha e açúcar e café custam caro demais. Porque eu sou um garoto do campo porque tem os garotos da cidade. Bicicletas. Por que farinha e açúcar e café custam caro quando se é do campo? “Você prefere bananas?” As bananas acabaram, comidas. Desapareceram. Quando ele corre nos trilhos eles brilham de novo. “Por que eu não sou um garoto da cidade, pai?” eu disse. (FAULKNER, 2014, p. 59)

O pensamento dos demais integrantes da família é representado de forma mais organizada, o que vai de encontro com o princípio de James no sentido em que cada indivíduo detém sua própria identidade na maneira de pensar. Contudo, o assunto em que mais os pensamentos das personagens se detêm, se refere à morte e ao enterro de sua mãe e esposa, ou seja, cada parente percebe a situação de uma maneira diferente. O que há de semelhança diz respeito à forma como o escritor organiza sintaticamente ou mesmo formalmente esses pensamentos. A mente de Vardaman é, certamente, a que mais se enquadra nos critérios psicológicos de individualidade do pensar.

Em relação ao que afirmou James que o pensamento faz parte de uma consciência pessoal, tomemos também como exemplo o escritor brasileiro contemporâneo Caio Fernando Abreu, que faz parte de uma, digamos, segunda geração da narrativa de fluxo de consciência no Brasil. O conto “Até oito, a minha polpa macia”, de sua coletânea de contos intitulada *Pedras de Calcutá* (1996), por exemplo, traz uma representação do estado mental da personagem mesclando monólogo interior direto e indireto. Já o conto “À beira do mar aberto”, de *Os dragões não conhecem o paraíso* revela a ausência quase total de pontuação, o que indica mais velocidade do fluxo. Dessa forma, Caio Fernando apresenta, em sua escrita, fluxos de consciência que variam de acordo com a personagem,

o que está em total sintonia com a primeira característica do pensamento apontada por James.

O que devemos observar é que, se o pensamento é pessoal, a forma como o escritor representa a mente dos seus personagens não deveria, em tese, ser reproduzido enquanto técnica narrativa. Aquele mesmo modelo de representação do fluxo não deveria se repetir, visto que o pensamento é individual. Obviamente, estamos entrando na questão do estilo de cada escritor, contudo, se como afirma James, o pensamento “tende a uma forma pessoal”, cada personagem deveria ter seu pensamento exposto de forma única. Não se trata aqui do conteúdo dos pensamentos, que sabemos, são características importantes de cada história ficcional contada. Porém, trata-se da experimentação do pensamento individual do personagem, que tem o fluxo de seu estado mental transformado em linguagem. Essa questão pode ser analisada em autores que publicaram mais de uma narrativa em fluxo de consciência. Segundo Humphrey,

Assim, mesmo por meios puramente externos, o fluxo da vida mental na ficção pode ser apresentado e controlado. Vimos que o princípio essencial do movimento da consciência é a lei comum da associação mental, o que foi reconhecido e explorado pelos escritores de fluxo de consciência, que também tomaram artifícios emprestados à técnica cinematográfica e fizeram uso especial da pontuação convencional a fim de apresentar e controlar o fluxo. Mas o fluxo é apenas uma das duas qualidades óbvias da consciência. A outra é sua intimidade; isto é, os aspectos não formulados e incoerentes que fazem com que qualquer consciência isolada seja um enigma para qualquer outra (HUMPHREY, 1976, p. 55).

Humphrey mostra técnicas utilizadas pelos escritores de fluxo e, além disso, neste ponto, o autor raciocina de forma semelhante a James ao defender que o que temos de pessoal e individual tem um grande grau de importância para a manifestação mental, e a capacidade humana de raciocínio. Para James, não existe a possibilidade de duas pessoas pensarem exatamente igual, e, segundo Humphrey, a consciência pessoal possui aspectos não formulados que individualizam o pensamento.

“O pensamento está em constante mudança”, eis a segunda característica do pensamento, segundo James (1985, p.125). Para ele, uma vez realizado, nenhum estado mental pode acontecer repetidamente, nem tampouco ser idêntico a um já acontecido. O que se repete são as sensações que temos de determinados objetos. Ele defende que um som de uma mesma nota musical e o cheiro de um perfume, por exemplo, nos causam uma mesma sensação, contudo não se trata da mesma ideia, a qual pode, ao longo do

tempo, variar até mesmo na nossa percepção sobre determinado objeto ou sensação. O que antes proporcionava prazer, com o tempo pode nos causar repugnância. Para James, “cada sensação corresponde a alguma ação cerebral. Para uma sensação idêntica surgir, teria de ocorrer uma segunda vez *em um cérebro imutável*” (p.127). Aqui, chamo atenção para a abordagem direta de James ao considerar “ação cerebral”, ou seja, há ação ao pensarmos. Vejamos como acontece isso no texto literário tomando como referência um fragmento do conto “Até oito, a minha polpa macia”, da coletânea *Pedras de Calcutá*, de Caio Fernando Abreu. Este fragmento exemplifica bem como a mudança de pensamento pode ser representada na literatura:

A escada serve para subir e descer, a janela para abrir e fechar: o corpo serve só para doer, dolorir, 29 anos, quase 30, que horror, eu não resistirei, depois 31, aí as cores discretas, aí os trabalhos caseiros, e eu que adoro vermelho. (Jaime Jaime Jaime, você não devia ter feito isso comigo), tomar banho e ficar na sacada sem olhar os pêlos molhados de suor do peito do moço da construção em frente, esperando o quê? esperando quem? Aqui-e-agora, Luzinha me empresta cada livro, aqui-e-agora, esses pássaros idiotas sobrevoando essa ilha de loucos, aqui-e-agora, não consigo mais ler essa porcaria, espástica, es-pás-ti-ca, proparoxítone é que tem acento na antepenúltima? o poster de Burt Reynolds, que vontade, Densidades Inimagináveis, nem lembro mais, venha comigo, aqui-e-agora, cinco-seis-sete-oito: por favor, por favor POR FAVOR : crave seus dentes na minha polpa maciaaaaaaaaaaah (ABREU, 2014,p.38).

A personagem do exemplo citado varia com frequência o seu estado mental, mudando-o constantemente. Embora possa tratar aparentemente de um mesmo assunto, cada pensamento, que no caso desta narrativa em particular o autor decide separar por um sinal de pontuação, se mostra de forma única. E o pensamento da personagem sempre continua.

A cada pensamento o indivíduo é outro. A personagem revela sempre uma mudança em seu ser, a cada pensamento constituído: a cada pensamento uma mudança ôntica acontece. Essas mudanças compõem o processo de subjetivação.

“Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo” (JAMES, 1985, p.130). Neste terceiro princípio do pensamento, James, refutando a doutrina de Hume de que nosso pensamento é composto de partes independentes separadas e não é um fluxo sensivelmente contínuo, constrói paulatinamente sua teoria até esclarecer que:

A consciência, portanto, não aparece a si mesma talhada em pedaços. Palavras tais como “cadeia” ou “sucessão” não a descrevem adequadamente como ela

se apresenta na primeira instância. A consciência não é algo juntado; ela flui. Um “rio” ou um “fluxo” são as metáforas pelas quais ela é mais naturalmente descrita. *Ao falar dela, daqui por diante, chamemo-la o fluxo do pensamento, da consciência ou da vida subjetiva* (JAMES, 1985, p.132, grifo do autor).

É neste princípio que James desenvolve sua concepção tão valorosa para os críticos literários e escritores. James afirma que a consciência flui como um rio de fluxo contínuo. Para ele, os pensamentos aparecem de maneira sucessiva e em cadeia, contudo esse movimento de ida e vinda de pensamentos não quebra nem compromete a continuidade do fluxo. O fluxo segue, é prolongado. Diz ainda que, se falamos objetivamente, são as relações reais que se aparecem reveladas; se falamos subjetivamente, é o fluxo de consciência que combina cada parte do pensamento através do interior de si próprio. James afirma ainda que, sejam as relações objetivas ou subjetivas, as relações são inúmeras e “nenhuma linguagem é capaz de fazer justiça a todos os matizes” (p. 136). Isso acontece porque a mente está sempre em um processo de escolha, eliminação e reorganização de pensamentos duradouros ou momentâneos.

Na Literatura, independentemente da técnica escolhida por qualquer escritora ou escritor, o fluxo de consciência será marcado pela não finalização do processo mental. Como em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, cujo desfecho, ou interrupção do fluxo, expõe a continuação narrativa:

O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — — (LISPECTOR, 2009, p. 179).

O recurso gráfico empregado pela autora no final da narrativa é o mesmo de seu início. Uma marca gráfica para registrar o recorte dado ao fluxo, a qual simboliza que o fluxo de consciência da personagem já se processara antes, *in media res*, e que ainda continua, e que seu conteúdo posterior não será mostrado pelo narrador-personagem. Não se tornará literatura. Mas que continua.

Juntando até agora os três princípios da Psicologia apontados por Wiliam James, numa tentativa de construção de uma definição de fluxo de consciência a partir deles, é possível afirmar que manifestações literárias mais radicais em prosa escrita até hoje, fundamenta-se no pensamento da personagem, o qual é individual, está sempre mudando

e é contínuo, um fluxo incessante em constante movimento cerebral.

James descreve a quarta característica do pensamento quando define que “O pensamento humano parece lidar com objetos independentes dele mesmo; isto é, ele é cognitivo, ou possui a função de conhecer” (JAMES, 1985, p.155). A *similitude*, afirma James, é a base de nossa crença em realidades exteriores ao pensamento, mesmo numa multiplicidade de aparências objetivas. James aponta que é no estado adulto de nossa mente que ela se torna consciente de si própria, conhece as coisas que aparecem diante dela e sabe que as conhece. James, então, exemplifica com experiências sensitivas, com a estética e com a ética para demonstrar a seleção e a escolha que a mente faz de acordo com o interesse privado.

Na última característica, James encerra sua exposição afirmando que o pensamento “está sempre mais interessado em uma parte de seu objeto do que em outra” (JAMES, 1985, p.164). Além disso, “acolhe e rejeita ou escolhe durante todo o tempo que pensa”. A atenção, seja ela seletiva ou deliberativa, é exemplo da atividade mental criteriosa. Ela é voltada para o que nossa mente, seja através dos sentidos ou não, escolhe. Diz ainda James, que nossa atenção nunca será distribuída de forma imparcial sobre um número de impressões (p.165) e que, “a partir de todas as sensações produzidas, colhe algumas como dignas de observação e suprime todo o resto” (JAMES, 1985, p.165).

Essas são as cinco características do pensamento apontadas por William James que influenciaram o fluxo de consciência literário. Apesar da objetividade da contribuição de James e de todas as narrativas já escritas em forma de fluxo, ainda existe um certo equívoco quanto à diferenciação entre fluxo de consciência e monólogo interior. Por isso, é necessário a observação de que o fluxo de consciência é o jorro ininterrupto da consciência humana, já o monólogo interior é uma das possibilidades de representação artística desse fluxo incessante do pensamento. Então, como técnica narrativa, o monólogo interior corresponde à uma forma condizente de manifestação do fluxo em forma de literatura. Reis e Lopes (2007, p.267), no *Dicionário de termos literários*, definem o monólogo interior como “uma radical focalização interna que oscila entre a rememoração e o projeto em um discurso interior localizado à margem de qualquer projeto comunicativo”. Concordo com os autores quando afirmam que o monólogo interior se trata de uma focalização interna radical e que o enredo é todo voltado para o

pensamento tal qual surge na mente da personagem. Contudo, percebo que há uma lacuna na definição de monólogo interior de Reis e Lopes, pois esquecem do tempo presente quando dizem que o monólogo interior “oscila entre a rememoração e o projeto”. É no tempo presente que se manifestam os devaneios, a avaliação do instante e a consciência do tempo em que se vive.

Para evitar a confusão corrente entre os conceitos de monólogo interior e fluxo da (ou de) consciência, aproveito as palavras de Carvalho (1981, p.54) para estabelecer que em meu trabalho adotarei o termo fluxo de consciência para expressar “a narrativa psicológica mais radical, em que não há interferência do narrador, e na qual os estados de consciência pré-verbais, são apresentados de forma truncada, ou caótica, ou associativa”. Existir ou não a presença de um narrador na narrativa de fluxo de consciência é um conceito que merece ser estudado com profundidade, visto que ainda há muita divergência na crítica sobre o assunto.

1.1 “ATENTO APENAS AO RÁPIDO E CONFUSO DESENNROLAR DA MEMÓRIA”³: A AÇÃO COMO CATEGORIA ANALÍTICA NA LITERATURA

A narrativa contemporânea brasileira apresenta características que a Teoria da Literatura não discutiu de forma satisfatória. Apesar de se tratar de composição literária existente há mais de um século, a ação é uma característica das narrativas de fluxo de consciência um pouco ignorada por teóricos. Categorias como narrador, personagem e tempo, por exemplo, são mais discutidas do que a ação. No que diz respeito aos dicionários da área de literatura, posso constatar que conceitos de ação descritos, contudo, em sua maioria, ignoram a existência de ação em narrativas de fluxo de consciência. O *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004), em contrapartida, apresenta um conceito diferente da maioria dos teóricos, nele é evidenciado uma clara distinção entre a ação do gênero teatral e a ação do gênero narrativo. Para Moisés,

A ação implica movimento, e neste sentido encontra no teatro o seu lugar mais adequado. Nas estruturas narrativas (conto, novela, romance) duas modalidades de ação podem ser observadas: a ação exterior, quando as personagens se movem no tempo e no espaço; e a ação interior, quando o conflito transcorre na sua mente (MOISÉS, 2004, p.08).

Moisés aponta uma diferenciação de modalidades de ação, assim chamadas pelo autor, contemplando as narrativas de cunho psicológico. Concordo com Massaud Moisés ao constatar a existência da ação interna, pois, se há distinções essenciais que contribuem para a peculiaridade do enredo, então há diferença na maneira como a ação acontece.

Com o surgimento da narrativa de fluxo de consciência, todos os conceitos que se referem aos elementos da narrativa como personagem, narrador, tempo, espaço, enredo, ação sofrem mudanças significativas de representação verbal e semântica. Destes, a ação é a que mais se altera, pois, antes exercida fisicamente, de maneira externa, passa a ser exercida internamente, diretamente do personagem para o leitor. Muda para uma ação desempenhada psicologicamente, num nível da pré-fala. No que há de mais secreto e antes da verbalização propriamente dita.

Lembrando da contribuição de William James, percebo que ele auxilia na reformulação do conceito de ação narrativa. Como vimos, James defende que o

³ ABREU, Caio Fernando. Visita. In: *O ovo apunhalado*. Agir, 2008, p. 39.

pensamento está em permanente mudança. Mudança é sinônimo de movimento, significa que algo altera o seu estado anterior. Esse princípio é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, pois, se há movimento é porque o estado mental da personagem (a base do enredo) varia, se modifica. James (1985, p.128) reitera ainda que “enquanto pensamos, nosso cérebro muda e que, como a aurora boreal, seu equilíbrio interno total muda com cada pulsação de mudança”. Ou seja, existe ação no pensamento, visto que uma das principais características da ação é a mudança. Dessa forma, o que se modifica não deve ser percebido como estático. Há, pois, ação em narrativas de fluxo de consciência, visto que seu enredo é baseado no pensamento da personagem.

Para James (1985, p. 125), a mudança acontece em intervalos sensíveis de tempo nos estados de mente, assim “nenhum estado, uma vez passado, pode ocorrer novamente e ser idêntico ao que foi antes”. Se este é um dos princípios do pensamento e se a narrativa fundamentada no fluxo de consciência tem como enredo o pensamento da personagem, logo, afirmar que nesse tipo de narrativa não há ação é um equívoco. Como podemos notar em Silva (2002, p. 82) que, ao concluir sua dissertação de mestrado, defende que no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa,

O mais importante é ver esse fator como marca de Diadorim e da experiência que Riobaldo teve com ele, ou seja, a forma como que o texto é construído por Riobaldo (narrativa em primeira pessoa) é a forma como ele vê as coisas, desde que conheceu a figura enigmática de Diadorim e que descobriu o grande segredo dele. Assim, em GSV não temos ações, como na tragédia, mas reflexão sobre elas.

Dizer que uma narrativa como *Grande sertão: veredas* não tem ação porque narrado em primeira pessoa, é excluir uma categoria significativa da prosa literária, visto que a ação é um dos elementos essenciais da narrativa. Como diz Aristóteles (1983, p.246) no capítulo VI da *Poética*: “o mito é a imitação de ações; e por mito entendo a composição dos atos”. Ou seja, a forma como os atos estão dispostos molda a composição do mito, assim, o mito é a representação dessas ações. Como não há narrativa sem mito, logo, não poderá havê-la sem ação.

A ação psicológica em narrativas significa toda atitude exercida pela personagem para revelar os estágios mentais, os quais podem ser demonstrados através de lembranças, percepções ou imaginação. Segundo Humphrey (1976, p.7), a ficção de fluxo de consciência se ocupa com a experiência mental das personagens, procurando demonstrar

as simbolizações, sentimentos e representações no nível pré-linguístico das personagens, ou seja, antes de tornarem-se fala. Nestas narrativas, a diferença reside “entre preocupar-se com aquilo que se faz e preocupar-se com aquilo que se é” (HUMPHREY, 1976, p.7). Aqui surge a distinção fundamental entre as duas modalidades de ação: uma centraliza-se no comportamento das personagens, a outra no pensamento. Dessa forma, Humphrey define a ficção do fluxo de consciência “como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p.4).

Por isso, em algumas narrativas ocorre a fragmentação da linguagem, pois o fluxo se constitui em níveis mentais que antecedem a fala, antes da organização lógica das palavras. A desautomatização da linguagem é uma representação de todos os pensamentos que percorrem a mente da personagem, “o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (AUERBACH, 2009, p. 483).

Em seu artigo intitulado “A meia marrom”, Erich Auerbach analisa o romance *Ao farol* (1927), de Virginia Woolf. Ao construir a análise, o teórico apresenta algumas ideias sobre a narrativa de fluxo de consciência e sua relação com o tempo narrativo. Auerbach diferencia, pois, os dois tipos de ação:

Os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. Também isto vem à luz no caso e na causalidade do motivo externo (...) que desencadeia o processo interno, muito mais importante (AUERBACH, 2009, p. 485).

Auerbach enfatiza que na narrativa de fluxo de consciência há relevância do acontecimento interior em detrimento do exterior. Porém, esses reflexos da consciência e/ou inconsciência não estão, de forma alguma, presos aos acontecimentos exteriores e objetivos. Geralmente, os acontecimentos externos são insignificantes, não têm nada de grandioso ou catastrófico, porém, desencadeiam reminiscências mentais importantes para a existência da personagem. Dessa forma, é pertinente denominar de ação toda essa massa narrativa que prepondera nos textos literários de fluxo de consciência. A presença da linguagem fragmentada e do fluxo revela a exteriorização de sentimentos, de constatações

dos problemas, de saudade, de solidão vivenciada. Todos esses elementos elucidam que a ação destas narrativas é diferente, todavia existente. Exatamente como define Bakhtin ao afirmar que “o homem vivente se estabelece ativamente de dentro de si mesmo no mundo, sua vida conscientizável é a cada momento um agir: eu ajo através do ato, da palavra, do pensamento, do sentimento” (BAKHTIN, 2010, p. 128).

Ou seja, através do pensamento, a personagem age utilizando a palavra como veículo. A escolha pelo fluxo de consciência geralmente revela uma personagem acuada ou insatisfeita com o cotidiano de alguma forma, mas que mesmo assim pretende demonstrar sua maneira de perceber e atuar nesse mundo.

Nas narrativas centradas nas ações físicas, as personagens são decifradas pelas leitoras e leitores através de sua fala e de suas atitudes. Nas narrativas em que o enredo é predominantemente fluxo de consciência, é dada à personagem a oportunidade de mostrar quem ela é, seus sentimentos mais profundos, suas avaliações particulares, suas sensações. Existe, pois, dois tipos de ação: a física e a psicológica; ambas executadas pelas personagens. Aristóteles se detém no estudo da primeira, enquanto teóricos como Adorno e Paul Ricoeur apontam a relevância da segunda para a construção do enredo no século XX. Veremos então, com mais detalhes, o que dizem sobre a ação.

1.2 A AÇÃO ARISTOTÉLICA

A ação como categoria analítica da obra literária aparece pela primeira vez no ocidente na *Poética*, de Aristóteles. No capítulo VI, o filósofo grego aborda vários pontos referentes ao conceito de ação e, aos poucos, molda o conceito como elemento crucial para a tragédia. Afirmar o filósofo grego que na ausência da ação não poderia haver mito, pois o mito “é imitação de ações” (ARISTÓTELES, 1983, p. 248). Ou seja, as ações das personagens determinam, dão corpo ao enredo, e, de acordo com o pensamento e o caráter das personagens, a ação será realizada. Contudo, como afirma Aristóteles (1983, p.246), na tradução de Eudoro de Sousa, “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida”. O filósofo continua e afirma que “sem ação não poderia haver tragédia” (1983, p. 246). Todos esses fragmentos, que constam no capítulo VI, comprovam o quanto a ação é um elemento narrativo significativo numa narrativa. É conclusivo afirmar que não podemos aceitar a afirmativa de que existam personagens que não agem, ou que acontece uma inação (ou in-ação) em algumas narrativas. Na *Poética*, Aristóteles afirma assim:

Como a tragédia é a imitação de uma ação e é realizada pela atuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no caráter e no pensamento (é através disto que classificamos as ações [são duas as causas das ações: o pensamento e o caráter] e é por causa destas ações que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação da ação, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião (ARISTÓTELES, 2008, p. 48).

Foi Aristóteles quem desenvolveu o conceito de trama dos fatos ou mito, afirmando que “mito é imitação de ações; e por mito entendo a composição dos atos” (1983, p. 246) e ainda “as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia”. Porém, Aristóteles faz uma clara distinção entre mito e ação, afirmando que ambos são indispensáveis para a construção da tragédia. Dessa forma, a causalidade de cada ação é o que provoca a construção da trama dos fatos.

No capítulo VI da *Poética*, de Aristóteles (1983, p. 246), encontra-se a seguinte afirmação:

Como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam (...), daí vem por consequência serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens.

Uma das causas determinantes das ações das personagens, apontada por Aristóteles, é o pensamento, definido por ele como “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão” (1983, p. 246). Toda decisão é primeiramente elaborada na mente para depois, caso a situação exija, se transformar em ato. É preciso considerar que, para Aristóteles, é através das ações que os personagens podem demonstrar o que pensam. Define ainda o pensamento como “tudo quanto digam os personagens” (p. 246), pois está falando especificamente do teatro, em que os atores utilizam a voz para se expressar. No caso do gênero narrativo, há uma transcendência desse conceito aristotélico, visto que esse gênero literário possui características diferentes do gênero dramático. Através da forma como a linguagem se revela, o narrador possui a liberdade de apresentar o enredo de maneira mais livre. Assim, no caso da narrativa, o pensamento é tudo quanto digam ou pensam as personagens. E a manifestação do pensamento é, digamos, a essência do fluxo de consciência. Se no teatro as personagens utilizam a fala para expressar o pensamento, na narrativa de fluxo de consciência, o pensamento é expresso diretamente, sem atalhos, ou seja, o pensamento torna-se ação, pois a fala é dispensável.

E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. Ora o mito é imitação de ações; e por “mito” entendo a composição dos atos. (ARISTÓTELES, 1983, P. 246)

Para Aristóteles (1983), a tragédia não é uma representação de homens, mas de ações e de vida, visto que o próprio objetivo da vida é uma ação. O filósofo grego ainda é mais renitente ao afirmar que “sem ação não poderia haver tragédia” (1983, p.246). Dessa forma, a categoria da ação é posta como fundamental para a construção do mito. O efeito trágico é desenvolvido por encadeamento de ações, e não através de caracteres e elocuições. Algo interessante a se observar aqui é que a fala das personagens é posta em segundo plano. Justamente o que acontece com as narrativas do século XX, as quais adotaram o fluxo de consciência como técnica narrativa, pois elegeram justamente a

ausência de fala para a construção do enredo.

Aristóteles inaugurou no Ocidente a tradição da percepção da ação narrativa como o desenrolar dos fatos através do comportamento das personagens baseados em sua personalidade e pensamento. Contudo, devemos fazer o recorte de limite de tempo e gênero que envolve uma declaração aristotélica, visto que Aristóteles desenvolve o conceito de ação trágica. Embora se refira à epopeia em alguns momentos da *Poética*, Aristóteles se concentra na ação trágica. Sandra Luna (2012, p.239), estudando a ação aristotélica, afirma que “ação significa o arranjo dos incidentes, a *mimesis*, de uma *práxis* séria”. É essa concepção que respalda ideias como a de Reis e Lopes (2007, p. 191) que afirmam que “um romance psicológico, muitas vezes regido por *um narrador autodiegético*, tenderá a subalternizar a componente factual e objetiva das ações”. Ou seja, a ideia de ação está subordinada à sequência de atitudes das personagens, a qual é responsável diretamente pela sequenciação do enredo.

Bakhtin, em *Questões de literatura e estética*, comunga desta visão aristotélica de ação acrescentando que a ideologia do herói interfere na ação. Embora exista o recorte histórico, poderíamos associar o que diz Bakhtin sobre a ideologia ao que fala Aristóteles sobre pensamento. Ou seja, para o grego a ação é moldada pelo caráter e pensamento e, para Bakhtin, a ação é envolvida pela posição ideológica da personagem e suas palavras.

O homem no romance pode agir, não menos que no drama ou na epopeia - mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. A ação e o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra. É verdade que o romance do século XIX originou uma variante muito importante, onde o personagem é apenas uma pessoa que fala, incapaz de agir e condenado à palavra despojada: aos sonhos, aos sermões passivos, ao didatismo, às reflexões estéreis etc. (BAKHTIN, 1998, p.136)

Bakhtin acrescenta algo fundamental para a construção da ação que é a ideologia, contudo, ainda limita a ação a uma atitude externa da personagem ao afirmar que na variante romanesca surgida no século XIX as personagens não agem. Então, se acreditarmos nisso, teremos de considerar a existência de narrativas sem ação, dado que contesta toda a tradição crítica desde Aristóteles. O autor logo procura suavizar o que diz, contudo sustenta a afirmação:

Esse personagem que não age é apenas uma das variantes temáticas do herói romanesco. Geralmente o herói age no romance tanto quanto na narrativa épica. A diferença deste do herói épico consiste em que ele não apenas age, mas também fala, e sua ação não tem uma significação geral e indiscutível, ela não se realiza num mundo épico incontestável e significante para todos. Por isso, esta ação sempre necessita de uma ressalva ideológica, ela tem uma posição ideológica definida, que é a única possível e que, por isso, é contestável. (BAKHTIN, 1998, p.136)

Bakhtin faz a distinção rápida entre os tipos de romance dividindo-os pelo critério da ação externa ou física, uma concepção aristotélica da ação para observar o romance do século XIX e XX. Entre Aristóteles e o romance de cunho psicológico radical do século XIX ocorreram muitas mudanças na forma de conceber narrativas, contudo, resta-nos saber observar essas narrativas em suas particularidades, e não utilizar os mesmos critérios adotados para a análise da narrativa de enredo tradicional.

Em *Estética da criação verbal*, livro publicado em 1979, quatro anos após a publicação de *Questões de literatura e de estética*, Bakhtin, no capítulo que trata da forma espacial da personagem, se detém especialmente ao estudo da imagem externa da ação. Para ele, a ação é definida como atos externos, defendendo a auto-sensação interior, mas não afirma que essa auto-sensação interior é ação.

A ação proveniente de dentro da consciência atuante nega essencialmente a independência axiológica de todo o dado já existente, disponível, acabado, destrói o presente do objeto em prol do seu futuro interiormente previsto. O mundo da ação é o mundo do futuro interior previsto. O *objetivo* iminente da ação decompõe a existência dada do mundo material exterior (BAKHTIN, 2010, p.42).

Para um ato se tornar visível, no nível gestual, ele se realiza internamente no sujeito. Ou seja, para a expressividade externa fazer sentido é necessário que essa realidade externa se represente em uma sensação interna. Assim, ao “verificar a minha realidade eu devo traduzir minha imagem externa para a linguagem das auto-sensações interiores” (2010 p.40). Antes de ser externa a ação é interna, mas Bakhtin prefere o termo sensação ao de ação para explicar o que se passa no universo mental da personagem.

Numa ação exterior intensiva, o fundamental – o mundo propriamente dito da ação – continua sendo a auto-sensação interior, que dissolve em si ou subordina todo o externamente expresso, não permite que nada externo se conclua num dado manifesto estável quer em mim, quer fora de mim (BAKHTIN, 2010, p.41).

Esses autores são alguns exemplos de como a ação ainda é percebida no meio teórico e crítico da literatura. Contudo, observo que apesar do conceito aristotélico de

ação centrar-se na ação externa e visível dos personagens, o filósofo grego expõe o conceito de pensamento no capítulo XIX da *Poética*, afirmando que

O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas. (ARISTÓTELES, 1983, p. 258)

Ou seja, para Aristóteles, até mesmo o que se passa na mente das personagens deve ser evidenciado através da fala das mesmas. O pensador grego obviamente não previu um gênero literário em que o relato mental fosse narrado diretamente sem a interferência do narrador e sem a mediação da fala. Dessa forma, podemos afirmar que o conceito de ação descrito por Aristóteles só poderá ser adotado em narrativas tradicionais, não podendo ser indicado para narrativas de fluxo de consciência. Pois, a ação psicológica significa toda atitude exercida pelo personagem para revelar os estágios mentais, que podem ser explicados através de lembranças, percepções ou imaginação. Segundo Humphrey (1976), a ficção de fluxo de consciência se ocupa com a experiência mental e espiritual das personagens, procurando explicar o quê e o como das simbolizações, sentimentos e os processos de associação. Na narrativa de cunho psicológico, a diferença reside “entre preocupar-se com aquilo que se faz e preocupar-se com aquilo que se é” (HUMPHREY, 1976, p.7). Tem-se assim uma distinção básica entre as duas modalidades de ação: uma centraliza-se no comportamento das personagens, a outra no pensamento. Dessa forma, Humphrey define a ficção do fluxo da consciência “como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico das personagens” (HUMPHREY, 1976, p.04).

Por isso que em algumas narrativas ocorre a fragmentação da linguagem, pois o fluxo se constitui em níveis mentais que antecedem a fala, antes da organização lógica das palavras. A desautomatização da linguagem é uma representação de todos os pensamentos que percorrem na mente do personagem, “o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (AUERBACH, 2009, p. 483).

Com a contribuição de Aristóteles, podemos então compreender que a ação é o alicerce da narrativa e que sua presença é fundamental para o desenvolvimento do enredo.

Porém, um questionamento se evidencia: diante de todas as mudanças que ocorreram na forma de narrar ao longo de toda a tradição ocidental, como a ação pode ser percebida na atualidade?

1.3 ADORNO E A POSIÇÃO DA AÇÃO DO NARRADOR

Em seu ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno (2003) nos apresenta um panorama da situação do romance atual, tendo como foco o narrador. Afirmando que a narrativa da atualidade rompe “o preceito épico da objetividade”, Adorno começa a construir o conceito de “epopeia negativa”. Ao falar sobre “narrativa da atualidade”, o autor se refere à narrativa contemporânea em que o enredo é fundamentado no estado mental das personagens. Essas narrativas rompem o que a épica tem de preceito devido ao fato de que, na epopeia, o herói ultrapassa obstáculos necessários para a ascensão de uma coletividade a qual ele representa. Na epopeia, o herói é símbolo da magnitude de um povo, atribuindo honra ao coletivo simbolizado. Todas as cenas são imagéticas e a ação é essencialmente externa, em que grandes paisagens e lugares são transpostos por uma personagem incansável. A subjetividade é suplantada na epopeia, pois são as falas e os feitos do herói a matéria prima da poesia épica. O romance, segundo Adorno, como “forma literária específica da era burguesa” (p.55) procurava sugerir o real. Contudo, para ele, esse tipo de procedimento estético sofre modificações, dessa forma, “do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p.55).

Sobre a forma de escrever do século XIX, Lukács, na contracorrente do pensamento adorniano, e contemporâneo a este, defende que a ação é puramente física. Senão revelam traços humanos essenciais, e nem relações entre a humanidade e os acontecimentos, como também entre a humanidade e as instituições sociais, o mundo exterior como um todo, qualquer história, por mais extraordinária que seja, torna-se vazia e sem conteúdo (LUKÁCS, 2010).

Lukács atribui uma grande importância à práxis, aos atos, à experiência material humana, ao afirmar categoricamente que

Essa verdade da vida só pode se manifestar na *práxis*, no conjunto dos atos e ações do homem. As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, ou seja,

quando as ações dos homens os confirmam ou os desmentem no contato com a realidade. Só a *práxis* humana pode expressar concretamente a essência do homem. Quem é forte? Quem é bom? Perguntas como estas são respondidas somente pela *práxis* (LUKÁCS, 2010, p.161).

Lukács prestigia em demasia a ação externa das personagens e atribui uma grande significância à ação física no processo social. Diz que o pensamento só pode ser revelado efetivamente na prática e que só a realidade material pode revelar o caráter. Ação, pensamento e caráter, segundo Aristóteles, estão relacionados, pois a ação é moldada pelo caráter e pensamento do herói. Lukács (2010, p.161), por sua vez, diz que é na ação que o pensamento se revela, mostrando o seu caráter, o que comprova a influência direta dos moldes aristotélicos. Até reconhece que “o caráter e a função da descrição na composição épica sofreram uma mudança radical”, percebe que ocorreu uma transformação estética na forma de narrar, contudo, garante que essa mudança não foi suficiente para extinguir os moldes épicos de se contar uma história.

Já para Adorno, é praticamente inviável pensar, em um mundo estandardizado como o nosso, em histórias em que a experiência externa, a ação física, é a base central do enredo. Pois, no contexto da descrição e da narração de ações exteriores, o romance perdeu espaço para a fotografia, a reportagem e, sobretudo, para o cinema. A demonstração dos fatos do mundo externo e sua espetacularização torna-se inviável no tempo em que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56). Para Adorno, não se trata mais de um relato, trata-se da emancipação de um gênero literário através da linguagem. A libertação do romance proveio da linguagem comunicada.

Mais conservador quanto à estrutura, Lukács não aceita a reformulação da forma romanesca, enquanto Adorno analisa o fenômeno existente da narrativa de fluxo de consciência e não a ignora. Em seu ensaio “Sobre a ingenuidade épica”, Adorno afirma que “o fluxo de pensamento, no qual se configura o sacrifício do discurso, é a fuga da linguagem de sua prisão” (ADORNO, 2003, p.53), pois é uma questão de sarcasmo do narrador, ter uma atitude apenas contemplativa. A intimidação constante da catástrofe não permite que narradores se comportem apenas como observadores ou contempladores. O modelo épico de narrar não responde mais a um mundo em que convenções sociais hostis são impostas. Daí que “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do

mundo” (p.58).

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma inerente a seu próprio sentido (ADORNO, 2003, p.60).

Adorno chama sempre a atenção para a transformação da forma, em como estruturalmente muda o romance, devido aos acontecimentos políticos, sociais e econômicos. Se a forma de narrar muda, pois ao narrador não cabe mais a simples contemplação do mundo, então a crítica e a teoria deveriam perceber essas manifestações literárias e acompanhar as mudanças.

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa (Id., p. 62)

Com o advento do romance psicológico ocorre a “crise da objetividade literária” (ADORNO, 2003, p. 57) e a experiência, agora relatada, não se concentra em aventuras exteriores em que o herói percorre vários espaços em busca de realizações e conquistas. Dessa forma, na narrativa contemporânea, geralmente o herói narra sua própria história, mas não percorre diversos espaços geográficos nem vence ninguém, esse narrador-personagem centra-se em si mesmo, em seu mundo interior. Tomando Proust como exemplo, Adorno nos esclarece que o narrador percebe o esmagamento que o mundo exerce sobre ele. Como se sente diminuído pelo construto social que cada vez mais sufoca esse personagem comum, “o narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (ADORNO, 2003, p. 59).

O mundo exterior é trazido para o universo interior como instantes de lampejos do fluxo de consciência. Daí a necessidade da mudança de “matéria comunicada e da sua forma” (ADORNO, 2003, p. 56). A técnica do monólogo interior é, pois, a mais adequada para expressar essa supressão da categoria épica fundamental: a objetividade. Desenvolvendo as cinco características do pensamento, James (1985, p.121) afirma que “dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando”. Logo, se o pensamento muda constantemente, então a objetividade não pode ser sua característica

essencial. Se o narrador do século XX se situa na expressão do pensamento em forma de fluxo de consciência, então não tem como eleger a objetividade narrativa, própria da epopeia e do romance tradicional, como forma central de narratividade. Dessa forma,

A subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido (ADORNO, 2003, p. 62).

A epopeia negativa, definição das narrativas de fluxo de consciência, manifesta duas forças contrárias: à medida que a subjetividade pode refletir um alheamento do mundo, pode ao mesmo tempo encarnar a tentativa de “realização da humanidade”, como o próprio Adorno afirma. Exatamente como se reporta Telles no prefácio ao livro *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, em que afirma que as narrativas deste esboçam um “mundo de uma desesperada busca, onde as palavras se procuram no escuro e no silêncio como mãos que raramente (...) se encontram e se separam em meio do vazio. Da solidão. ‘O pensamento verte sangue’, diz o poeta” (TELLES, 2008, p. 9).

As narrativas de Caio Fernando Abreu ultrapassam a formalidade das narrativas convencionais, pois seus textos causam estranheza em um leitor desacostumado com essa forma de contar histórias e com episódios de violência social. As epopeias negativas refletem o mundo atual da violência e da busca desenfreada pelo capital. Ou seja, mesmo às vezes demonstrando uma aparente desordem narrativa ou uma linguagem fragmentada e caótica, as epopeias negativas não revelam um alheamento da sociedade, justamente porque o narrador procura, através do fluxo de consciência, refletir esse esmagamento do indivíduo causado pelo mundo social. Segundo Adorno (2003), a crise da objetividade literária percorre a esfera da narrativa psicológica, o que situa as personagens no plano da subjetividade.

Com essa prevalência da parcela subjetiva, a representação dos elementos significativos para a relação da narrativa sofre mudanças drásticas. A maneira de conceber narrativas, sob a estética do fluxo de consciência, provoca a renovação da concepção de tempo, espaço, personagem, enredo, ação, narrador. Todos os moldes de composição de histórias literárias adquirem novas características, pois o padrão artístico da arte de contar histórias sofre alterações.

Posso então dizer que na literatura de fluxo de consciência a narração parte diretamente da personagem para ao leitor, sem qualquer interferência de fala. Sem facilidades para o leitor não acostumado. Corresponde a uma ação deliberada e independente sem explicações ou preocupação em preparar quem o ler, sem presença de verbos discendi, por exemplo. Uma ação não visual e nem sonora. Ação a nível do abstrato que foca na consciência das personagens e, por isso, o enredo não se centra mais em uma história externa, como acontece na epopeia e nas narrativas de enredo tradicional:

Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.

Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser - se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele (LISPECTOR, 2009, p.09).

O monólogo de G.H. é o exemplo emblemático desse tipo de narrativa em questão. A partir do fluxo de consciência que se apresenta desde o início do enredo, vamos decifrando o que se passa nos pensamentos da personagem. Sabemos que ela passa por uma transformação existencial. Como quem descortina um véu. O véu de Maya. A ação se processa nos pensamentos de G.H. Ação interna, psicológica, ou ação subjetiva, pois.

Não há como abordarmos a questão do narrador na narrativa contemporânea sem citarmos Walter Benjamin em seu ensaio “O narrador”, o qual está dividido em 19 tópicos. Benjamin demarca dois grupos de narradores, os que se aventuram pelo mundo e os que permanecem em suas terras natais. Esses dois tipos, o que viaja e o que permanece, centram-se apenas em uma bipolaridade pautada no espaço físico, na ação épica, na movimentação física do corpo. Afirma, em seguida, que “na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores” (BENJAMIM, 1994, p.199), e “cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias” (BENJAMIM, 1994, p.199), ou seja, cada grande eixo de narradores gerou novos modelos de se contar uma história.

Essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos (BENJAMIM, 1994, p.199).

O que soa dúvida é a ideia de que todas as formas de composição narrativa só podem ser compreendidas se aceitarmos a “interpenetração desses dois tipos clássicos”, ou seja, todas as outras formas artísticas de se fazer narrativas foram criadas a partir desse binarismo estético e restrito; ou se interpreta que estes dois tipos básicos de se contar uma história foram diluídos ao longo dos séculos. Benjamim, enfim, justifica que a capacidade de narrar tradicionalmente está em fins de desaparecer, porque as pessoas não têm mais experiências gratificantes para serem contadas.

Adorno, por sua vez, percebe também que o tempo histórico e social provoca uma modificação na forma de composição da ação e do processo narrativo, mas não vê como extinção.

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso, o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2003, p.57).

Para Adorno, o gênero narrativo capaz de representar a contemporaneidade e todo o avanço da reificação do sujeito pelo capitalismo é o romance, só ele pode corresponder às exigências de mundo impregnado de mesmice e de convenções sociais impostas. Contudo, o romance passa por modificações capazes de demonstrar como as relações humanas são reveladas na contemporaneidade em que a barbárie foi presenciada. Relatos de aventuras épicas em que as aventuras de um herói mítico são narradas, não satisfazem mais. A exterioridade é vencida pela interioridade. A objetividade dos atos heroicos é vencida pela subjetividade de personagens comuns através da linguagem.

Os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido (ADORNO, 2003, p.62).

Na epopeia, os heróis representam uma coletividade, aventuram-se por terras desconhecidas, vencem batalhas e obstáculos, percorrem vários e vastos lugares, conhecem um número significativo de pessoas e possuem muitas qualidades, como

coragem, inteligência diferenciada, força, perspicácia. Sua ação é fundamentalmente objetiva, física e cada uma delas desencadeia outra, sucessivamente, até o desfecho. Segundo Lukács (2000, p.67) cada acontecimento ou ação adquire seu peso pela importância que possui para o destino de um povo. Quantitativamente, cada ato do herói simboliza um passo para a glória de uma nação. Gesto por gesto, ato por ato, contados. Nas narrativas em que a subjetividade impera, nada disso acontece. Essas narrativas são provindas da epopeia, como o próprio Lukács explica, contudo, a glorificação de um povo está ausente. O que caracteriza o herói destas narrativas de fluxo de consciência é o indivíduo, o sujeito em si. Ou seja, o que se procede é o contrário da epopeia tradicional, o negativo, o lado B da *mimesis* é evidenciado. Para melhor esclarecermos esse fato, vejamos: Lukács, em *A teoria do romance*, discorre sobre o texto épico e o dramático diferenciando-os no capítulo “Epopeia e romance”. Para Lukács, o mundo exterior é homogêneo e nele as pessoas não se diferem entre si. Lukács afirma que o maior dos heróis, indivíduo diferente dos demais, “ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares” (p.66), ele se destaca. Mas, mesmo assim, o herói não representa uma individualidade, porém uma coletividade. Justamente o contrário das narrativas de cunho psicológico, em que o herói não se destaca dos demais, ao contrário, ele é um indivíduo comum.

O que era símbolo na tragédia torna-se realidade na epopeia: o peso da vinculação de um destino com uma totalidade. O destino universal, que na tragédia não passava da sequência necessária de zeros transformados em milhão pelo acréscimo da unidade, é o que, na epopeia, confere conteúdo aos acontecimentos; e o fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta do herói épico; antes, prende-o com laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida (LUKÁCS, 2000, p.68).

O fado de um herói funde-se ao de uma coletividade, sua vitória ou derrota representa a glória de um povo, ou sua falência. O herói épico e o povo que ele representa possuem “laços indissolúveis”. Para desenvolver seu conceito de epopeia, Lukács utiliza Dante como exemplo de uma “transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance” (LUKÁCS, 2000, p.58). Afirma que a obra do autor italiano possui “a completude e ausência de distâncias perfeitas e imanentes da verdadeira epopeia” (LUKÁCS, 2000, p.69), possuindo os traços característicos que aproximam a épica e o romance. Contudo, “seus personagens já são indivíduos que resistem consciente e energicamente a uma realidade que a eles se fecha e, nessa oposição, tornam-se

verdadeiras personalidades (LUKÁCS, 2000, p.69). Uma das distinções entre a épica e o romance reside na ação. Ambas simbolizam polos antagônicos no comportamento e objetivos de seu personagem principal, de seu herói.

Para Adorno, a narrativa de fluxo de consciência, de final do século XIX, se apresenta como epopeia negativa, visto serem estas personagens subalternizadas -pelo mundo da banalização, que não conseguem lutar contra. Esses personagens representam o sujeito subalternizado ao mundo estandardizado do capitalismo e da barbárie. São heróis que não vencem nada, personagens reversos aos heróis épicos. Essas personagens contribuem para o modelo de narrativas percebidas por Adorno como epopeias negativas. Para ele, “essas epopeias compartilham com toda arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade” (ADORNO, 2003, p.62).

Segundo Adorno, obras de arte moderna que tenham algum valor estético, caso tenham um compromisso com o horror, mas sem concordar com ele, servem à liberdade como arma de denúncia da situação do “indivíduo da era liberal” (ADORNO, 2003, p. 63). Adorno afirma que esse tipo de arte moderna está acima da dicotomia entre arte engajada e arte pela arte, “acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (ADORNO, 2003, p.63). Trata-se, pois, de perceber que mesmo que a interferência do narrador seja insignificante, mesmo que o tempo seja caótico, e que não haja espaço fisicamente retratado, a narrativa de fluxo de consciência apresenta ação suficiente para representar a contestação e denúncia de um mundo em que o esmagamento social, econômico e emocional é a ordem. Não se trata de panfletaria ou regionalismo, trata-se de uma literatura em que o sujeito literário reconhece sua impotência diante do “mundo das coisas” (ADORNO, 2003, p.62), mas que paralelamente produz o registro denunciatório de uma realidade ameaçadora.

1.4 PAUL RICOEUR E O ALARGAMENTO DO CONCEITO DE AÇÃO

Em seu ensaio “As metamorfoses da intriga”, presente no livro *Tempo e narrativa* (2010b), Paul Ricoeur defende que o conceito de intriga se metamorfoseia em algumas fases da história da literatura, pois o romance moderno “anuncia-se desde o nascimento como o gênero proteiforme por excelência” (p. 13). Para Ricoeur, no romance moderno, a noção de caráter liberta-se da noção de intriga, concorre com ela e pode, até mesmo, suplantá-la. Essas fases de transformações da intriga correspondem ao que Ricoeur denomina de “três expansões notáveis do gênero romanesco”: 1. O romance de cunho social do final do século XVIII; 2. o romance de formação que se expande até os anos 30 do século XX; 3. o romance de fluxo de consciência que transfigura completamente a noção de intriga. Ricoeur demonstra que, paralelamente à intriga, o conceito de ação também se metamorfoseia e muda de acordo com as alterações sofridas ao longo da história do romance:

Por ação, devemos poder entender mais que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de fortuna, o que poderíamos chamar de o destino externo das pessoas. É também ação, num sentido mais amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Derivam finalmente da ação, num sentido mais sutil ainda, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no plano menos premeditado, menos consciente, que a introspecção pode atingir (RICOEUR, 2010b, p.16).

As três concepções de ação descritas por Ricoeur compreendem às três fases de transformações sofridas pela intriga. Vejamos, a ação do romance do século XVIII caracteriza-se como “a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de fortuna, o que poderíamos chamar de o destino externo das pessoas” (RICOEUR, 2010b, p.14). Já a ação do romance de formação compreende “a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva” (RICOEUR, 2010b, p.15). E, por fim, a ação do romance de fluxo de consciência corresponde às “mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no plano menos premeditado, menos consciente, que a introspecção pode atingir” (RICOEUR, 2010b, p.16). Ricoeur demonstra de uma maneira muito clara que se a intriga sofre um processo de transformação, concomitantemente, a ação também é modificada.

O conceito de imitação de ação pode, portanto, ser ampliado para além do “romance de ação”, no sentido estrito da palavra, e incluir o “romance de caráter” e o “romance de pensamento”, em nome do poder abrangente da intriga com relação às categorias rigorosamente definidas de incidente, de personagem (ou de caráter) e de pensamento (RICOEUR, 2010b, p. 17).

Sugere claramente que o conceito de ação deve ser ampliado, pois o comumente adotado não comporta as novas formas miméticas da intriga. Para Ricoeur, “o romance moderno nos ensina a expandir a noção de ação imitada (ou representada)” (RICOEUR, 2010b, p.17). E ele vai além, afirmando que o fator histórico não é o único a interferir na intriga, devemos atentar para outro dado significativo: a percepção da intriga como o resumo dos incidentes se deveu à exacerbada atenção dada à verossimilhança, à tentativa de aproximar, o quanto fosse possível, a ficção da realidade. A importância dada à verossimilhança foi superior à própria arte de compor (RICOEUR, 2010b, p. 17). Afirma ainda que depois das transformações “é a consciência da ilusão que subverte a convenção e motiva o esforço para se libertar de todo paradigma” (RICOEUR, 2010b, p.23).

Logo em seguida, Ricoeur opina sobre a morte da tradicionalidade na narrativa, para ele, a arte de narrar passa por transformações as quais a crítica precisa perceber. Primeiro ele analisa o desfecho das obras literárias afirmando que “uma ficção bem fechada abre um abismo em nosso mundo, ou seja, na nossa apreensão simbólica do mundo” (RICOEUR, 2010b, p.35). O modelo moderno de obra não acabada, não simboliza o fim da narrativa, mas justamente a sua afirmação quanto gênero mutável.

O essencial na obra *Tempo e narrativa*, de Ricoeur, no que diz respeito à crítica literária, é sua análise da constituição do tempo no romance moderno. Esses romances modernos são os responsáveis pela modificação do construto da tradição. Para o filósofo francês, as transgressões temporais ocorridas na intriga da literatura contemporânea, não as afasta da medida do tempo, apesar da drástica ruptura temporal experimentada pela narrativa desde a literatura moderna. Não se acabou com o tempo da ficção, porque “o tempo do romance pode romper com o tempo real: essa é a própria lei da entrada na ficção” (RICOEUR, 2010b, p.43).

Acreditar que acabamos com o tempo da ficção porque sacudimos, desarticulamos, invertimos, atropelamos, reduplicamos as modalidades temporais às quais os paradigmas do romance “convencional” nos habituaram é acreditar que o único tempo concebível seja precisamente o tempo cronológico. É duvidar dos recursos que a ficção tem para inventar suas próprias medidas temporais, é duvidar que esses recursos possam encontrar no

leitor expectativas, relativas ao tempo, infinitamente mais sutis que as relacionadas com a sucessão retilínea (RICOEUR, 2010b, p.43).

Dos elementos da narrativa, o tempo é um elemento que o estudioso utiliza para demonstrar que a estrutura do romance de fluxo de consciência é legítima, que não pode ser teoricamente subjugada por quebrar barreiras paradigmáticas na forma de composição do romance. Intriga, ação, verossimilhança e tempo são os critérios adotados por Ricoeur para afirmar que a teoria precisa adaptar-se às novas formas de composição do romance. Assim, depois de discutir opiniões diversas como a de Northrop Frye, Frank Kermode e Walter Benjamin, Ricoeur afirma que

Talvez, efetivamente, sejamos as testemunhas - e os artesãos - de uma certa morte, a morte da arte de contar, de onde procede a arte de narrar em todas as suas formas. Talvez o romance esteja morrendo como narração. Nada, efetivamente, permite excluir que a experiência cumulativa que, pelo menos no campo cultural do Ocidente, ofereceu um estilo histórico identificável, esteja ferida de morte (RICOEUR, 2010b, p. 49).

Ou seja, Ricoeur é outro filósofo que também responde à proposição de Benjamin quando afirma, logo no início de “O narrador” (1994, p.197), que “é a experiência de que narrar está em vias de extinção”. Ricoeur continua a esclarecer que acreditar na morte do romance como narração é uma conjectura, talvez, visto que novas formas de narrar estão nascendo. Defende que a forma de produzir narrativa está modificando-se, se transformando, contudo longe de ser percebido como falência do gênero. A ação, uma das causas apontadas por Benjamin pela morte da narrativa, é avaliada por Ricoeur como mérito da capacidade humana de narrar, de produzir narrativas sempre renovadas. O filósofo finaliza o *Metamorfose da intriga* afirmando que

Talvez seja necessário, *apesar de tudo*, confiar na demanda de concordância que estrutura ainda hoje a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos nomear, e que já estão nascendo, irão atestar que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos a menor ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar* (RICOEUR, 2010b, p.50).

Dessa forma, perceber a ação apenas como concebida na *Poética*, de Aristóteles, ocasionaria uma limitação de perspectiva e de observação da obra literária. Podemos compreender como ação todo o processo provocado ou sofrido pela personagem, seja suas vivências e transformações ocorridas no universo interior, seja a execução de movimentos corporais.

Apesar de *Tempo e narrativa* vir a público em 1984, Ricoeur não se detém ao

estudo do romance pós anos 50. Não apontando, assim, se a intriga sofreu mais alguma transformação depois desta década, ou como a intriga do fluxo de consciência tem se modificado ao longo desses anos. Dessa forma, das modificações da estrutura narrativa, o que podemos afirmar é que o fluxo de consciência é um exemplo de reformulação drástica e que se estabeleceu, foi além da moda.

Outro dado que vale destaque é a observação de que Adorno, Ricoeur e Humphrey estudam os mesmos escritores. Não resta dúvida de que são contribuições valiosas para a área da teoria da literatura, contudo, apresentam basicamente o mesmo *corpus* que corresponde a Joyce, Woolf, Proust, Richardson e Faulkner, todos autores do circuito europeu e norte-americano. Divergem entre si em alguns pontos, mas as referências são as mesmas, por exemplo, Humphrey afirma que Proust em *Em busca do tempo perdido* não produz fluxo de consciência, em contrapartida, Adorno e Ricoeur citam-no como exemplo. Em nota de rodapé do ensaio “Metamorfose da intriga”, Ricoeur defende que

À la recherche du temp perdu, obra a qual consagraremos também um desenvolvimento, pode ser considerada ao mesmo tempo um romance de formação e um romance do fluxo de consciência (RICOEUR, 2010b, p.16).

Humphrey, por sua vez, afirma que

Marcel Proust escreveu um clássico moderno muitas vezes citado como exemplo da ficção de fluxo de consciência, mas *À la recherche du temp perdu* (Em busca do tempo perdido) somente se ocupa com o aspecto rememorativo da consciência. Proust estava propositalmente recuperando o passado com finalidades de comunicação; portanto, não escreveu um romance de fluxo da consciência (HUMPHREY, 1976, p.04).

As divergências em considerar *Em busca do tempo perdido*, de Proust, como um romance de fluxo de consciência, demonstram que ainda há divergências quanto à avaliação dessas narrativas. Então vejamos, além de *Tempo e narrativa*, Paul Ricoeur discute o tema da ação com mais profundidade em um escrito seu intitulado *O discurso da ação*. Publicada em 1977, a primeira versão desse livro de Ricoeur correspondia a um de seus seminários ministrados no Centre National de la Recherche Scientifique, na França. O filósofo francês inicia seu *O discurso da ação* traçando, primeiramente de forma resumida, as ideias gerais do seminário que corresponde à defesa da filosofia da linguagem comum, seguido de uma leitura de algumas concepções de ação e, por fim, o desenvolvimento da teoria dos *speech acts* (atos de fala). Depois dessa apresentação, Ricoeur analisa no segundo capítulo os elementos relacionados à ação como agente, ação,

intenção, motivo e causa, e como se relacionam entre si. Já o terceiro capítulo é dedicado ao conceito de *speech act* (atos de fala) desenvolvido por Austin e Searle. Ricoeur estuda-os analisando a adequação de suas teorias. Já no capítulo seguinte, o filósofo estuda a capacidade de responsabilidade do agente por todas as ações por ele cometidas. Contesta, pois, o conceito de causalidade e propõe um alargamento deste conceito, assim como propôs o alargamento do conceito de ação imitada (ou representada) em *Tempo e narrativa*. Ao final desta quarta parte conclui que existe um ponto na experiência da ação em que “explicar” e “compreender” (sic) igualam-se, esse ponto “é aquele em que *intervimos* no curso das ações realizando os nossos próprios poderes, que são ao mesmo tempo o que podemos e o que sabemos fazer” (p.146). Ricoeur atribui ao agente pleno domínio de suas ações é, pois, o agente a própria causa das ações, daí a necessidade de revisitar o conceito de causalidade. Na quinta e última parte d’*O discurso da ação*, Paul Ricoeur conclui que é importante atestar a soma entre a fenomenologia e análise da linguagem comum para se poder alcançar a explicação da ação. Ambas se completam por trabalhar em níveis estratégicos diferentes.

Diante do observado, percebemos que Ricoeur compõe a lista de filósofos que se detém à chamada Filosofia da Ação. Tal temática filosófica abrange tendências e pensadores distintos como Aristóteles e Davidson que centram-se no estudo da ação física, ou ação executada. Outra tendência tem a intencionalidade como fundamento de suas observações, e a causa como o fator impulsionador das ações. Dependendo das intenções ou razões moldadas no pensamento, as ações acontecem. Para Aristóteles, praticar atos nobres ou vis depende da capacidade de escolha que diz respeito à virtude; já Davidson estabelece relações entre razões como causas de ações; para ele “uma razão explica uma ação apenas se constituir a razão pela qual o agente levou a cabo essa ação” (DAVIDSON, apud Cadilha, p.139). Para Davidson, o agente alcança o processo, que denomina de racionalização, através da introspecção. Percebe positivamente a causação (sic) mental, assim, se as razões são causas que levam às ações é porque a mente interfere no mundo. Neste ponto, acrescentamos que se a causação mental, o instante pré-ação, interfere no mundo externo é porque nesta atividade mental existe ação também, uma ação diferente da comportamental, contudo, ação.

Segundo Cadilha (s.d, p. 139), “o que distingue uma acção é o facto de poder ser

descrita de um ponto de vista mentalista ou intencionalista, recorrendo às razões que envolvem crenças e desejos (estados intencionais de um agente)”. Para compreender melhor essa proposição, vejamos como Cadilha (s.d, p.140) resume as tendências da Filosofia da Ação dividindo-as em três tendências.

1. Uma teoria da acção ocupa-se com as questões da natureza da acção e da sua explicação; pode ser de carácter psicologista, como o modelo crença-desejo, definindo os estados intencionais como crenças e desejos como a marca da acção e a via para a sua explicação (constituirá aquilo que alguns designam como uma perspectiva *inward-looking* em teoria da acção),
2. perspectiva de carácter não-psicologista. Considera que aquilo que define a acção é a sua adaptação ao mundo exterior e não é o facto de acreditarmos em alguma coisa o que nos incita a agir (essa abordagem em teoria da acção será então *outward-looking*).
3. Já uma teoria da racionalidade na acção tem como tarefa essencial definir o que faz com que uma acção seja considerada racional. Neste âmbito, a teoria tida como mais consensual é a que apresenta uma definição instrumental de racionalidade – ser racional será mobilizar os meios mais adequados com vista a um determinado fim. (CADILHA, s.d, p.139-140)

Observamos, pois, que a perspectiva de estudo baseada numa tendência mais psicológica investiga a ação sob o julgo de que crenças e desejos correspondem à justificativa de uma ação exterior. Como também, define como marca da ação os estados intencionais, como crenças e desejos. Contudo, não apontam que também é ação a própria intenção em si. O pensamento, que neste trabalho percebo como ação psicológica, não é estudado por esses filósofos. Para eles, o pensamento não representa ação em si, contudo é responsável pelas intenções que gerarão ações a depender da vontade ou da razão de cada um. Destes, Paul Ricoeur é o filósofo que apresenta maior flexibilidade teórica ao perceber que os conceitos de ação e de causalidade devem ser revistos e ampliados.

1.5 A AÇÃO EM NARRATIVAS DE FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Adorno e Ricoeur discutem a categoria da ação em fluxo de consciência, defendem que os narradores dessas mesmas narrativas se mostram diferentes dos tradicionais e que a crítica precisa revê-los, contudo, devemos lembrar do lugar discursivo desses autores e o que utilizam como paradigma para suas exemplificações. Os fluxos de consciência de autores brasileiros como Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst e Clarice Lispector, por exemplo, apresentam traços peculiares que marcam sua escrita e seus lugares sociais. A técnica pode ser semelhante, porém os motivos que estimularam a opção pela ação subjetiva são outros, o que causa alterações simbólicas e formais em suas obras.

Caio Fernando Abreu, particularmente, latino-americano, homossexual declarado desde os anos 1970, bem no auge da repressão política no Brasil, traz para a sua obra todas essas prerrogativas que interferem na sua forma de composição literária. A maneira como manifesta sua arte está impregnada da violência perpetrada pelo machismo, homofobia e truculência militar. No conto “Até oito, a minha polpa macia”, presente em *Pedras de Calcutá* (1977), época em que o general Ernesto Geisel comandava o Brasil, lê-se:

Um tiro no ouvido. Pior, pior ainda: envelhecer devagarinho, secar feito passa sem que ninguém tenha cravado os dentes na minha polpa macia. Poesia, quem sabe escrever sonetos soluciona? *À tardinha a sombra dos mamoneiros se reflete na parede cinza do edifício em frente.* Mas isso não dá um poema. *À tardinha.* Inspirar, expirar. Hare Rama. Rama Krishna. Rubras cascatas no céu, Luzinha é quem tem razão, sair dando por aí, mas Tiamelinha foi pra clínica de puro desgosto, Luzinha toma droga, pega qualquer macho. Bem que ela faz. (ABREU, 2014, p. 38)

Carmo (2003, p. 134) afirma que a geração de 68 “caiu no emudecimento, mergulhando nas trevas do AI-5 e, a seguir, sendo brutalizada pela repressão, a do final dos anos 1970 viu brotar a anistia, o novo sindicalismo, o movimento das mulheres e o custo de vida”. Caio Fernando Abreu começa a publicar justo nesse período, lançando o romance *Limite branco* de 1970, que corresponde ao seu primeiro livro publicado. O autor, nascido em 1948, vive toda a sua juventude rebelde sob o estado de exceção promovido pelos militares. No início dos anos 1980, a alta inflação de 223% e a pressão das greves são motivos suficientes para a queda do regime militar. A década de 1980 foi

bastante representativa para a obra de Caio Fernando Abreu, *Morangos mofados* é publicado em 1982 e logo se torna seu maior sucesso. Reestabelecida a democracia, a literatura ferve com publicações escritas durante a ditadura que não puderam ser publicadas antes, visto que não passariam pela censura.

Todas essas são problemáticas que causam o silenciamento forçado de uma parcela da população brasileira contemporânea a de Caio Fernando Abreu, época em que no Brasil muitos dos direitos humanos foram politicamente negados.

O fluxo de consciência não provoca o alheamento ou abstração do meio social. Como o pensamento é incontrollável, ele pode migrar de preocupações sociais para conjecturas sobre clima. Posso, todavia, adiantar que temáticas como a repressão política, a contracultura, a crítica ao capitalismo, e a desesperança dos jovens dos anos 1980 são temáticas que estão presentes na obra do escritor gaúcho, bem de acordo com as observações apresentadas por Adorno para a mudança dos paradigmas estruturais da narrativa. Contos como “Gravata” é um bom exemplo de crítica ao capitalismo e à sociedade de consumo. Assim como os contos “Aconteceu na Praça Quinze” e “Garopaba mon amour”, dentre outros, denunciam a violência e tortura perpetradas pelo regime militar. Observo, pois, que não é por acaso que a técnica narrativa do fluxo de consciência serve, nesse momento histórico, como forma de dar voz ao silenciamento imposto pelo cerceamento às ideias. Silenciar-se sem calar-se constituía uma forma de rebeldia e de transbordamento de sensações sufocadas.

Na narrativa em que a ação subjetiva é preponderante, a sustentação do enredo se deve a um processo de silenciamento da fala. De acordo com a experiência de cada escritor esse silenciamento pode ser provocado por ordens distintas. Para as escritoras e escritores brasileiros, a repressão da ditadura militar, a pobreza, a chegada da AIDS, o sexismo e a homofobia podem ser percebidos como fatores responsáveis pelo silêncio de personagens que procuram nos seus pensamentos a representação para uma realidade em que a apenas alguns é dado o direito à voz. Existem técnicas variadas para a produção do fluxo de consciência literário, como bem desenvolve Humphrey (1976), porém, a peculiaridade de nossos escritores não permite que o enquadremos aos moldes em que a crítica europeia e norte-americana observa os seus escritores. Sem o devido recorte, não há como compreender nossos artistas de forma adequada.

Assim, denomino de ação subjetiva toda a experiência vivenciada pelo personagem através da rememoração, imaginação ou descrições de sensações reveladas pelo pensamento em fase anterior à verbalização. As atitudes comportamentais das personagens não são preponderantes, mesmo quando ocorrem. É o caso da técnica empregada por Virgínia Woolf e Clarice Lispector em que um fato banal provoca todo o deslanche da consciência. Em ambos os exemplos, percebo que as duas escritoras utilizam técnicas semelhantes de representação do fluxo de consciência: ambas narram um acontecimento externo que impulsiona o estágio mental da personagem.

Auerbach (2009, p.487), contribuindo para a análise da obra de Woolf, comenta:

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais (...). As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas.

Em narrativas mais radicais, a descrição de ações externas é nula, se isso acontece é porque a ação passou por um processo de reformulação artística e mimética, se revelando como uma outra. Como o monólogo interior de Molly Bloom em *Ulisses*, de Joyce, ou como no conto “À beira do mar aberto”, da coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu.

À medida em que se utiliza do consciente para denunciar, de uma maneira alegórica, uma realidade adversa, o sujeito literário modifica a forma de representação mudando a perspectiva. Se, no romance tradicional, o sujeito narrativo já não representa uma coletividade, no fluxo de consciência essa individualização é radicalizada. O anti-heroísmo da personagem é revelado pela sua solidão e desencanto. No fluxo de consciência, o pensamento da personagem é revelado com prioridade para demonstrar como essa personagem percebe o mundo à sua volta, qual sua avaliação a partir disso e quais lembranças impregnam sua mente. Através do pensamento, os leitores conhecem o que há de mais íntimo nas personagens.

Até onde esta pesquisa pôde alcançar da categoria analítica a qual me propus a estudar, não foi encontrado nenhum registro de tipificação das modalidades de ação interna das personagens. Como uma tentativa de contribuir para a amenização dessa lacuna, observo que essas ações psicológicas podem ser classificadas como:

- *ação rememorativa*: ocorre quando o pensamento se volta para o passado. Ao relembrar de fatos que aconteceram antes do instante presente, independentemente de quando a ação física se processara. Com o deslocamento temporal, que acontece nesta ação, a recordação percorre lembranças de fatos que possam ter ocorrido recentemente ou anos antes.
- *ação de planejamento* - o pensamento concentra-se em traçar estratégias para atingir metas, que podem gerar ações físicas. A ideia se realiza a nível de pensamento para depois manifestar-se numa possível ação física. A ação interna de planejamento não gera automaticamente uma ação externa, é apenas o ato de pensar como fará para realizar algo. Entre uma ação interna de planejamento e uma ação externa há a possibilidade que desestabiliza a certeza. Trata-se de uma ação de projeção, de futuro.
- *ação interna sonhada* - toda a ação psicológica vivenciada durante o período em que acontece a recordação dos sonhos, ou seja, quando se tem consciência e lembrança deles.
- *ação interna de julgamento* - quando se observa algo do plano da realidade externa e a mente formula um julgamento, que pode ir desde avaliar se um objeto é bonito ou feio, até o que se deve ou não fazer. A ação interna de julgamento está relacionada ao que Aristóteles defende em *Ética à Nicômaco* (2002, p.101) ao afirmar que “a origem da ação - sua causa eficiente, não final - é a escolha, e a da escolha é o desejo e o raciocínio com um fim em vista”. Para uma ação física se concretizar é necessário que antes haja uma atividade mental de escolha com um determinado propósito. Essa escolha é determinada pela moral, que interferirá, pois, no julgamento. Aristóteles continua: “eis aí porque a escolha não pode existir nem sem razão e intelecto, nem sem uma disposição moral; pois a boa ação e o seu contrário não podem existir sem uma combinação de intelecto e de caráter. O intelecto em si mesmo, porém, não move coisa alguma; só pode fazê-lo o intelecto prático que visa um fim qualquer”. Aristóteles atribui ao pensamento a origem da ação, afirma ainda que o intelecto em si não remove nada do lugar, numa alusão de que o pensamento apenas gera ações externas, mas não o considera ação em si. Assim como na *Poética*, a ação que Aristóteles discorre aqui é, especificamente, a ação física, a externa. Ele não se detém ao estudo da ação interna. Em *Ética a*

Nicômaco, Aristóteles investiga como e porque agem fisicamente os indivíduos.

- *ação interna de sensação* - ligada ao tempo presente, essa ação diz respeito à consciência que temos no momento em que sentimos algo. Ao sentirmos felicidade, pensamos: como é bom ser feliz. Ao pensar que está com medo ao entrar receosa em um elevador. Ao sentir o vento frio, pensar em o quanto o clima está frio. É a ação do pensamento no exato instante em que a sensação ocorre.
- *ação interna de questionamentos individuais* - quando a consciência formula pensamentos auto-questionáveis. Nesse tipo de ação, a pessoa pensante questiona a si mesma sobre fatos, como por exemplo questionamentos como: será que consigo velejar? Como me vestirei para a festa? O que eu estou fazendo?
- *ação interna de divagação ou conjectura* - quando se elaboram pensamentos reflexivos, filosóficos, metafísicos ou teóricos. Caracterizado também por suposições e pressentimentos de pouca evidência. Essa ação associa-se a uma ação de reflexão quando o agente pensante traça mentalmente conjecturas a respeito de fatos fundamentais da vida como: o que é a morte? O que é a felicidade? Como decifrar o amor?
- *ação interna de compreensão* - quando se alcança a percepção de que entendeu algo. Ação que exerce efeito expressivo no sujeito, pois lhe causa modificações significativas.

Essas são as ações internas que através delas os pensamentos se manifestam, podendo converter em uma ação externa ou não, e estão localizadas a nível psicológico. Assim, é possível perceber que a ação interna ou subjetiva transita do personagem diretamente para o leitor, com interferência quase inexistente do narrador. O herói da ação puramente interna não mimetiza atos de bravura ao representar um sujeito em que gestos de heroísmo não correspondem ao seu cotidiano ausente de deuses.

Para ilustrar a temática aqui desenvolvida, analisarei a obra de Caio Fernando Abreu, dentre os autores brasileiros em que a *ação interna* é encontrada de forma contundente. Como uma tentativa de representar o sujeito brasileiro situado à margem do padrão social do século XX, Caio Fernando Abreu mimetiza o que subjuga sua geração e o que a faz aliviar suas dores, e por isso, um olhar sobre sua obra e biografia torna-se necessário para compreender como situações sociais hostis interferem na forma de composição literária.

Cada escritora ou escritor que escolhe o fluxo de consciência como técnica narrativa

elege uma maneira de o fazer. Caio Fernando Abreu, contudo, mistura esses modelos e cria novos. Esse escritor brasileiro adapta técnicas desenvolvidas por Joyce, Woolf, Clarice, Hilda e vai além quando o quesito é técnica de fluxo de consciência.

Estudar a ação interna no fluxo de consciência de Caio Fernando Abreu significa dizer que demonstrarei como essa ação acontece num monólogo interior de um autor latino-americano, homossexual e transgressor, tendo de conviver com um regime político conservador e autoritário. Esclarecerei que suas personagens possuem a ação física fragilizada em contrapartida a uma ação subjetiva exacerbada, mas que nem por isso se permitem silenciar por completo. Sentem-se com pouca força para reagir à opressão, contudo, demonstram que o pensamento de alguém é impossível de ser controlado por outra pessoa, mesmo que esta tenha muito poder, pois, lembrando William James, o pensamento é um fluxo contínuo e pessoal. Em um momento em que o silenciamento é imposto por uma realidade que subjuga, o pensamento é meio de resistência e alívio.

CAPÍTULO II

2. “ERA DIFÍCIL SEDUZIR OS QUE TÊM ASAS”⁴: CAIO FERNANDO ABREU E SUA OBRA

Que não suspeitará da tua perdição, mergulhado como agora, a teu lado, na contemplação dessa paisagem interna onde não sabes sequer que lugar ocupas, e nem mesmo se estás nela
Caio Fernando Abreu. In: *Morangos Mofados*, p.144

Caio Fernando Abreu molda-se como autor que captou, na experiência e na observação da própria vida, os assuntos para sua obra. Alguns de seus contos são relatos de fatos vivenciados durante a sua infância, como os contos “Coruja”, presente em seu primeiro livro *Inventário do ir-remediável* (1970) e “Oásis”, publicado em *O ovo apunhalado* (1975). Caio Fernando Abreu escreve também sobre sonhos e representações metafóricas⁵ fundamentadas no realismo mágico, que estava bem em voga na literatura da América Latina. O critério da autoficção em Caio Fernando Abreu foi muito bem discutido por Nelson Luís Barbosa em sua tese de doutorado defendida na USP, em 2008. Sobre o conto “Corujas”, além de comprovações como a semelhança entre o nome Cláudia de uma das personagens, o nome da irmã do escritor e sua alusão na epígrafe, Barbosa traz uma entrevista concedida por Cláudia Abreu que respalda a característica autoficcional presente em algumas obras do escritor gaúcho:

Em depoimento colhido para esse estudo, Cláudia Abreu, a irmã de Caio F., personagem do conto perfeitamente identificável no texto, informa que a história efetivamente aconteceu com a família, ainda morando em Santiago, portanto antes dos quinze anos de Caio, idade com a qual ele deixou Santiago para estudar no Instituto Porto Alegre (IPA). O detalhe destacado por Cláudia é que as corujas não chegaram efetivamente a morrer na casa da família, como aparece no conto, e sim foram levadas para um sítio de um conhecido dos pais de Caio, onde certamente foram devolvidas à natureza como seu habitat intocável (BARBOSA, 2008, p.246).

Semelhantemente, Barbosa (2008) também comprova que o conto “Oásis” se trata de uma narrativa autoficcional. Assim, afirma que

Pelo vínculo real existente entre os personagens e o narrador - que também satisfatoriamente estabelece o homonimato entre autor/narrador/personagem do conto -, como também a confirmação dessas brincadeiras explicitada na carta autoral e no depoimento da irmã de Caio permitem a compreensão de que o autor efetivamente narra em seu conto uma experiência real do tempo de

⁴ CAIO, Fernando Abreu. Visita. In: *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 39.

⁵ A ideia de *representação metafórica* parte do princípio de que, na literatura fantástica, a realidade aparente escapa da narrativa e o que toma seu lugar são as metáforas que auxiliam na formação de imagens análogas ou que remetam ao real.

menino, vivida na sua Santiago do Boqueirão de sua infância, cidade “polvilhada de quartéis” (Callegari, 2008, p.19). O pai de Caio, aliás, fora militar, e o quartel descrito no conto de fato ficava a poucas quadras da casa paterna onde o menino Caio viveu até os quinze anos de idade, rodeado de irmãos, primos e amigos (BARBOSA, 2008, P.251).

Residindo em diversas cidades como Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Londres, Estocolmo e Paris, Caio Fernando Abreu tem em sua escrita o retrato da juventude brasileira dos anos 1970 e 1980. Com quinze obras publicadas, o escritor gaúcho privilegia o conto como gênero literário, contudo, em sua produção ainda constam dois romances, *Limite branco* (1971) e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), um livro de novelas, *Triângulo das águas* (1983), o infantil *As frangas* (1988) e peças de teatro, reunidas no livro *Teatro completo* (1997), publicado um ano após sua morte e inúmeras cartas endereçadas aos familiares e amigos.

Se adotarmos o critério de tempo histórico para organizarmos a produção literária de Caio Fernando Abreu, observaremos que boa parte fora publicada durante o período da ditadura militar no Brasil. *Inventário do Ir-remediável*, sua primeira coletânea de contos, que veio a público em 1970 e reescrito em 1995, um ano antes de sua morte, traz personagens depressivas e sufocadas por um ambiente social, aludindo aos tempos de repressão impostos pelos militares. Segundo o autor, em prefácio à edição de 1995,

Estes contos foram escritos entre 1966, entre Santiago do Boqueirão, onde eu costumava passar as férias na casa de meus pais; Porto Alegre da época da faculdade; São Paulo dos primeiros loucos tempos de 1968, AI-5 e ebulição cultural, e finalmente a Casa do Sol, de Hilda Hilst, em Campinas. (...) *O Ovo* ou *O mar mais longe que vejo* (são) vagas alegorias sobre a ditadura militar do país (ABREU, 1995a, p. 06).

Algumas dessas personagens encontram na morte a epifania para uma existência povoada de amores frustrados, tédio, solidão e violência. Apresentam uma linguagem truncada, indefinida, desarticulada, demonstrando uma vontade de dizer, porém, sem força suficiente para tal. Dividido em quatro partes: Da morte, Da solidão, Do amor, Do espanto, o *Ir-remediável* apresenta temáticas peculiares à narrativa, que, na obra de Caio Fernando Abreu, ganha densidade trágica e pessimista por focar no cotidiano contemporâneo. Caio Fernando Abreu foi um radar emocional ao que acontecia ao seu redor, principalmente ao que afetava a juventude brasileira da segunda metade dos anos 1960 e toda a década de 1970.

O livro apresenta, também, clara evidência da influência do realismo mágico latino-americano e de Clarice Lispector. Escritora a qual o próprio autor declara no prefácio que “Creio que o mais perigoso neste Inventário é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como “Corujas” ou “Triângulo Amoroso: variação sobre o tema” (ABREU, 1995a, p.06). Acrescento ainda o conto “O coração de Alzira”, narrativa a qual pode ser definida como clariciana, pois encaixa-se ao seu estilo desde a organização do enredo, de uso do discurso indireto-livre, até a escolha de uma personagem feminina que percebe a situação de opressão que vive, mas que não consegue reagir para provocar uma mudança efetiva em sua vida.

Já nesse primeiro livro inaugural, Caio Fernando Abreu apresenta contos que quebram paradigmas correspondentes a esse gênero literário. O primeiro conto da coletânea, “Os cavalos brancos de Napoleão”, trata de uma narrativa em terceira pessoa que, em determinado momento, passa a se organizar estruturalmente aos moldes do teatro: diálogos antecédidos dos nomes das personagens, rubricas que dão pistas dos sentimentos e comportamentos de quem fala; e bruscamente retorna à narrativa. Outra característica do estilo de Caio Fernando Abreu já presente no *Ir-remediável*, é a forte criação de novos substantivos a partir do processo de aglutinação, como por exemplo “como-eu-sou-bonzinho-porque-ninguém-me-ama” e “teusmeusnossos” (ABREU, 1995, p.24 e 25). Desse recurso linguístico, o autor fará uso ao longo de toda a sua carreira literária. A radicalização do enredo através do fluxo de consciência em sua técnica mais extrema e o monólogo interior direto, também são marcas do estilo do autor desde seu primeiro livro. Os contos “A quem interessar possa”, “O ovo”, “O mar mais longe que eu vejo”, “Fotografia”, “Itinerário”, “Diálogo” são narrativas de fluxo de consciência, mas diferentes entre si no que diz respeito à técnica adotada. Por exemplo, no “O ovo” a técnica utilizada é o solilóquio, o monólogo interior direto é adotado em “A quem interessar possa”, já “Fotografia” começa na forma de solilóquio e continua com monólogo interior direto. Neste seu primeiro livro, Caio Fernando Abreu já demonstra uma ousadia literária (tanto em relação a temas quanto a estrutura) que será o traço peculiar de sua obra. Exemplo disso é o conto “Inventário do ir-remediável”, narrativa de enredo complexo em que o monólogo interior é mesclado com a narração em terceira pessoa, bem aos moldes de Virgínia Woolf, contudo, apesar da marcante influência, o autor brasileiro demonstra segurança o suficiente para ousar livremente sem se prender a

modelos. Outros contos que também rompem paradigmas formais são “O rato”, que se organiza aos moldes de roteiro de cinema; e “Apenas uma maçã”, narrativa que transgride os modelos de gêneros literários, pois, metade do conto é construído em formato de teatro, com discursos diretos e rubricas. Ou seja, Caio Fernando Abreu lança-se no meio literário demonstrando qualidade artística e trabalho criativo com a palavra.

Depois de *Inventário do Ir-remediável*, Caio Fernando Abreu publica *Limite branco* (1971), o qual faz parte da produção romanesca do autor, juntamente com *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), o que comprova que o romance não foi o gênero o qual o autor se dedicou com tanta avidez quanto ao conto. *Limite Branco* é um romance escrito durante a juventude do autor e revela que “o cotidiano do adolescente de classe média nos anos 60 era puro tédio, pura angústia, sofrimento íntimo no caldeirão quente de um mundo em transformação” (MORICONI, 2007, p.8). Por ordem de criação, este seria sua obra inaugural, contudo, *Inventário do ir-remediável* vem a público primeiro.

O ponto de partida é *Limite branco*, de caráter inaugural, não somente por ser o primeiro livro escrito por Caio e o primeiro romance, mas também por suas características literárias. (...) Narrado sob dois pontos de vista, em primeira e terceira pessoa, apresenta o que seria um personagem prototípico, o embrião do protagonista, que evoluirá ao longo das outras obras de ficção (COSTA, 2014, p.17).

Essa ideia de Costa (2014) se congrega com a de Barbosa (2008), ambos os trabalhos observam a obra caiofernandiana como autoficcional, em que personagens, lugares e cenas assemelham-se à própria vida do autor. Costa mapeia essa constatação ao longo de suas obras, enquanto Barbosa (2008), em um estudo de fôlego, divide algumas narrativas como autoficcionais e autobiográficas. Contudo, o que os dois estudos têm em comum, além do programa de pós-graduação, é observar que há muito da vida de Caio Fernando Abreu em suas obras literárias e que o romance *Limite branco* já possui esta temática.

A segunda coletânea de contos do autor, intitulada *O ovo apunhalado*, fora publicada em 1975, a qual tivera algumas narrativas e palavras censuradas pela ditadura militar. Dividido em três partes, Alfa, Beta e Gama, o livro traz exemplos de ruptura estrutural do conto tradicional, como em “Nos poços” e “Uma veste provavelmente azul” que são narrativas de 9 e 12 linhas, respectivamente. Além da crítica ao capitalismo presente no conto “Gravata”, encontra-se personagens perturbadas que não conseguem

organizar um discurso mínimo e por isso apresentam uma linguagem travada devido a algo não definido nem esclarecido nas narrativas. Em alguns casos, acontece até mesmo a presença de elementos provindos do universo fantástico, o que demonstra uma possibilidade de escape do mundo real ou uma tentativa de metaforizá-lo. Como epígrafe do conto “A visita”⁶, que só fora publicado apenas em 1995 na coletânea de contos *Ovelhas negras*, o autor confessa que o conto trata-se de um “tributo à moda do realismo mágico latino-americano. Escrita em 1969, na Casa do Sol de Hilda Hilst, entre Campinas e Jaú, onde eu estava escondido do DOPS.” Ou seja, ele escreveu também com esse viés do fantástico e/ou do realismo-mágico com uma preocupação política de protestar, denunciar e confessar as próprias experiências vividas durante a ditadura. O punhal que violenta o ovo, metáfora presente no conto que dá nome à coletânea, pode ser lida como alusão às medidas abusivas tomadas pelo governo autoritário e pela própria vida estandardizada, para usarmos um conceito adorniano. O próprio Caio Fernando Abreu afirma em entrevista de 1977:

Os contos giram em torno dessa unidade vital, o ovo, sangrada pelo punhal do cotidiano seco, pelas muitas formas de opressão, a vida violentada (...). O próprio livro foi tão apunhalado que censuraram três contos, cortaram algumas “palavras fortes” e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt, o que só confirmou minha teoria sobre ovos e punhais (In: DIP, 2011, p.141).

Com *O ovo apunhalado*, Caio Fernando recebe uma menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção. Esse prêmio é responsável pelo fim do seu autoexílio na Europa e seu retorno ao Brasil, contudo, a publicação viria com três contos censurados. Na nota explicativa para o conto “Triângulo em cravo e flauta doce”, publicado apenas em 1995 na coletânea de narrativas *Ovelhas negras*, composta por textos que por algum motivo não foram antes publicados, Caio Fernando Abreu confessa que esse conto, junto com mais dois, seria publicado em *O ovo apunhalado* (1975), entretanto, fora censurado pelo IEL - Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, órgão censor da ditadura. No mesmo livro, o autor aponta o conto “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” como outra narrativa que fora censurada, contudo, a terceira não foi designada por ele. Assim escreve o autor na nota:

Escrito no Rio, em 1971, este conto originalmente faria parte de *O ovo apunhalado*. Mas com mais dois textos foi censurado pela direção do Instituto Estadual do Livro-RS, que publicou *O ovo* em 1975, num convênio com a

⁶ Narrativa a qual não se associa ao conto “Visita” que consta no livro *O ovo apunhalado* (1975).

Editora Globo. Em 1978, graças a Cícero Sandroni, saiu na brava revista *Ficção*. (ABREU, 1995b, p. 167)

Antes de cada conto de *Ovelhas negras* (1995), Caio Fernando Abreu traz uma nota com o respectivo ano que escreveu cada narrativa e explicando um pouco os motivos pelos quais não foram antes publicadas em livro. Porém, nenhuma informação é suficiente para constatar que alguma das narrativas tenha sido a terceira a ser censurada pelos militares. No *Caio 3D: o essencial da década de 70* (2014a), também não encontrei nenhuma referência a essa questão, visto que todos os contos de *Ovelhas negras* podem ser lá encontrados, porém, sem nenhuma observação no sentido de apontar a narrativa censurada. Fica a incógnita de que narrativa, juntamente com “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço” e “Triângulo em cravo e flauta doce”, comporia a trilogia de contos de *O ovo apunhalado* censurada pela ditadura militar. Ou seja, resta apenas a afirmação do próprio Caio Fernando Abreu de que houve um terceiro conto censurado.

Ao lado de Ivan Ângelo, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Callado e Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu faz parte de uma geração de escritores brasileiros que denunciaram os desmandes dos militares através da literatura e por isso mesmo foram perseguidos, numa tentativa de provocar o silenciamento dos que falam em nome da coletividade. Apesar de narrativas, palavras ou livros inteiros censurados, esses escritores encontraram maneiras de delatar a violência. Denunciaram as agressões físicas cometidas pelos militares e/ou exploraram a técnica narrativa do fluxo de consciência para transparecer o processo de silenciamento imposto aos transgressores. Fugir do país, inventar pseudônimos ou protestar nas ruas eram formas de sobrevivência. Escrever sobre o quanto a realidade sufocava as pessoas, tornando-as deprimidas e sem esperança, também era (e é) uma forma de resistir.

É no clima de desbunde adotado pelo movimento da contracultura e da perseguição cometida pela ditadura, a qual é responsável por três prisões do escritor e sua decisão de autoexílio, que Caio Fernando Abreu escreve e publica *Pedras de Calcutá* (1977). Este seu quarto livro foi elaborado durante e depois do autoexílio no exterior. *Pedras de Calcutá* (1977) traz em sua segunda parte a epígrafe esclarecedora “E tudo é proibido. Então, falamos”, de Carlos Drummond de Andrade, o que demonstra sua posição de que defender seus direitos, expressar-se da maneira pretendida ou participar da militância política era proibido no Brasil; o uso do itálico no verbo *é* da epígrafe

constata a contemporaneidade da afirmação. Diante da inibição à liberdade e restrição de direitos, coube às escritoras e aos escritores ficcionar e metaforizar a violência sentida. Em *Pedras de Calcutá* (1977), os narradores de Caio Fernando Abreu falam da agonia, da voz entalada, da opressão e da depressão. Dividido em duas partes, o livro traz como narrativa introdutória contos denominados Mergulho I e Mergulho II, respectivamente em cada parte. O segundo, assim como acontece em *O ovo apunhalado*, trata de uma narrativa bastante curta que não comporta nem uma só página. Em ambas as coletâneas, a temática da depressão e angústia está fortemente presente, ao mesmo tempo em que a não submissão ao regime militar e a afirmação da liberdade pessoal também são temáticas que marcam as narrativas. Essa dualidade de sentimentos sempre será característica da narrativa de Caio Fernando Abreu, pois ao mesmo tempo em que apresenta personagens melancólicas e frustradas, evidencia traços irônicos e debochados, tanto na linguagem, quanto nas características de algumas delas.

Pedras de Calcutá narra experiências e avaliações mordazes das cidades onde o autor viveu por uns tempos, em busca da liberdade política e da sobrevivência como escritor, contudo, trabalhou na Europa como lavador de pratos, garçom e modelo nu para artistas. Caio Fernando precisou roubar alimentos e livros, o que resultou em sua apreensão pela polícia de Londres. Embora tenha visto seus livros em vitrines europeias, Caio Fernando Abreu só começou a vivenciar esse sonho durante os três meses em que fora contemplado com uma bolsa fomentada pela prefeitura de Saint Nazaire, cidade litorânea e do interior da França, precisamente na Casa dos Escritores Estrangeiros. Os contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” “Lixo e purpurina” são alguns exemplos da crítica que faz ao *modus vivendi* dos europeus, considerando que essas narrativas foram escritas durante um período em que para os brasileiros, morar ou conhecer a Europa era uma questão de requinte e riqueza. E Caio Fernando, com seu ponto de vista perspicaz, não se vislumbra com os encantos das vitrines e parques europeus, mas com a pobreza e depressão dos imigrantes. É importante observar que o conto “Lixo e purpurina” poderia ter sido publicado em *Pedras de Calcutá* ou em *O ovo apunhalado*, visto que fora escrito em 1974, contudo o próprio autor esclarece em epígrafe do *Ovelhas negras* (1995) que

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo – não parece

“pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feto de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (ABREU, 1995b, p. 107).

Por exigência ou insegurança do autor devido ao tom confessional, o conto não fora publicado na época, alguns críticos como Ginzburg consideram que “misturando gêneros, entre o diário e a coleção de aforismos, a crônica e o conto, o texto combina referências históricas e estruturais e ficcionais de modo a construir um conjunto de imagens perturbadoras da década de 70” (GINZBURG, 2005, p.38).

Já o tom de denúncia à ditadura militar brasileira e a repressão política exercida por ela está presente nos contos “Aconteceu na Praça VX”, “Garopaba mon amour” e “Rubrica”, narrativas símbolos desta temática em Caio Fernando Abreu em que a violência e tortura são evidenciadas. Em “Rubrica”, as notícias de jornais denunciam a violência dos militares:

América-Latina-dominada-pelo-militarismo (ABREU, 2014, p.41)

Ainda-falta-redemocratizar-o-país, eu li (Id., p.43)

Torturado-até-a-morte-o-professor-de-Sociologia (Id., p.43)

Paula Dip, em sua biografia sobre Caio Fernando Abreu, nos escreve que “Caio lutou à sua maneira contra a ditadura, e nos anos 70 chegou a ser preso pela repressão numa passeata e depois numa praia em Santa Catarina aonde havia ido encontrar a amiga Graça Medeiros, que estava escondida. Apanhou muito (ele conta essa história no conto “Garopaba, mon amour”), mas não dedurou a amiga” (DIP, 2011, p. 137). Lendo essa passagem, nos questionamos sobre os limites entre a ficção e o fato histórico, durante a ditadura no Brasil escritores foram presos e torturados, e, de uma forma ou de outra, esses acontecimentos foram denunciados através de textos literários, alguns de forma mais alegórica, pois se vivia em tempos de repressão, outros de forma mais direta e contundente. Digamos que Caio Fernando Abreu se enquadra na primeira categoria, porque em seus contos encontramos alusões à repressão vivida durante o período do regime militar, como ocorre nos contos “Aconteceu na Praça XV”, presente na antologia *Pedras de Calcutá*, publicado em 1977, ainda em plena ditadura, e “Os sobreviventes”, que veio a público em 1982 em *Morangos Mofados*, sua antologia mais famosa, em que narra principalmente a depressão e o fracasso moral deixados pelas décadas do regime naqueles que se opuseram a ele. Porém, no conto “Garopaba, mon amour” o tom muda.

Nesse conto a tortura pública, a violência física e moral praticada pelos militares são relatadas sem subterfúgios.

Nessa narrativa, ficção e realidade se misturam. Por estar em forma de conto já se apresenta como ficção e por sabermos, através do relato de Paula Dip, que se trata de um fato ocorrido na vida do escritor, trata-se, pois, da narrativa de um fato histórico. As experiências traumáticas vividas tornam-se matéria e assunto para a elaboração literária de denúncia, seja em tom de confissão ou em um tom imaginário. Em muitas narrativas, esses tons se entrecruzam e causam, embora o leitor perceba que se trata de elaboração artística, uma delação do fato vivenciado. Segundo Ricoeur (2010, p. 318)

A mesma obra pode, portanto, ser um grande livro de história e um admirável romance. O incrível é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraquece o projeto de representância desta última, mas contribui para realizá-lo.

O texto ficcional não possui a carga de representação de um fato mais minimizado do que o texto histórico. Ambos têm o mesmo poder simbólico de pôr às vistas do leitor fatos ocorridos. De acordo com Ricoeur, o efeito de ficção não interfere no relato histórico, ao contrário, ajuda-o a se realizar de forma mais adequada, pois constitui uma forma de perceber o passado. Trata-se, pois, do processo da ficcionalização da história, como cita o próprio autor.

Para Ricoeur, os acontecimentos escolhidos para serem narrados por uma determinada comunidade histórica são aqueles considerados marcantes “por ver neles uma origem ou uma volta às origens” (p. 319). Mesmo que corresponda a acontecimentos funestos, a memória coletiva procura seus meios para que, com o distanciamento temporal, esses fatos sejam rememorados. Geralmente os acontecimentos horrendos e cruéis são aliados à repressão, o próprio ato de violência já provoca um silenciamento por parte das vítimas, por medo de sofrer ainda mais. Por isso que em variados casos é necessário o distanciamento temporal dos fatos históricos para que estes sejam narrados. No caso da ditadura militar ocorrida no Brasil nos anos de 1964 a 1985, principalmente durante o Ato Institucional nº 5 (AI-5) decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, período que correspondeu à expressão mais radical da ditadura militar brasileira, publicar narrativas de cunho denunciatório seria um ato de ousadia e coragem. O AI-5 perdurou até dezembro de 1978, ou seja, dos atos instituídos pela ditadura este foi o mais rigoroso e longo.

Consequentemente, tentativas de denúncias de maus tratos praticados pelo regime eram reprimidos de todas as formas. Do AI-5 nos chama a atenção os artigos 4º, 5º, 10º, 11º. Neles fica evidenciado o grau de violência deliberada que seria praticada pelos militares que governavam o país⁷.

Com medidas como cassação dos direitos políticos por dez anos, proibição de atividades e manifestações, liberdade vigiada, suspensão de *habeas corpus* para os presos políticos, são posicionamentos que justificaram todos os atos de violência e tortura praticados pelo regime, pois estariam livres de apreciação judicial (Art. 11º). Em resposta a esse ato, intensificaram os movimentos sociais e estudantis. Dentre os manifestantes estão escritores e jornalistas que resolvem denunciar os desmandos do governo. Alguns tiveram livros, textos e/ou palavras proibidas na tentativa de denunciar o horror durante o período macabro do AI-5; contudo, a maioria dos relatos livres de censura surgiram depois do golpe. A memória do horror faz parte do arcabouço histórico de um povo e é uma questão de escolha como vão ser relatadas essas intrigas, se de maneira alegórica ou histórica, embora ambas sejam legitimadas como forma de testemunhar a crueldade que estava mantida em segredo.

O conto “Garopaba, mon amour” fora publicado na coletânea *Pedras de Calcutá*, ainda durante a vigência do AI-5, em 1977. Como um livro assinado por um escritor e jornalista, que tinha sido espancado e preso pelos militares, tenha sido liberado para publicação? Fato é que num ato de coragem, a coletânea veio a público. Em “Garopaba, mon amour” o narrador é centrado ora na terceira, ora na primeira pessoa e é este narrador ambíguo que expõe socos, ofensas e humilhações de forma direta, sem rodeios. O que

⁷ Art. 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de frequentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado.

Art. 10 - Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art. 11 - Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos.

não acontece com as demais narrativas do escritor que apresentam a temática da repressão política. No conto “Os sobreviventes”, por exemplo, em que a personagem relata em primeira pessoa que

Anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário & positivo, apertava meu ombro com as mãos apesar de tudo viril repetindo reage, *companheira*, reage, a causa precisa dessa sua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária e bababá bababá. (ABREU, 2005, p.28)

Embora a crítica à ditadura seja evidente, há uma sutileza nas palavras citadas que permite ao leitor perceber a referência dada à repressão. A própria depressão e solidão vividas pela personagem sem nome, a fuga do seu amigo e narrador para o Sri Lanka são características de pessoas que fizeram parte do movimento de esquerda política e ideológica. Daí o vazio de suas vidas no período pós-ditadura, “despirei, voltei a isso que dizem que é normal, e cadê a causa, meu, cadê a luta, cadê o potencial criativo?” (ABREU, 2005, p.28). Os vocábulos *companheira*, *causa* e *libertária* nos permitem interpretar a crítica feita à ditadura brasileira, pois são expressões utilizadas pela oposição ao regime de extrema direita dos militares. De sutilezas é feita a obra de Caio Fernando Abreu, e é assim que suas críticas à ditadura são postas ao leitor. Dessa forma, não se pode afirmar que as narrativas comprometidas com o fato histórico são apenas aquelas que apresentam a temática de forma direta na trama. Para Ricoeur,

Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica *direta*, mesclada à sua função estética, que ele levanta o problema mais interessante quanto à verossimilhança. A verdadeira *mimesis* da ação deve ser buscada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. (p. 327, v.3)

Dizer que Caio Fernando Abreu não refletiu sua época seria um grande equívoco de leitura, este o fez de maneira perspicaz, sobretudo revelando o aspecto psicológico e existencial de uma geração sem rumo. Uma geração que lutou contra os desmandos da ditadura militar brasileira e que, depois do fim desse sistema político, ficou sem norte e traumatizada por ter presenciado e sentido a violência militar. Heloísa Buarque de Holanda, em prefácio à edição de 2005 de *Morangos Mofados*, declara que

Ao contrário da maioria dos relatos recentes sobre a opção guerrilheira, cuja palavra e ordem é a autocrítica irônica, e que apresentam, às vezes até didaticamente, novos e seguros rumos políticos, Caio não procura analisar ou mesmo avaliar um caminho acabado (ou interrompido) (ABREU, 2005, p.9).

No conto “Garopaba, mon amour”, contudo, o autor decide denunciar o horror de maneira mais contundente. Sua fábula se organiza em torno de um personagem que,

caminhando pela praia Garopaba em Florianópolis, rememora cenas de violência e tortura sofridas por ele e seus amigos durante um acampamento. Na tentativa de que o rapaz delate uma outra pessoa, os policiais agredem, espancam, xingam e humilham. “Garopaba, mon amour” trata-se de narrativa frenética em que os seus elementos são evidenciados de forma confusa e não linear. Os discursos dos personagens se mesclam revelando o diálogo, contudo sem marcas ortográficas do discurso direto em alguns momentos. Essa técnica de monólogo interior direto requer do leitor um pouco mais de atenção

Pouca-vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você se descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa (ABREU, 2014d, p. 127).

As cenas de violência praticadas pelos representantes do governo, e arbitrariamente permitidas por lei, são representadas através de técnicas variadas. No caso do espancamento o narrador opta pelo formato do roteiro de cinema e do teatro, talvez seja a técnica que transpareça mais convenientemente a estupidez desmedida e abrupta dos militares:

— Conta.
 — Não sei.
 (Tapa no ouvido direito.)
 — Conta.
 — Não sei.
 (Tapa no ouvido esquerdo.)
 — Conta.
 — Não sei.
 (Soco no estômago.)

Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica, o sol arrancou um reflexo cego. Quando começaram a descer, percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele (ABREU, 2014d, p. 123-4).

Transcrevo exatamente como a narrativa se apresenta graficamente no conto com a finalidade de evidenciar o entrecruzamento e a ordem de cenas rememorativas que perpassam o pensamento da personagem. Repentinamente a fala do policial é evidenciada junto com rubricas da ação praticada por ele. As lembranças da personagem, então, retornam um pouco em *flashback* e a chegada dos policiais é narrada. Se fôssemos pôr em ordem cronológica linear, a chegada dos policiais e o saque do revólver teriam de vir

em primeiro lugar e depois as cenas de violência, contudo, como se trata de uma narrativa de fluxo de consciência, é adotada a ordem caótica das lembranças, pois são assim que se apresentam na mente. A cena, “Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica, o sol arrancou um reflexo cego’ (p.124), se assemelha à técnica do cinema, pois a imagem visual do reflexo é imediata na mente do leitor, o que aproxima a literatura da técnica cinematográfica.

O discurso direto acontece em três momentos do conto em que se percebe que gradativamente aumenta o ato de violência. De tapas no ouvido passa-se a socos na cara:

1º momento (p.124)

- Conta.
- Não sei.
- (Tapa no ouvido direito.)
- Conta.
- Não sei.
- (Tapa no ouvido esquerdo.)
- Conta.
- Não sei.
- (Soco no estômago.)

2º Momento (p. 126)

- Conta.
- Não sei.
- (Bofetada na face esquerda.)
- Conta.
- Não sei.
- (Bofetada na face direita.)
- Conta.
- Não sei. (Pontapé nas costas.)

3º Momento (p.128)

- Repete comigo: eu sou um veado imundo.
- Não.
- (Tapa no ouvido direito.)
- Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.
- Não.
- (Tapa no ouvido esquerdo.)
- Repete comigo: eu sou um filho da puta.
- Não.
- (Soco no estômago.)

São, respectivamente, três falas do agressor e três da vítima em cada um dos três trechos. Isso demonstra a repetição das perguntas como uma forma de torturar e assim pressionar a delação. O narrador mistura os tipos de discurso representativos da tortura, ora ela é contada através do discurso direto, ora do indireto livre, porque as lembranças

prazerosas do acampamento com os amigos se misturam com os momentos de tortura e tudo isso se confunde na cabeça do narrador.

O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória? (ABREU, 2014d, p.127)

Callegari, na curta biografia sobre Caio Fernando Abreu, também relata a experiência vivida pelo escritor na praia de Garopaba, afirmando que alguém apontou para Caio e seus amigos e minutos depois estavam presos. Conta ainda que

(...) na ocasião, Caio apanhou muito. Queriam que ele depusesse contra Graça (a amiga que a polícia procurava e estava junto dele). Como Caio, muito dignamente, se recusasse a falar, soltaram-no. Graça foi presa e condenada em flagrante falso de porte de maconha (CALLEGARI, 2008, p.75).

Contudo, não podemos afirmar que toda a narrativa de “Garopaba mon amour”, seja fundamentada na experiência real vivida pelo autor. A *mimesis* extrapola os limites do já vivido por seres reais, pois a representação mimética alcança seu grau efetivo ao se afastar do mundo das coisas. Segundo Ricoeur (2010, p.327) “é precisamente quando uma obra de arte rompe com esse tipo de verossimilhança (a baseada apenas no real) que revela sua verdadeira função mimética”. Assim, devido a essa função mimética que, afirma Ricoeur, o passado da voz narrativa se diferencia do passado da consciência histórica. Contudo, em narrativas de cunho confessional como essa não há como separar ficção de relato, melhor dizendo, o grau de revelação histórica vai mais além, possui um teor de compromisso político, um tom de denúncia. A função mimética II definida por Ricoeur (2010, p.82) como a *mimesis* da criação, da invenção, junta-se com a *mimesis* III quando o assunto é denúncia, pois a *mimesis* III trata do depois da composição poética ao alcançar o espectador, o leitor. É a representação do real feita pelo artista e sua significação pelo leitor. Ambas se juntam para o texto significar, tornando-o provável.

Em *Literatura e vida literária* (1985, p.47), ao interpretar o conto “Garopaba mon amour”, Sussekkind afirma que Caio Fernando Abreu “não se limita a descrever o horror (...) ou a refletir sobre a possível lógica que regia a tortura”, mas que ele fazia literatura. Ora, não podemos distanciar a literatura da denúncia quando se trata de memória do horror. Ao comparar o estilo de Caio Fernando Abreu com o de Gabeira e Sirkis, a crítica de Sussekkind torna-se fragilizada, pois cada escritor tem sua forma de relatar as experiências vivenciadas. Será que o uso maior de recursos metafóricos torna um texto mais literário? Posicionamento que a própria estudiosa reitera ambigualmente ao dizer que

“daí, a necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador”, ou seja, é uma qualidade do escritor gaúcho usar alegorias ou não?

Não podemos, simplesmente, então, dizer que o conto trata de cópia do real, posto que seja arte. Contudo, ficção e história se aproximam na escritura de Caio Fernando Abreu, no que tange mais especificamente ao relato do horror vivido na ditadura.

Outras temáticas que caracterizam a obra de Caio Fernando Abreu estão presentes em *Pedras de Calcutá*, como a mistura de línguas (“London, London, crush and rubbish”, “A verdadeira estória/história de Sally Can Dance”, que por sinal trata-se de um conto em que padrões de gênero são totalmente transgredidos; a defesa da ecologia e a crítica à urbanização (“Zoológico blues”); a homofobia presente no conto “Caçada”.

No que tange à problemática da narração, os contos de *Pedras de Calcutá* se mesclam entre narrativas em 1ª e 3ª pessoa, contudo, as narrativas em 1ª pessoa são de difícil enquadramento nas teorias que se detêm nesse assunto. O conto “Pedras de Calcutá”, por exemplo, mescla técnicas literárias com técnicas cinematográficas, assim, a linguagem se fundamenta no posicionamento de uma câmera e pistas do cenário são dadas como uma grande rubrica. Contudo, o autor não se volta à direção teatral com o objetivo de proporcionar caminhos para uma possível montagem, mas uma rubrica destinada diretamente ao leitor, como uma facilitação para este imaginar o cenário em que se encontra a personagem:

À sua frente: uma senhora gorda com duas meninas pela mão, a do lado direito de vestido azul e carpins brancos, a do lado esquerdo de vestido rosa e carpins laranja; **às suas costas:** um pedreiro sem camisa, o tronco reluzente de suor, empurrando um carrinho-de-mão cheio de cal contra sua bunda, pedindo-lhe que se apressasse; **do lado direito:** como uma cerca de ferro com um cartaz desses que dizem “Atenção: homens em obra”, ou coisa assim; **do lado esquerdo:** um outdoor que visto de muito perto, por sobre o ombro, limitava-se a grânulos muito salientes, talvez um par de lábios vermelhos entreabertos; **por cima:** o sol como um ovo frito sem clara num céu lavado de janeiro; **por baixo:** os buracos da calçada; **em volta, além ou longe ou mesmo perto:** o rumor dos automóveis, escapamentos abertos, motocicletas, caminhões. (ABREU, 2014, p.181) (O destaque é nosso)

São nuances do estilo literário desse autor gaúcho que, não seria exagero afirmar, perturba a leitura crítica, pois simplesmente apontar o foco narrativo pode se tornar uma tarefa complexa, devido às misturas de foco e quebras de paradigmas tradicionais. Quando isso afirmo, estou buscando apoio em uma tradição aproximada historicamente, não em uma tradição narrativa praticada antes das grandes guerras. Caio Fernando Abreu transpõe modelos formais desenvolvidos durante e depois do Modernismo brasileiro. Dos

seus livros, *Pedras de Calcutá* é o que podemos apontar como o mais criativo neste sentido. Nele, observamos que “Até oito, a minha polpa macia”, “O poço” e “Pedras de Calcutá” são narrativas cujo foco é, preponderantemente, construído no formato de fluxo de consciência.

Depois de *Pedras de Calcutá*, Caio Fernando Abreu publica seu livro de maior repercussão, *Morangos Mofados*, lançado em 1982. Coletânea que reúne contos que podem ser percebidos como bem distintos um do outro, pois a cada narrativa o leitor se depara com algo surpreendente, desde a forma de narrar em 3ª ou 1ª pessoa, fluxo de consciência ou narrativa mista, até as abordagens de temas tão característicos do estilo caiofernandiano, como o amor livre entre três pessoas, a homofobia, o desencanto social e pessoal, a presença sufocante da metáfora do poço e o homoerotismo. Contudo, a aparente distinção entre os contos é logo superada, pois cada uma delas evidencia a angústia, a depressão e o pessimismo que marca o final dos anos 1970 e início dos 1980, época em que o livro foi composto.

Sempre atento ao que se passava no contexto político e social, Caio Fernando Abreu, já de volta ao Brasil, percebe o que há de injustiça e o que uma sociedade que é regida por repressão política, sexual e comportamental impõe. Com falas truncadas, frases incompletas, solilóquios infindáveis, as personagens revelam a opressão vivida no cotidiano e sua angústia pessoal em admitir a falta de aptidão em resolver os seus problemas, principalmente emocionais. Aliás, emoção é a substância de toda a obra de Caio Fernando Abreu. Quanto ao processo de narração em *Morangos Mofados*, a forma de contar as histórias também demonstra a incapacidade de articulação em um sistema político regrado, sob a égide da violência e da falta de diálogo com o povo. A composição narrativa dos contos de *Morangos Mofados* sugere uma íntima relação entre a vida real, e a organização linguística das narrativas.

A: Você é meu companheiro.

B: Hein?

A: Você é meu companheiro, eu disse.

B: O quê?

(ABREU: 2005, p.23)

— Ozônio -- ele disse.

— Pois é, ozônio. O ar que a gente respira, entende? A biosfera.

— Já deve estar toda furadinha então – ele disse.

— O quê?

— Deve estar toda furada – ele repetiu bem devagar. – A camada. A biosfera.
O ozônio.
(ABREU, 2005, p. 40)

Ambos os trechos acima são exemplos dessa relação estreita entre a vida cotidiana das personagens e seu reflexo na linguagem. Com uma comunicação totalmente comprometida, as personagens apresentam a fala truncada e, por isso, os diálogos são incompletos e lacunados. Trata-se de uma representação da deficiência comunicativa de um tempo histórico conflituoso e depressivo para o Brasil, apesar da abertura política e declínio da ditadura militar. A lei da anistia foi promulgada em 1979, três anos antes do *Morangos mofados* ser publicado, contudo, o cenário ideológico no país se apresentava ainda marcado por repressão e controle social, durante 1979 o Decreto-Lei n.1077/70, que regulamentou a censura a livros e revistas ainda estava em vigência. Mas os contos de *Morangos mofados* apenas foram publicados em 1982, já em tempos de arrefecimento da ditadura, pois o AI-5, por exemplo, foi extinto em 1978. Dessa forma, as narrativas que compõem esse livro representam anseios e decepções de gerações marcadas pelo autoritarismo, pelo fracasso político e, em alguns momentos, pela esperança de um mundo melhor.

Neste livro, como em outros, Caio Fernando Abreu questiona a moral conservadora em que personagens homossexuais são brutalmente espancados (“Terça-feira gorda”) ou demitidos e rechaçados devido à sua orientação sexual (“Aqueles dois”). O autor também ironiza a falsa moral dos militares ao expor um assédio sexual cometido por um militar a um rapaz, no conto “Sargento Garcia”. Todas essas são narrativas que revelam sua forma de resistir à repressão política e social e que, certamente, só foi publicado porque em 1982 a censura já estava mais amenizada. A temática homoerótica, aliás, é uma das mais quistas pela crítica para analisar sua produção, ao lado da violência, da repressão militar e da contracultura, todos percebidos como manifestação do olhar preciso do autor sobre sua contemporaneidade.

Continuando com a apresentação da obra de Caio Fernando Abreu, temos o *Triângulo das águas* (1983), coletânea diferente das demais pelo fato de ser composta por três novelas: “Dodecaedro”, “O marinheiro” e “Pela noite”. Publicado um ano depois de *Morangos Mofados*, *Triângulo das águas* não teve a mesma repercussão que aquele.

Ao ser publicado em dezembro de 1983, o autor, em resenha para a revista *Around*, escreve sobre o *Triângulo das águas* analisando o posicionamento da crítica:

Pra começo de conversa, *Triângulo das águas* é composto por três novelas independentes, como observa o Geraldo Galvão – não é de forma alguma um “romance fragmentado”, como quer o moço da *Veja*. Mas até aí tudo bem. Afinal, cada um deve ter o direito de emitir sua opinião – mesmo que seja, no mínimo, um tanto esquisito não perceber o gênero da obra literária que está sendo discutida. Acontece que existem historinhas por trás e são elas que eu vou contar (ABREU *apud* DIPP, 2011, p.204)

Caio Fernando Abreu revela para seus leitores o que interferiu na análise hostil da crítica sobre seu mais recente livro, o *Triângulo das águas*. Relata sua experiência de quatro anos na revista *Veja* e seu pedido de demissão ao ver o tratamento dado pela revista à morte da cantora brasileira Elis Regina, sua amiga, gaúcha como ele. A revista apresentou como capa o título “Elis Regina, a tragédia da cocaína”. Caio Fernando Abreu não perdoa. Seu amor pela amiga era maior que seu emprego na revista *Veja*.

Coisa de gente não só careta como também mau-caráter. Liguei para o editor de literatura e disse: “Por favor, vá dizer ao seu patrão que não quero nunca mais ver meu nome numa revista desse nível”. (ABREU, *apud* DIPP, 2011, p.204)

Percebe e escancara assuntos outros que interferiram na recepção da sua obra. Muito das primeiras resenhas e críticas sobre *Triângulo das Águas* partiu da contaminação desta postura arbitrária da *Veja*. Contudo, é exatamente com esse livro que Caio Fernando Abreu recebe o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro para melhor livro de contos.

Para uma leitura sobre o significado da simbologia astrológica em *Triângulo das Águas*, recomendo a leitura de Costa (2008). A autora desenvolve uma análise sobre a simbologia astrológica presente no livro. Essa marca simbólica é confessada pelo próprio autor na apresentação da edição de 1983 de *Triângulo das Águas*. Ele, depois de dizer que sente que “não escreveu o livro: fui escrito por ele”, afirma que:

A astrologia, aliás, foi fundamental para escrevê-lo. Todo o livro, percebi aos poucos, estruturava-se sobre a simbologia dos signos da água: a emoção: Peixes, em “Dodecaedro”, o inconsciente e o caos; Escorpião, em “O marinheiro”, a capacidade de redenção plutoniana pela destruição de todas as proteções; Câncer, em “Pela noite”, a desesperada busca da afetividade maternal perdida – aquele “no colo da manhã” onde finalmente repousam exaustos os dois tresnoitados protagonistas, Pérsio e Santiago. (ABREU, p. 12)

Ou seja, o título está intimamente relacionado com a estrutura narrativa e não se trata apenas de uma relação semântica. Segundo Costa (2008, p.43) “o conto *Dodecaedro* tem doze personagens e cada um representa um dos signos do zodíaco”. Contudo, no conto, há uma décima terceira voz, assim denominada, a qual merece atenção por ser diferente das outras vozes, visto que essa décima terceira voz está afastada da história das demais. Quanto à forma, o itálico marca esse afastamento e alheamento. A fala tem um tom diferente das outras, como se não fizesse parte daquela história, porém nela está presente. Trata-se de uma narrativa paralela, ou de uma narrativa dentro de outra narrativa. Marca, pois, uma interrupção no encadeamento narrativo das demais personagens. De acordo com Costa (2008, p. 49):

Ora, a décima terceira voz é personagem de uma história, a sua, ora se comporta como o inconsciente de cada um dos doze personagens, e por vezes, ainda, ao se referir ao processo criativo, representado pelas imagens do processo de gestação, parece ser o pensamento daquele que escreve *Dodecaedro*, seja a personagem Anaís, seja uma “entidade” que se apodera do narrador/escritor.

Dodecaedro é exemplo do quanto o processo de narração é explorado por Caio Fernando Abreu. Além da mudança brusca de primeira para terceira pessoa e vice-e-versa em algumas narrativas, a exploração do fluxo de consciência é uma constante em parte de suas narrativas, seja na extensão de todo um conto, seja em parte dele.

Cinco anos depois, em 1988, Caio Fernando Abreu lança *Os dragões não conhecem o paraíso*, livro o qual é responsável pelo seu segundo Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro na categoria de melhor livro de contos. Em prefácio ao *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), Castello lança no início o enunciado “seus personagens são simulacros do homem” (*apud* ABREU, 2012a, p.7). Tal citação nos faz compreender que no universo focado por Caio Fernando Abreu, muito embora surjam personagens aparentemente ambíguas, como “Dama da noite” no conto homônimo, são personagens que não admitem essa polaridade. Contudo, para sobreviver a uma realidade exigente que não poupa quem dela participa, essas personagens precisam se abrigar em “fachadas estáveis”, ou seja, necessitam adotar máscaras que as permitam moldar uma outra pessoa, um “esquisito simulacro”, uma vida fundamentada na simulação, todavia, uma simulação revelada.

Essa simulação evidenciada pela própria personagem é o ponto crucial de minha proposta de apontar a *simulação* como uma categoria analítica na literatura, como um signo. Através da *simulação* podemos analisar narrativas em que as personagens apresentam comportamentos que visam escamotear algo íntimo que a personagem quer esconder por algum motivo. As personagens podem ser observadas pelo viés do *simulacro* quando, diante de outras, não demonstram o que realmente sentem. A *simulação* como categoria analítica pode ser aplicada tanto em narrativas como em dramaturgias, visto que personagens do teatro também adotam a estratégia do mascaramento.

O monólogo “Dama da noite” (2011) é baseado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu. Publicado na coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), o conto trata de um solilóquio de uma personagem travesti que se encontra em um bar bebendo e conversando com um interlocutor jovem que não possui voz nenhuma durante toda a narrativa. Apesar dos diálogos vivenciados pelos personagens, ao leitor é vetado o conhecimento das respostas do interlocutor, caracterização essencial para diferenciar o solilóquio do monólogo, já que no primeiro há a presença do ouvinte, ou seja, uma personagem fala sozinha, contudo, com o registro da presença de um interlocutor. Já no caso do monólogo, a personagem está absolutamente só.

“Dama da noite”, codinome da narradora protagonista, é mais uma das personagens da ficção de Caio Fernando Abreu que não suportam uma existência de mascaramento e ambiguidade que a obriga a trafegar entre a falácia da vida pública e a vida privada. É a simulação de uma vida permeada pelo engodo, pela farsa, pela fachada. Segundo Castello (2012a), em prefácio à obra *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), “na ficção de Caio, todos temos poucas chances de escapar de roteiros banais, pois a vida parece ser uma sucessão insuportável de versinhos bem ou mal-recitados. Mas sempre estúpidos versinhos” (CASTELLO, 2012a, p.07).

Essa pouca possibilidade de fugir da banalidade do cotidiano cria a frustração nas personagens, e, como uma forma de negar a derrota da vida, inventam uma felicidade aparente: a *simulação*, a qual revela-se através do discurso e dos gestos das personagens. A vida disfarçada seria a vida com os outros, os momentos em que há a possibilidade de ser observado. Na solidão, a simulação é desnecessária, pois sem plateia seus objetivos

tornam-se sem fundamento. Então, para não serem percebidos como alguém derrotado e infeliz, as personagens procuram na simulação de uma existência satisfatória o refúgio para suas frustrações verdadeiras. A escolha de uma vida disfarçada é o mascaramento para as frustrações geradas pela inadequação social. É na solidão que realmente as personagens se revelam como um ser do final do século XX: infeliz e incompleto. Esta é marca primeira da narrativa caiofernandiana, a qual abordaremos com mais profundidade no subcapítulo seguinte.

Em 1988, Caio Fernando Abreu lança seu único livro de literatura infantil, *As frangas*. Essa narrativa apresenta tempo aparentemente linear, contudo o tempo do enredo é organizado em *flashback*, em que o narrador em primeira pessoa rememora sua infância ao descrever suas vivências com galinhas e quintais, até ao instante presente, em que suas galinhas são decorativas e vivem sobre a geladeira. Com caráter autobiográfico, a narrativa traz um recorte da infância do autor quando ainda morava em Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul. O próprio autor confessa “que tudo isso aconteceu bem lá no Sul do Brasil. Lá tem umas coisas que também tem aqui, só que a gente chama de outro nome”. (ABREU, 2002a, p.12)

O livro está organizado da seguinte forma: uma parte curta introdutória em que, a partir da epígrafe do conto “A vida íntima de Laura”, de Clarice Lispector”, introduz sua própria história de galinhas, dividindo-a em “segunda e terceira parte do pátio”, ou seja, narra o período da infância. Em seguida, cada pequeno capítulo se detém na história das galinhas de brinquedo conquistadas ao longo da fase adulta: Ulla e Gabi; As três irmãs (Maria Rosa, Maria Rita e Maria Ruth); Otília; Juçara; o chorão, a lua e o lago; Blondie, a lourinha; e o capítulo “Oito bons-dias” para finalizar. O desfecho remete ao início da narrativa numa organização circular do enredo, típico das narrativas em que há quebra da linearidade do tempo. Podemos perceber, nesta obra também, a forte preferência de Caio Fernando Abreu por escrever de uma forma em que o tempo e o foco narrativo não são cronologicamente organizados nem lineares.

É neste livro direcionado ao público infantil que Caio Fernando Abreu faz referência explícita, e em forma de texto literário, à sua admiração por Clarice Lispector:

Quem contou a história de Laura foi uma grande escritora, a Clarice Lispector. Ela entendia muito de galinhas. De gente também. Bem no finzinho lá do livro

dela, a Clarice diz assim: “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte”. Foi por isso que resolvi escrever esta história. Eu gostava muito da Clarice e queria agradecer um pouco a ela. Ela já morreu, mas sempre acho que a gente pode continuar querendo agradecer a quem já morreu (CAIO, 2002a, p.p.9-10).

Clarice Lispector é uma das influências na obra de Caio Fernando Abreu, que hoje é visto como referência de narrativa psicológica brasileira ao lado da mesma. Em prefácio à segunda edição de *Inventário do ir-remediável*, de 1995, o autor revisa alguns contos da coletânea antes de sua morte, e admite:

Creio que o mais perigoso neste *Inventário* é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como *Corujas* ou *Triângulo Amoroso: Variação Sobre o Tema*. Mas há ainda outras influências: a do *nouveau roman* francês de Robbe-Grillet, Natalie Sarraute e Michel Butor, num conto como *Ponto de fuga*, e também do realismo-mágico latinoamericano (em *O ovo* ou *O Mar Mais Longe Que eu Vejo*), vagas alegorias sobre a ditadura militar do País. Há meros exercícios de forma e estilo, além de textos demasiado pessoais, que soam mais como trechos de cartas ou diário íntimo. (ABREU, 1995a, p.06. grifos do autor)

Das escritoras e escritores brasileiros, ela foi a que mais o influenciou. Caio Fernando Abreu leu toda a obra de Clarice e procurava conhecer tudo sobre sua vida, era seu fã. Ainda jovem, teve a oportunidade de conhecê-la pessoalmente em 29 de dezembro de 1970 em Porto Alegre. Caio, em carta à Hilda Hilst, conta como aconteceu o encontro⁸,

⁸ PA, 29.12.70.

Hildinha, a carta para você já estava escrita, mas aconteceu agora de noite um negócio tão genial que vou escrever mais um pouco. Depois que escrevi para você fui ler o jornal de hoje: havia uma notícia dizendo que Clarice Lispector estaria autografando seus livros numa televisão, à noite. Jantei e saí ventando. Cheguei lá tímido, lógico. Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível. Era ela. Me aproximei, dei os livros para ela autografar e entreguei o meu *Inventário*. Ia saindo quando um dos escritores vagamente bichona que paparicava em torno dela inventou de me conhecer e apresentar. Ela sorriu novamente e eu fiquei por ali olhando. De repente fiquei supernervoso e saí para o corredor. Ia indo embora quando (veja que GLÓRIA) ela saiu na porta e me chamou: — “Fica comigo.” Fiquei. Conversamos um pouco. De repente ela me olhou e disse que me achava muito bonito, parecido com Cristo. Tive 33 orgasmos consecutivos. Depois falamos sobre Nélida (que está nos states) e você. Falei que havia recebido teu livro hoje, e ela disse que tinha muita vontade de ler, porque a Nélida havia falado entusiasticamente sobre o Lázaro. Aí, como eu tinha aquele outro exemplar que você me mandou na bolsa, resolvi dar a ela. Disse que vai ler com carinho. Por fim me deu o endereço e telefone dela no Rio, pedindo que eu a procurasse agora quando for. Saí de lá meio bobo com tudo, ainda estou numa espécie de transe, acho que nem vou conseguir dormir. Ela é demais estranha. Sua mão direita está toda queimada, ficaram apenas dois pedaços do médio e do indicador, os outros não têm unhas. Uma coisa dolorosa. Tem manchas de queimadura por todo o corpo, menos no rosto, onde fez plástica. Perdeu todo o cabelo no incêndio: usa uma peruca de um loiro escuro. Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém que está absolutamente sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la. Muita gente deve achá-la antipaticíssima, mas eu achei linda, profunda, estranha, perigosa. É impossível sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável mas porque a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao seu

e devido a essa carta, a data precisa do encontro ficou registrada. Caio Fernando Abreu volta a morar no Rio de Janeiro com a desculpa de visitar Clarice Lispector, contudo nunca mais se encontraram novamente. No Rio, Caio vivencia a cultura *hippie* e, influenciado pela leitura de escritores latino-americanos como Ernesto Sábato, Cortázar, Carlos Fuentes, García Márquez, se aventura no realismo fantástico. É nesta época que Caio escreve os contos que compõem *O ovo apunhalado*, o qual foi publicado em 1975, sob a tutela da repressão, como dito anteriormente. Como exemplo de realismo fantástico em *O ovo apunhalado* (1975), podemos citar o conto brevíssimo, “Uma veste provavelmente azul”:

Eu estava ali sem nenhum plano imediato quando vi os dois homenzinhos verdes correndo sobre o tapete. Um deles retirou do bolso um minúsculo lenço e passou-o na testa. Pensei então que o lenço era feito de finíssimos fios e que eles deviam ser hábeis tecelões. Ao mesmo tempo, lembrei também que necessitava de uma longa veste: uma muito longa veste provavelmente azul. Não foi difícil subjugar-los e obrigá-los a tecerem para mim. Trouxeram suas famílias e levaram milênios nesse trabalho. Catástrofes incríveis: emaranhavam-se nos fios, sufocavam no meio do pano, as agulhas os apunhalavam. Inúmeras gerações se sucederam. Nascendo, tecendo e morrendo. Enquanto isso, minha mão direita pousava ameaçadora sobre suas cabeças (ABREU, 2008, p.59).

O termo *realismo fantástico* condiz com a proposta artística a qual os escritores que adotam essa estética pretendiam, pois aparentemente parece afastar-se da vida real com seres e lugares inexistentes, fantásticos, contudo, a realidade está metaforizada através exatamente do que parece absurdo. O realismo mágico é uma resposta latino-americana como forma de reação contra os regimes ditatoriais do período (1960-1970). No conto de Caio Fernando Abreu, o tom de denúncia da exploração da mão de obra escrava, por parte daqueles que detêm o poder, está evidente. A imagem, “minha mão direita pousava ameaçadora sobre suas cabeças”, revela a força do autoritarismo capitalista. Vale lembrar que esses contos foram escritos durante a fase mais dura do golpe militar: o tempo de vigência do AI-5. Como uma tentativa de escrever aos moldes da moda literária latina vigente, ou como proposta da contracultura de evidenciar seres extraterrenos, gnomos e fadas, ou ainda como meio de burlar a censura vigente, ou por

redor. Talvez eu esteja fantasiando, sei lá. Mas a impressão foi fortíssima, nunca ninguém tinha me perturbado tanto. Acho que mesmo que ela não fosse Clarice Lispector eu sentiria a mesma coisa. Por incrível que pareça, voltei de lá com febre e taquicardia. Vê que estranho. Sinto que as coisas vão mudar radicalmente para mim — teu livro e Clarice Lispector num mesmo dia são, fora de dúvida, um presságio. Fico por aqui, já é muito tarde. Um grande beijo do teu Caio. (ABREU, 2002b, p.369-370)

todos os motivos juntos, Caio Fernando Abreu explora o realismo fantástico de forma mais contundente em *O ovo apunhalado*, o seu livro mais censurado. Esse é, pois, um dos motivos que resultaram na adoção desse livro para compor o *corpus* deste trabalho. Caio Fernando Abreu, em prefácio de 1984 à segunda edição do *O ovo apunhalado*, confessa:

Mas fiquei pensando que - quem sabe? -, mesmo com todas as falhas e defeitos, este Ovo talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo. Amargo, às vezes violento, embora cheio de fé (ABREU, 2008, p. 12. Grifo do autor).

A escolha pela narrativa de fluxo de consciência dos escritores brasileiros talvez se justifique, principalmente em épocas de recessão, pela conduta de censura perpetrada pelo governo como medida para reprimir quem estivesse contra seus abusos. Walter Benjamin em “O narrador”, afirma que

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1994, p.198).

Esse ponto de vista de Benjamin se enquadra perfeitamente ao ocorrido na Europa, contudo, se não sofremos diretamente com uma guerra, a violência de um regime ditatorial justifica a escolha pelo fluxo de consciência como técnica narrativa aqui no Brasil, e, paralelamente, o realismo fantástico. A violência, pois, é característica fundamental em ambos os casos. Noto que, em Graciliano Ramos (1892-1953), já há manifestação da narrativa psicológica, mas necessariamente de monólogo interior, principalmente em seu romance *Angústia* (1935), lançado um ano antes do autor ser preso pela ditadura do governo de Getúlio Vargas sob acusação de ser comunista. Na terceira fase do Modernismo no Brasil, a narrativa psicológica é levada ao extremo com Clarice Lispector (1920-1977). Clarice mergulha cada vez mais na intimidade das personagens e dos narradores e adota o monólogo interior para representar sentimentos e percepções das personagens. De 1944, data da primeira edição de *Perto do coração selvagem*, sua primeira obra, e 1974, ano em que publica *A hora da estrela*, sua última obra, são trinta anos de produção literária passada historicamente sob o comando de dois regimes ditatoriais. Não se pode desconsiderar esse fato e sua íntima relação com o desenvolvimento do fluxo de consciência e suas técnicas narrativas justamente nesse

período histórico. É impossível negar a influência de escritores estrangeiros, contudo, as condições sociais e individuais de produção de uma obra são fundamentais para a sua criação.

O controle exercido por um regime político autoritário afeta os indivíduos representados, por isso o fluxo de consciência é uma das formas narrativas escolhidas para expressar esse controle das ações físicas, visto que não há mais um espaço que represente a liberdade de ação. Como também não há mais o que fazer, pois as atitudes estavam controladas pelos militares, principalmente em sua fase mais brutal: a década de 1970. O que resta aos narradores é a quebra do processo narrativo, que de forma indireta denuncia o momento histórico vivido. Logo, há uma analogia entre essa aparente imobilidade dos personagens e os anos de repressão vividos no Brasil. Essa discussão poderá ser desenvolvida em outro momento. Retornemos, pois, à apresentação da obra caiofernandiana.

No mesmo ano em que publica *As frangas*, Caio Fernando Abreu lança *A maldição do Vale Negro* (1988), peça de teatro responsável pelo Prêmio Molière de Air France para dramaturgia nacional. Essa peça hoje pode ser encontrada no *Teatro completo* (1997), coletânea organizada por Luiz Arthur Nunes que, aliás, foi parceiro de Caio Fernando Abreu na composição desta e de outras peças de teatro. Antes d'*A maldição do Vale Negro*, Caio Fernando Abreu publica *Sarau das 9 às 11*, juntamente com Luiz Artur Nunes em 1973; em seguida, escreve *Pode ser só o leiteiro lá fora*, publicada em 1974, último ano do governo Médici, peça perturbadora e inquietante que denuncia a violência psicológica provocada pela angústia de saber que a qualquer momento se poderia ser preso e torturado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), órgão responsável pela repressão durante o golpe militar. Com *Pode ser só o leiteiro lá fora*, Caio Fernando Abreu recebe o Prêmio Serviço Nacional do Teatro, em que seu texto fora selecionado para leituras públicas em todo o país. Segundo Nunes (1997, p.09), “pouco tempo depois, a Censura Federal a interditou em todo o território nacional”.

Em seguida, publica *A comunidade do arco-íris*, em 1979, texto em que as temáticas do movimento hippie e do *new fugere urbem* são evidentes. Em seguida, *A maldição do Vale negro*, em 1988, já *Zona Contaminada* e *O homem e a mancha*, vêm a público em 1994. Todas essas peças foram reunidas no *Teatro completo* e publicadas um

ano depois do falecimento do autor. Mesmo que ele tenha pedido para seus amigos não demorarem tanto na organização do livro, Caio Fernando Abreu não resiste e morre em 1996, ano anterior ao lançamento. Sobre o trabalho conjunto, em prefácio à primeira edição do *Teatro completo*, Nunes confessa:

Caio e eu pisamos juntos o mesmo palco em 1976, no espetáculo Sarau das 9 às 11, realização do Grupo de Teatro Província, dirigida por mim. Então, fomos parceiros não só “nas tábuas”, como também “de pena”. O Sarau era uma peça de esquetes, e nós os escrevemos a quatro mãos. O último deles, A maldição do Vale Negro, foi retomado e ampliado dez anos depois para ser montado como um espetáculo completo. Essa recriação, uma encomenda do Teatro Vivo de Irene Brietzke, foi feita novamente em colaboração, durante os feriados de Carnaval, no apartamento de Caio na Haddock Lobo em São Paulo. Foram quatro dias de gargalhadas, latinhas de cerveja e pizzas por telefone. E muito café, além dos milhares de cigarros que ele fumava... Fabricar uma obra de arte a dois é em princípio algo difícil. Mas não para nós. (NUNES *apud* ABREU, 1997, p. 08)

Juntamente a essas peças teatrais, Caio Fernando Abreu escreveu *Cenas avulsas*, compostas por cinco diálogos independentes. No *Teatro completo* (1997), a peça *Cenas avulsas* recebe um novo título, *Diálogos*, na edição da editora Agir, de 2009. Desses, o “Diálogo 1” foi escolhido para compor *Morangos Mofados*, em 1984, com mudança no título para “Diálogo do companheiro”. Esse, como referido anteriormente, é o primeiro conto dos *Morangos mofados*, e de início já causa um susto nos leitores em relação à estrutura do conto e seu conteúdo perturbador.

Além de escrever peças de teatro, Caio Fernando Abreu também atuou como ator, conviveu com grupos de teatro e iniciou o Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da UFRGS, contudo, não chegou a concluí-lo, assim como fez com o curso de Letras pela mesma instituição.

Narrado em primeira pessoa, o segundo e último romance *Onde andaré Dulce Veiga*: um romance B (1990), recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de arte). Fascinado pelo desaparecimento da talentosa cantora Dulce Veiga, um jornalista decide investigar e tentar encontrar a cantora. À medida em que se aventura na busca do paradeiro de Dulce Veiga, o narrador-protagonista realiza uma descoberta de si mesmo, enfrentando dilemas existenciais referentes à orientação sexual e à angústia vivida pela dúvida em saber se contraiu ou não o vírus da AIDS. Vale salientar que o romance é ambientado nos anos 1980, época em que a AIDS se espalhou pelo Brasil e que não

tínhamos ainda um tratamento adequado. Contrair o vírus HIV, nesta época, valia como um atestado de óbito. Quando está prestes a desistir da procura, o narrador finalmente encontra Dulce Veiga em meio à Amazônia, numa cidade imaginária chamada Estrela do Norte. Aqui, novamente, o tema do *new fugere urbem*, ou a viver em comunhão com a natureza, perspectiva de vida e filosófica adotada pelo movimento hippie.

Pareciam diamantes, as pedras que cercavam o caminho da porta de entrada até o portão e a estrada lá embaixo. Eu me ajoelhei ao lado delas. Cristais miúdos, topázios, ametistas, rubis. Embaixo delas, a terra arfava feito um gato feliz. Curvei-me para ouvir a terra, mas levantei assustado com uma forma viva enorme na minha frente. Um homem, um animal, pensei – era uma árvore. (ABREU, 1990, p.209)

Alguns críticos classificam o *Onde andaré Dulce Veiga?* como um romance *noir* ou, como alguns costumam denominar, de romance policial. O romance *noir* surgiu de uma série editada na França denominada Série Noire em 1945, seu fundador foi Marcel Duhamel. Dedicado ao gênero policial, o romance *noir* faz uma crítica à sociedade através de cenas de violência urbana e ambientes sujos e sórdidos em que crimes e corrupção são os elementos centrais da trama. Entre os anos 1940 e 1950 o romance *noir* foi disseminado pelo cinema hollywoodiano. Nele loiras fatais nada ingênuas e detetives que pensam mais na recompensa financeira do que na justiça são algumas das personagens fundamentais desse tipo de romance.

Depois da Guerra Fria, o romance policial ganha uma nova dimensão em que a imagem do herói se aproximará mais das referências gregas, nada de características psicológicas que denigram a imagem do herói norte-americano cheio de virtudes. A *femme fatale* ganha características bem distintas do início, ela perde o poder de sedução e manipulação do herói, passando a ser retratada com uma beleza exuberante, contudo, com pouca capacidade de raciocínio intelectual, totalmente indefesa e frágil. No romance de Caio Fernando Abreu, percebe-se claramente esta influência advinda principalmente do cinema, como o próprio confessa em entrevista ao programa Radar à TVE, em 1994. É sob essa perspectiva que Araújo (2011, p.05) analisa o romance:

Onde Andará Dulce Veiga, acima explicitada, apresenta a possibilidade do livro ser lido/tomado, simultaneamente, como uma espécie de roteiro cinematográfico ou como espécie de um filme pronto que vai se projetando durante o processo de leitura. Os laços que conectam o romance ao universo cinematográfico, todavia, ultrapassam o apelo à imaginação do leitor e estabelecem-se ao nível da própria técnica de construção narrativa. Como se o romance se estruturasse a partir desses capítulos ou momentos eminentemente

descritivos e detalhados, tecidos à base de sentenças curtas e dias da semana, situações incisivas, verdadeiros tópicos a serem desenvolvidos durante a etapa posterior (digamos, a da filmagem).

Outros críticos classificam o *Onde andaré Dulce Veiga* como romance policial. Contudo, Silva (2009) percebe que a narrativa quebra o paradigma estrutural do romance policial, pois apesar da aparência, “não segue regras do gênero. Mesmo trazendo-o em algumas marcas, como a própria estrutura narrativa, Caio não se *encaixa* nas normas do policial” (SILVA, 2009, p.50). Neste trabalho, Silva elenca todas as características típicas do romance policial listadas por Todorov e compara-as com o *Onde andaré Dulce Veiga*, demonstrando assim que o último romance de Caio Fernando Abreu não apresenta estrutura narrativa condizente com o romance policial tradicional.

No ano seguinte ao lançamento de *Dulce Veiga*, o ator viaja para a Europa para lançar traduções de suas obras em italiano, francês, inglês e alemão. Em Londres, enquanto trabalhava lavando pratos em um restaurante, via seu livro *Os dragões não conhecem o paraíso* exposto na vitrine da livraria ao lado, a literatura nunca lhe proporcionou uma vida de segurança financeira. Dipp (2011, p.396) comenta em sua biografia:

Na onda da internacionalização de sua obra, Caio visitou, entre 1992 e 1994, a Inglaterra, a Holanda, a França, a Itália, a Alemanha, a Suécia, a Espanha e Portugal, não necessariamente nessa ordem. Participou de leituras e divulgou seus livros em Amsterdã, Utrecht e Haia. Esteve no Congresso Internacional de Literatura e Homossexualismo (sic) em Berlim, em Erlangem; em Milão, para lançar *Dov'è Finita Dulce Veiga*, e em Paris para autografar *Qu'est devenue Dulce Veiga?*.

Em carta enviada de Paris e endereçada a Luciano Alabarse, em 28 de abril de 1994, Caio Fernando confirma:

Parto de Paris um tanto fatigado, trabalhei muito na divulgação dos livros, mas contente. Deu certo! Fiz dois programas de TV — um só de escritores, outro com um grupo de “artistas” — este segundo, imagina, era com Isabella Rosselini lançando seu filme *État second*, ela e Jeff Bridges. A Rosselini é simpática, simples e um tanto quanto larga nos quartos... Saíram críticas ótimas em jornais e revistas, a melhor no L'Express, a Veja francesa com ética. *Dulce Veiga* está indicado para o prêmio de melhor romance estrangeiro — prêmio Laura Battaglion, 100 mil francos, metade para o autor, metade para o tradutor. Acho que não levo — sai em junho — porque tem gente tipo Philip Roth e Paul Auster no páreo, mas anyway já valeu a indicação — são só 10. (ABREU, 2011, p.272)

Retorna à Europa novamente, contudo, no auge da carreira, quando sua obra começava a fazer sucesso no exterior, Caio Fernando Abreu volta ao Brasil adoentado e resolve fazer o teste de HIV. Era o ano de 1994.

Seis anos depois de lançar *Onde andaré Dulce Veiga*, Caio Fernando vive seus últimos dias de vida. Contudo, há uma lacuna de cinco anos entre este romance e *Ovelhas negras* (1995), que, como antes descrito, consta de uma coletânea de contos que por motivos diferentes não foram publicados anteriormente. Caio Fernando Abreu, já sofrendo com os sintomas da AIDS, resolve então publicá-los. Nesse ínterim de cinco anos, o autor divulga sua obra em alguns países da Europa.

É impressionante a diferença de humor e saúde do escritor em apenas dois meses. Entre maio e julho de 1994, entre a Noruega e o Brasil, Caio Fernando Abreu modifica completamente sua forma de perceber o mundo. Ou seja, ele conviveu com o HIV durante uns dois anos, pois falecera em fevereiro de 1996. A vida lhe prega uma peça, mas não de teatro nem de roupa. Em cartas endereçadas a amigos, pode-se confirmar essa mudança. Em cartão postal remetido da Noruega e endereçado a Gilberto Gawronski em 31 de maio de 1994, diz:

Estou no sol da Noruega — 1 paraíso à beira de um fjord, de um amigo há 26 anos, Augusto, e seu husband Henning (de papel passado!). Andei por Lisboa (trash!) e Estocolmo (depois de 21 anos...). Estou feliz, saudável, animado e sexy que é um desperdício... Comecei a contagem regressiva de volta aos trópicos — chego dia 8 (mesmo telefone). Espero que os deuses sejam favoráveis. (ABREU, 2002b, p.275)

Já em 25 de julho de 1994, Caio Fernando Abreu escreve de São Paulo a Luciano Alabarse:

Voltei há pouco mais de um mês. E caí doente. Perdi oito quilos; estou quase transparente! Tomo mil antibióticos — a médica acha que é um daqueles vírus viciados em antibióticos, que exigem doses cada vez mais fortes (vírus junkies, pode?). Amanhã faço 300 exames de tudo que você possa imaginar, inclusive o HIV, que nunca fiz. Naturalmente a saia é justa, mas como a fé é larga, fica tudo equilibrado. Coloco nas mãos de Deus. Meu Quixote (até hoje não sei a sua opinião!) está empatado por Carlinhos Moreno, que não se decide. Imagine, ele acha bom demais para si mesmo. Acha que não tem pique, garra. No momento, deixou para o ano que vem. E eu revi coisinhas no texto — gosto muito, confesso — e vou inscrevê-lo num concurso para dramaturgia inédita. (ABREU, 2002b, p.277)

Mesmo com estado de saúde se agravando, Caio Fernando Abreu não abandona a produção literária, revisa os próprios textos, publica *Estranhos estrangeiros* (1996) e

milita contra o preconceito às pessoas portadoras do vírus HIV. *Estranhos estrangeiros* será seu último livro publicado em vida. O autor reúne nessa coletânea três contos que juntos compõem a primeira parte do livro chamada “Estranhos estrangeiros”, são eles: “Ao simulacro da *imagerie*”, “Bem longe de Marienbad”, “London, London”. As três são narrativas que exprimem sensações antagônicas de se viver em um país estrangeiro. As alegrias e desconforto de saber-se imigrante. A eles se junta a novela *Pela noite*, a qual fora lançada previamente no livro *Triângulo das águas*, de 1983. O conto “Bem longe de Marienbad” como fruto de permanência e residência literária por três meses em Saint-Nazaire, oeste da França, em 1994, resultado da Bolsa da Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs.

Caio Fernando Abreu falece uma semana após aprovar a publicação de suas crônicas com organização de Gil França Veloso. Este, em nota à primeira edição ao *Pequenas epifanias* (1996) expõe:

Durante muitos anos Caio planejava reunir em livro estes textos, mas deixou-o de lado por estar constantemente viajando ou ocupado em outros projetos. Em janeiro deste ano pediu-me que selecionasse algumas crônicas para uma revisão final. Quando fui visitá-lo, estava internado e impossibilitado de trabalhar, falei que havia encontrado coisas lindas. Pergunto-me quais eram e disse que queria muito fazer este livro. (...) Caio faleceu uma semana depois. (ABREU, 1996, p.7)

Ou seja, até o último momento de vida, Caio Fernando Abreu se envolveu em projetos literários. A exemplo da crônica “Mais uma carta para além dos muros”; escrita no Natal de 1995, e publicada pelo jornal *O Estadão*, dois meses antes dele falecer devido à pneumonia provocada pelas consequências da AIDS, em 25 de fevereiro de 1996. Além das narrativas ficcionais, que alguns críticos afirmam não serem tão ficcionais assim, as crônicas e cartas de Caio Fernando Abreu desmascaram seu lado mais pessoal e íntimo, e que, ao mesmo tempo evidencia alguns comportamentos e sentimentos típicos dos anos 1960 até os 1990.

2.1 “CRIAÇÃO É UMA COISA, E ESSA BADALAÇÃO A POSTERIORI É OUTRA COMPLETAMENTE DIVERSA”⁹: CAIO FERNANDO ABREU E A CRÍTICA LITERÁRIA

A relação de Caio Fernando Abreu com a crítica acadêmica brasileira nem sempre fora tão amistosa como se procede nos últimos anos. Apesar dos prêmios recebidos no início de sua carreira, como o Fernando Chinaglia em 1970 e Status em 1980, o contista apenas vai ganhar atenção da crítica acadêmica depois dos anos 1990, talvez devido aos dois prêmios jabutis que recebera em 1984 e 1990, como também o Prêmio da associação Paulista dos Críticos de Arte em 1990 com o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Antes disso, segundo Porto (2010) apenas os críticos de jornais acompanhavam cada lançamento e comentavam sua obra, talvez porque Caio Fernando Abreu tenha trabalhado em redações de jornais e revistas como o *Zero Hora*, *O Estado de São Paulo*, *Cláudia*, *Manchete*, *Veja*, *Pais e Filhos*, *Pop*, *Nova*, *Around* e *Sui Generis*. Como contribuiu, também, para a imprensa alternativa a exemplo do *Opinião*, *Ficção*, *Inéditos*, *Escrita*, *Versus*, *Paralelo*, *Movimento*. Contudo, demorou um pouco mais para ser aceito pela academia. Luiz Costa Lima, citado por Sussekind, (1985, p.31) afirma que

Na década de 70, consolidou-se o vazio da crítica que fora desempenhada pelos suplementos de jornal. A produção universitária, que poderia tê-la substituído, pelas deficiências de nossas instituições universitárias, junto com a degola promovida pelo Estado e o clima de terror estabelecido, não chegou a cumprir este papel.

Seja pelo esquecimento da crítica, ou pelos motivos históricos, ou pela conjuntura político-intelectual que vivia a nossa academia, a obra de Caio Fernando Abreu passara um pouco despercebida da crítica acadêmica até os anos 1990. Data em que já se estabelecera o fim do regime de exceção. Seria interessante verificar se o esquecimento por parte da crítica acadêmica, e/ou a repressão sobre ela, também afetou outros escritores brasileiros desta época.

A badalação, como ele gostava de dizer e ironizar, só acontecera depois que o escritor contraíra o vírus HIV e resolve militar em defesa da amenização do preconceito às vítimas da AIDS. Sua obra ganha repercussão e o escritor passa a ser convidado para

⁹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.269.

entrevistas mais como o portador do vírus do que como escritor de onze livros. Em carta remetida de Paris e endereçada a Gilberto Gawronski em 24 de abril de 1994, Caio confessa:

Meus livros estão indo muito bem. Amanhã faço outro programa de TV — o Cercie de Minuit, uma espécie de Jô daqui — e com isso arremato a fase “Caio F. & a mídia francesa”. Fiz todos os números — é tão cansativo — caras e bocas necessárias; ganhei meia página no L’Express, a Veja daqui (na daí nunca ganhei, como dizia minha avó, um biscoito seco...); perfil em Les Inrockptibles, uma espécie de A-Z dos bons tempos, com tiragem maior — toda a França — e mais rica. Levarei provas! Fez bem pro meu ego, que cada vez se satisfaz com menos, já que saí daí tão cadela, mas também deixou claro que criação é uma coisa, e essa badalação a posteriori outra completamente diversa (ABREU, 2002b, p.269).

Durante esse período em que esteve novamente na Europa, Caio Fernando Abreu ainda não tinha sido diagnosticado com o vírus da AIDS. Os sintomas foram aparecendo aos poucos, o que o fez retornar para o Brasil e encorajar-se a fazer o exame. Ou seja, a repercussão que teve na Europa se deu essencialmente à qualidade de sua obra, e não à sua doença. O que justifica sua crítica à revista *Veja* e outros veículos. Sua relação com esse periódico se deu aos 20 anos de idade, quando foi selecionado a nível nacional para compor a primeira equipe da revista *Veja*, em 1968. Contudo, como vimos, teve alguns problemas ideológicos com a revista. Na verdade, o autor possui algumas avaliações negativas por parte da crítica brasileira. Em entrevista a José Castello publicada pelo O Estado de São Paulo em 1995, Caio Fernando Abreu comenta:

O *Triângulo* é, na verdade, meu livro mais malcompreendido. A *Veja*, por exemplo, publicou uma crítica péssima assinada pelo Regis Bonvicino em que ele criticava um livro que não leu, porque entre outras coisas ele chama de romance o que é a reunião de três novelas. É um livro esotérico, que tem uma estrutura astrológica e se ergue sob os arquétipos dos signos das águas (...). Uma das críticas publicadas na época dizia que o livro tinha um excesso de palavras. Realmente, eu procurei um fluxo de água, de jorro de palavras. Isso não era uma falha, mas uma atitude deliberada. A crítica, na verdade, ficou meio espantada porque o livro não tem o realismo de *Morangos mofados* (ABREU, 1995, p. d5).

Diante da imaturidade e descuido da crítica, nesse caso de jornais, o contista defende sua obra procurando justificar a avaliação negativa promovida por uma revista tão largamente distribuída pelo país. A escrita de Caio Fernando possui o recorte contemporâneo, contudo, não se pode enquadrar sua obra apenas em modelos de gêneros, ou estilos e temas costumeiros da literatura. Caio Fernando Abreu ora ignora os modelos seculares dos gêneros literários, ora escreve da maneira mais tradicional ou aristotélica

possível, com narrativas organizadas em estrutura de começo, meio e fim. Ler a obra deste escritor procurando moldes tradicionais para encaixá-lo, é, no mínimo, um trabalho frustrante.

Apesar de suas denúncias, não se pode afirmar que Caio Fernando Abreu tivera sempre uma péssima avaliação por parte da crítica de imprensa aqui no Brasil. Há os que o apoiaram desde o começo e que avaliaram positivamente seu trabalho a cada obra lançada. Para aliviar um pouco as tensões de interpretação de sua obra, Caio contava, já na década de 1990, com o início de uma recepção amistosa na Europa, visto que aqui no Brasil nem o sucesso causado pelos *Morangos Mofados* em 1982 é capaz de atrair a crítica acadêmica.

Profissionalmente, aconteceram coisas lindas. Saiu no Times de Londres, Suplemento Literário (o mais respeitado do mundo), um artigo chamado Brazilian notes, assinado por um certo John Gledson — dizem que muy respeitado — rasgando-se em elogios aos Dragões (que ele chama de Dragons don't go to Heaven). Luxo total. Isso abriu (escancarou, melhor) portas. Com a Bienal do Livro rolando, fui procurado por uma tradutora italiana, mais uma agente francesa e outra alemã (engraçado: todas mulheres). Resulta que está praticamente acertada pelo menos a tradução para o alemão, só falta o contrato (ABREU, 2002b, p. 141).

Caio Fernando Abreu escreveu essa carta de São Paulo a Luciano Alabarse em 31 de agosto de 1988, seis anos após o lançamento de *Morangos Mofados* no Brasil. Hoje já podemos encontrar uma produção crítica acadêmica significativa sobre sua obra, principalmente entre os estudiosos do Rio Grande do Sul, estado natal do escritor. O que podemos constatar é que grande parte da crítica sobre a obra de Caio Fernando Abreu se fundamenta principalmente nas seguintes temáticas: a contracultura e o movimento hippie; ditadura militar, repressão e exílio; homoerotismo; astrologia e afins; a referência às outras artes como cinema e música; o plurilinguismo; a crítica social; a depressão e desencanto com o mundo; o consumo de drogas; AIDS; e o tom autobiográfico. Estas são as temáticas preferidas pela crítica acadêmica. Há ainda alguns trabalhos que se afastam um pouco das temáticas listadas acima. São teses e dissertações que analisam a obra de Caio Fernando Abreu a partir da perspectiva psicanalítica ou filosófica, contudo, são em menor número. Faremos, pois, uma abordagem panorâmica dessas tendências críticas pontuando, contudo, algumas mais significativas.

Quanto à temática da contracultura e do movimento hippie, podemos apontar a dissertação de mestrado de Larry Wizenisky intitulada *Angelus contraculturalis: Caio Fernando Abreu crítico da contracultura*, que, fundamentado em Walter Benjamin, conclui que no conto “Garopaba mon amour” a “contracultura esvai-se num eterno presente, que emula as razões do seu fracasso. Esse fracasso consiste numa circularidade viciosa do sempre igual apresentado como novo, e da incapacidade de articular aí um verdadeiro enfrentamento das forças de coerção externas, contra as quais pretendeu lutar” (WIZNIEWSKY, 2001, p.92). Ele desloca o conceito temporal da contracultura, dissocia de um momento histórico pontual, os anos 1970, e atribui uma perenidade por se tratar de um movimento que procura combater o capital, e por isso a repetição do fracasso.

Numa perspectiva um pouco diferente, mas ainda seguindo na mesma temática, Bizello (2006) investiga vestígios da obra *On the road* (1957), de Jack Kerouak, em coletâneas de contos de Caio Fernando Abreu. Os objetivos de Bizello (2006) são identificar o quanto da geração *beat* há nas narrativas de Caio Fernando Abreu e o quanto sua obra é significativa, não devendo ser inferiorizada diante de outros autores estrangeiros. Comparando os dois autores, ela conclui afirmando que ambos compartilham projeto de combater, através da literatura, a ordem social autoritária. Para isso, ela estabelece um paralelo entre o romance *On the road*, de Kerouak e contos de cinco coletâneas de Caio Fernando Abreu as quais são *Inventário do irremediável*, *O ovo apunhalado*, *Pedras de Calcutá*, *Morangos mofados* e *Os dragões não conhecem o paraíso*. Bizello possui alguns artigos sobre Caio Fernando Abreu, um deles trata da ditadura militar e foi publicado em 2005. Bizello é uma das autoras comumente citadas em outros estudos sobre Caio Fernando Abreu, o que pode explicar o fenômeno talvez seja o hábito de repetição de fontes tão costumeiro entre acadêmicos.

Jaime Ginzburg, por sua vez, em um artigo em que lê o conto “Os sobreviventes”, afirma que o conto de Abreu se afasta da tradição da representação, visto que a narrativa se constrói com a “conjunção de fragmentação narrativa, elementos sinistros e tragicidade” (GINZBURG, 2007, p.52). Realmente, a prosa de Abreu é permeada por variados momentos em que a forma tradicional de construção narrativa é rompida, contudo é difícil compreender o significado de elementos sinistros responsáveis por uma quebra no modelo tradicional de narrativa. Ginzburg explica o significado de fragmentação narrativa e o quanto ela é fundamental em narrativas contextualizadas e

escritas durante a ditadura militar. Contudo, esquece de desenvolver o que pretendia dizer ao afirmar que o conto “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, possui “elementos sinistros e tragicidade”.

Chamamos, pois, a atenção para o livro *Literatura e censura* (2015), de Deivis Jhones Garlet, que tem como subtítulo: Caio Fernando Abreu e a Censura no Brasil da Segurança Nacional. Garlet faz uma análise da coletânea de contos *O ovo apunhalado* (1975), o qual, como já dito, fora escrito e publicado durante a ditadura militar. O trabalho inicialmente traz a relação do conjunto de obras de Caio Fernando Abreu e, mais detalhadamente, *O ovo apunhalado*, ambos em um contexto sócio- histórico. No capítulo seguinte, Garlet desenvolve a fundamentação teórica em que o marxismo e os estudos bakhtinianos são as bases teóricas e metodológicas para ele construir suas formulações sobre a obra de arte literária e sua correlação com o contexto social e político. No terceiro capítulo, ele analisa alguns contos do *O ovo apunhalado* sob a ótica da censura numa perspectiva de representação literária e como veto à publicação de alguns contos na coletânea de 1975. A maior contribuição de Garlet é estudar *O ovo apunhalado*, obra de Caio Fernando Abreu ainda pouco estudada.

Outro tema bastante analisado na obra do contista é a da homoafetividade, ao ponto do nome desse escritor ser comumente relacionado a esse tema. Lendo um livro de Caio Fernando Abreu, percebe-se que relações amorosas homossexuais são ali representadas, principalmente em *Morangos Mofados*, em que contos como “Terça-feira gorda”, “Aqueles dois”, “Além do ponto” e “Sargento Garcia”, por exemplo, trazem como enredo a relação amorosa entre homens ao mesmo tempo em que denuncia violências e o preconceitos sofridos por eles. Contudo, há alguns deslizes da crítica a esse respeito, as quais o autor rechaçava. Em entrevista ao Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo do dia 9 de dezembro de 1995, Caio Fernando Abreu rebate:

Quando lancei *Triângulo das Águas*, uma crítica de Porto Alegre, Maria da Glória Bordini escreveu que era uma pena que eu tivesse me desviado de meu caminho para me dirigir a um público homossexual. A ambiguidade e a indefinição são consequências em meu trabalho. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém (ABREU, 1995, p.d5).

É um erro grave de alguns críticos querer enquadrar uma obra de arte a um determinado público. A infeliz observação de Glória Bordini, enquadra a obra do escritor

gaúcho de acordo com a orientação sexual das personagens, ou seja, ela classifica a obra de arte de acordo com o assunto abordado, o que é um equívoco grave.

Já Luiz Braga Júnior, em sua tese de doutorado *Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo* de 2006, analisa a obra de Caio Fernando Abreu de acordo com uma perspectiva da homocultura, ou seja, a homossociabilidade, a homofobia e a homofilia são observadas nas narrativas do contista. Braga Júnior envolve questões relacionadas à vida dos homossexuais brasileiros nos anos 1970 a 1990, temática relevante do estilo caiofernandiano, pois é considerado o escritor que melhor representou poética e esteticamente o segmento LGBT brasileiro.

Sobre a temática da crítica social, especificamente, um trabalho que merece atenção é o de autoria de Luana Teixeira Porto (2010) o qual aborda o livro *Morangos mofados* sob a perspectiva da melancolia e crítica social, pois, segundo a autora, a fragmentação formal e a perspectiva melancólica transparece em suas narrativas (PORTO, 2010). Além de analisar alguns contos da coletânea, Porto desenvolve um panorama valioso da recepção crítica à obra de Caio Fernando Abreu.

Há também outros críticos que se detêm ao estudo comparativo da obra de Caio Fernando com outros escritores, é o caso de Fabiana Cardoso Fidelis que, em sua tese de doutorado defendida em 2011, compara a subjetivação e o processo educativo através da literatura, para isso, a autora traça uma comparação entre as obras de Caio Fernando Abreu e as de Roland Barthes. Em perspectiva semelhante é possível encontrar estudos ou breves artigos que aproximam Caio Fernando Abreu de Clarice Lispector e Hilda Hilst, por exemplo.

Caio Fernando Abreu, contudo, tinha aversão ao enquadramento comumente dado pela crítica, o que evidencia o distanciamento de percepção da obra de arte literária dada por quem a produz (a *mímesis* II, para Ricoeur) e por quem a consome (a *mímesis* III). Para encerrar essa etapa do trabalho, vale lembrar as palavras do autor:

Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada nem ninguém. Por isso recuso-me a ser encaixado nesse rótulo, não quero me encaixar em nenhuma prateleira. Já fui visto como autor beat, depois como autor psicológico, depois como autor gay. Acho tudo isso uma bobagem (ABREU, 1995, p. d5).

CAPÍTULO III

3. “O SILÊNCIO E A IMOBILIDADE FORAM DOIS DOS JEITOS MENOS DOLOROSOS QUE ENCONTREI”¹⁰: O FLUXO DE CONSCIÊNCIA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Analisar os contos de Caio Fernando Abreu, lê-los procurando compreender sua linguagem, é um trabalho que exige cuidado, pois suas narrativas revelam a perspicácia de quem observa a época e os viventes de seu tempo. Um dos critérios que comumente é usado, para justificar a escolha de um método de criação de um artista, é a influência histórica. Contudo, influências não justificam a escolha de um artista por uma determinada técnica, a não ser seu próprio desejo de fazer arte da forma como lhe convém. O uso da técnica narrativa do fluxo de consciência por Caio Fernando Abreu pode ser justificado pela influência de escritoras como Clarice Lispector e Virgínia Woolf e/ou por escrever durante o estado de exceção da ditadura militar brasileira. Ambas as justificativas não devem ser ignoradas, contudo, é interessante perceber que a sensibilidade e sutileza de Caio Fernando Abreu podem estar conectadas à tentativa de representação da introspecção das personagens que compõem um grupo posto à margem por uma sociedade patriarcal e capitalista, como gays, travestis, hippies e imigrantes. Assim, para demonstrar como pensam, Caio Fernando Abreu recorre à técnica do fluxo de consciência.

A observação das características desse fluxo de consciência caiofernandiano é o fundamento principal na análise de três de seus contos em que aplico a tipologia da ação interna apresentada no capítulo anterior desta tese. Pode causar estranheza a afirmação de um tipo particular de fluxo de consciência, contudo, esclareço que embora essa técnica apresente características próprias, a forma como adotá-la dependerá do estilo de cada escritora ou escritor. Daí, mais uma justificativa para traçar os tipos de ação interna, pois a forma de representação dessa ação varia. Em cada técnica de fluxo de consciência há diferenciação entre si, como bem defendeu Humphrey ao listar os tipos de fluxo como monólogos interiores direto e indireto, e o que ele denomina de “modalidades convencionais, que são autor onisciente, solilóquio, etc”. Por exemplo, o monólogo

¹⁰ ABREU, Caio Fernando. Sem Ana, blues. In: *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 20012. p.43.

interior de Clarice Lispector, de Virgínia Woolf e de Joyce são totalmente diferentes entre si. A tipologia das ações internas é uma metodologia que ajuda a apontar mais claramente essa distinção, contudo, não se propõe estanque, à medida em que fluxos de consciência são criados ou descobertos, novas ações internas são possíveis.

O fluxo de consciência caiofernandiano se apresenta de forma variada. Suas narrativas trazem características e formatos distintos de fluxo que requereria um trabalho mais extenso e complexo para fazer uma interpretação completa de sua obra. Os contos “Do outro lado da tarde”, “Luz e sombra” e “Sem Ana, blues” são narrativas escolhidas para demonstrar o fluxo de consciência em três momentos distintos de sua trajetória literária. Do início de sua carreira, trago um exemplo de *O ovo apunhalado* (1975); da obra responsável pela sua projeção como autor, *Morangos mofados* (1982), examino a segunda narrativa; e, por último, um conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), último livro que o autor publica ainda em vida, por isso simbólica como sua obra final e mais madura, digamos assim.

3.1 “DO OUTRO LADO DA TARDE”

Em *O ovo apunhalado*, coletânea publicada em 1975, Caio Fernando Abreu critica a sociedade através da metáfora do ovo, percebido como algo fechado e sufocante, pois a coletânea é permeada por temas que marcarão toda a sua obra, como o *fantástico* presente nos contos “Uma veste provavelmente azul” e “Cavalo branco no escuro”; a *violência urbana* e a *homofobia* em seus mais sórdidos lances como em “Eles”, “O afogado”; o capitalismo no conto “Gravata”; a *perda* e a *solidão*, como em “Uns sábados, uns agostos” e “Para uma avenca partindo”. A partir de temas como esses, Caio Fernando Abreu esboça, em *O ovo apunhalado*, uma alegoria dos anos 1970 em nosso país. Porém, acreditar que o tempo-histórico é gerado apenas pelas conveniências sociais é subestimar a capacidade do sujeito-autônomo de realizar um feito planejado. O sujeito em si, juntamente com outros fatores sociais, são os responsáveis pela constante modificação do tempo histórico-social. Numa constante simbiose, o sujeito modifica e recria sua época, ao mesmo tempo em que a época modifica e recria sujeitos. Caio Fernando Abreu é uma dessas figuras interferidas pelo tempo histórico e que, ao mesmo tempo, interferem para a construção do seu tempo contemporâneo, justo por retratar traços comportamentais de sua geração, ao mesmo tempo que é o retrato fiel da época em seu recorte mais alternativo. Em *O ovo apunhalado* (1975), essa percepção que o autor tem da realidade no instante presente pode ser vista desde o início de sua carreira como escritor.

O ovo apunhalado está dividido em três partes denominadas com as três primeiras letras do alfabeto grego Alfa, Beta e Gama. O narrador expressa uma vontade de comunicar-se com seu interlocutor e tenta, conscientemente, organizar um discurso lógico com mensagens claras ao companheiro, contudo, seu discurso é incerto, revela um pensamento que vacila, que procura demonstrar-se organizado, mas que se revela, o tempo todo, falho. De início, a primeira impressão que se tem é que o personagem-narrador se dirige a um interlocutor, contudo, à medida em que o enredo avança, percebe-se que não há indícios linguísticos da presença desse interlocutor. Sempre se referindo na terceira pessoa, o narrador revela um certo afastamento de seu interlocutor. E o formato da trama comprova que não se trata de uma carta, ou qualquer tipo de diálogo, o que mostra que se trata de pensamento, de fluxo de consciência. Além do formato, da estrutura em si, há que se perceber que o próprio assunto tratado já marca uma ação interna, por

corresponder às lembranças de acontecimentos passados. O personagem-narrador encontra-se parado diante da janela do quarto, imaginando a cena de desavença e rompimento amoroso que viveu. Esse seria o enredo do conto organizado de forma linear, a fábula, nas palavras de Tomascheski¹¹. Desde o início, o narrador já demonstra insucesso na organização da própria linguagem devido às lembranças que o instante lhe traz.

Em “Do outro lado da tarde”¹², penúltimo conto do livro *O ovo apunhalado*, a sutileza marca presença em toda a narrativa. Essa sutileza pode ser percebida em níveis variados, como por exemplo, no nível da linguagem, no nível do assunto tratado, no nível do formato narrativo do fluxo de consciência. O conto de Caio Fernando Abreu pode ser considerado como uma forma de *composição sutil*, por usar como massa narrativa o pensamento das personagens essencialmente moldado em palavras não agressivas, exposição suave dos sentimentos, sem interrupções bruscas. Com sutileza, o personagem narra o que sentiu numa tarde, ao olhar pela janela, e se deparar com chuva e uma roda-gigante que serão responsáveis pelo afloramento do fluxo da consciência e, conseqüentemente, da ação interna:

Porque alguma coisa ficou. E foi essa coisa que me levou há pouco até a janela onde percebi que chovia e, difusamente, através das gotas de chuva, fiquei vendo uma roda-gigante. Absurdamente. Uma roda-gigante. Porque não se vive mais em lugares onde existam rodas-gigantes. Porque também as rodas-gigantes talvez nem existam mais. Mas foram essas duas coisas - a chuva e a roda-gigante -, foram essas duas coisas que de repente fizeram com que algum mecanismo se desarticulasse dentro de mim para que eu não conseguisse ultrapassar aquele momento (ABREU, 2008, p.161).

Avistar uma roda-gigante da janela à tarde o faz lembrar de um momento de ternura e ao mesmo tempo carregado de pesar. O narrador-personagem sente de maneira melancólica, embora suave, a ausência da pessoa amada, mergulhando em pensamentos

¹¹ Em seu ensaio intitulado “Temática”, Tomachevski esclarece que “chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra. A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam (TOMASCHEVSKI, 1971, p.173).

¹² O fac-símile do datilógrafo do conto “Do outro lado da tarde” encontra-se em anexo. O documento CFA CLI 0596 SIST. 47609 do Acervo Caio Fernando Abreu constante nessa tese pertence ao DELFOS - Espaço de documentação e Memória Cultural, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, e foi cedido de modo gratuito e exclusivo para esta tese.

e divagações, o que o faz oscilar entre o tempo passado e o presente.

Sim, deve ter havido uma primeira vez, embora eu não lembre dela, assim como não lembro das outras vezes, também primeiras, logo depois dessa em que nos encontramos completamente despreparados para esse encontro. E digo despreparados porque sei que você não me esperava, da mesma forma como eu não esperava você. Certamente houve, porque tenho a vaga lembrança — e todas as lembranças são vagas, agora —, houve um tempo em que não nos conhecíamos, e esse tempo em que passávamos desconhecidos e insuspeitados um pelo outro, esse tempo sem você eu lembro. Depois, aquela primeira vez e logo após outras e mais outras, tudo nos conduzindo apenas para aquele momento (ABREU, 2008, p.160).

O fluxo de consciência revela que o narrador tem dificuldades de lembrar vivências relacionadas ao seu interlocutor imaginário, contudo, em relação a um tempo anterior, sua memória é clara ao afirmar: “esse tempo sem você eu me lembro”. O início inesperado do conto revela que se trata do recorte de um fluxo, visto que uma de suas características é a ininterrupção. O advérbio de afirmação “sim” de onde o fluxo dá partida, deixa uma incógnita, uma charada semântica, porque não se sabe se com o “sim”, o sujeito pensante está respondendo a alguém ou a si mesmo.

Do início ao fim da narrativa, o personagem se encontra parado diante da janela, contudo, sua mente flui em pensamentos que quebram instantânea e constantemente o paradigma de tempo cronológico e de espaço lógico. Tempo cronológico como o que aprendemos a medir a passagem do tempo. O tempo do pensamento, por sua vez, rompe a estrutura perceptível e costumeira do tempo: aquela organizada em presente, passado e futuro. Essas três divisões do tempo também se confundem com a experiência do que é real e do que é imaginário ou fabricado pela mente. A percepção do tempo presente é costumeiramente associada ao real, enquanto que a forma como percebemos o passado e o futuro é geralmente associada ao plano da imaginação. Na literatura, o pensamento quebra essa estrutura-linear-temporal adentrando em uma outra forma de organização narrativa. O pensamento é um blefe narrativo no sentido em que rompe a estrutura temporal comum. Ludibriando a organização temporal linear, o pensamento traz, para o presente, fatos ocorridos ou projetados. É nesse momento que acontece o fluxo de consciência, no exato instante em que os holofotes se direcionam para a mente da personagem.

O fluxo de consciência de “Do outro lado da tarde” pode ser subdividido em dois

enredos, como uma narrativa dentro de outra narrativa. Se utilizarmos a ação externa das personagens como parâmetro, um fluxo seria o personagem parado na janela vendo uma roda-gigante à tarde e lembrando; o outro fluxo seria o passeio dele e do companheiro na roda-gigante à tarde até a despedida final.

No primeiro momento, o narrador-personagem explica como o fluxo todo acontece, o que lhe despertou e as circunstâncias que fez disparar suas lembranças. Essa ação interna centra-se em sua memória até chegar à janela numa tarde chuvosa.

(...) E quando penso, não consigo pensar construído, acho que ninguém consegue. Mas nada disso tem nenhuma importância, o que eu queria te dizer é que chegando na janela, há pouco, vi a chuva caindo e, atrás da chuva, difusamente, uma roda-gigante. E que então pensei numa tarde em que você sempre vinha, e numa tarde em especial, não quanto tempo faz (...) (ABREU, 2008, p. 163-4).

Nessa parte do enredo, o narrador anuncia que ele lembrara com saudades de um amor que ficara no passado. A segunda parte do conto trata da tentativa de relembrar e organizar logicamente toda sua história de amor com o possível interlocutor, desde o início até o rompimento do relacionamento, ou seja, o personagem lembra de fatos que aconteceram anteriormente ao tempo que está lembrando. Dessa forma, o narrador se utiliza de um fluxo para revelar outro fluxo, o que pode ser denominado de *metafluxo de consciência*.

Nesse processo o personagem narra, através de uma *ação interna rememorativa*, acontecimentos que se sucederam anteriormente a esse do fluxo, ou seja, é a narrativa sustentada no passado que fala de um passado mais distante. Além disso, o *metafluxo de consciência* se caracteriza pela utilização do fluxo de consciência para explicar e falar sobre outro fluxo de consciência que o próprio personagem tivera.

Tentei organizá-las, imaginando que construindo uma organização conseguisse, de certa forma, amenizar o que acontecia, e que eu não sabia se terminaria amargamente — tentei organizá-las para evitar o amargo, digamos assim. Então tentei dar uma ordem cronológica aos fatos: primeiro, quando e como nos conhecemos — logo a seguir, a maneira como esse conhecimento se desenrolou até chegar no ponto em que eu queria, e que era o fim, embora até hoje eu me pergunte se foi realmente um fim. Mas não consegui. Não era possível organizar aqueles fatos, assim como não era possível evitar por mais tempo uma onda que crescia, barrando todos os outros gestos e todos os outros pensamentos (ABREU, 2008, p. 161).

O que o narrador-personagem relata, de maneira um pouco confusa, corresponderá a essa segunda narrativa que consta da rememoração de sua experiência

depois de avistar, através da janela, uma roda-gigante numa tarde chuvosa.

De repente, eu não consegui ir adiante. E precisava: sempre se precisa ir além de qualquer palavra ou de qualquer gesto. Mas de repente não havia depois: eu estava parado à beira da janela enquanto lembranças obscuras começavam a se desenrolar. Era dessas lembranças que eu queria te dizer (ABREU, 2008, p. 161).

Daí em diante, mesclando acontecimentos, titubeando entre dúvidas e certezas, a personagem mergulha no fluxo de consciência e nas sensações em que a lembrança provocara. No final, retorna à narrativa primeira, ao primeiro fluxo, tudo isso com idas e vindas temporais e mudanças constantes de espaço rememorizados, em afinidade com James (1985, p.121) ao afirmar que “dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando”.

Além da observação dessas características mais amplas do fluxo do conto em questão, é fundamental observar os tipos de ação interna presentes. A tipologia da ação interna, proposta no primeiro capítulo, nos permite averiguar com mais detalhamento como os tipos de ação interna ocorrem. Em todo o enredo do conto “Do outro lado da tarde”, o fluxo de consciência migra entre *ação interna rememorativa*, *ação interna de divagação ou conjectura* e *ação interna de compreensão*. Vale salientar que a predominante é a *ação interna rememorativa* que irei subdividi-la em *ação interna rememorativa de certeza* e *ação interna rememorativa de dúvida*, devido às particularidades do próprio conto. Pois, o pensamento da personagem se encontra constantemente mesclando fatos ocorridos em tempos diversos. Essa fluidez provoca inquietação na personagem, que procura ordenar e frear o pensamento numa tentativa de controlá-lo.

Na *ação rememorativa de dúvida* o personagem faz questionamentos utilizando recursos linguísticos como advérbios que possuem sentido de hesitação. Esse sentimento de incerteza demonstra uma dificuldade por parte da personagem em relembrar detalhes de um episódio ocorrido em sua vida há muito tempo atrás, que a visão da roda-gigante em uma tarde de chuva despertou.

Em vários instantes do fluxo, é perceptível o pensamento exitoso da personagem. Em expressões como “acho que comemos pipocas enquanto esperamos” (ABREU, 2008, p. 161) , “tentei organizá-las para evitar o amargo, digamos assim” (p. 161), “não sei se chegamos a nos abraçar” (p. 162), “talvez você tenha me chamado de fatalista” (p. 161),

“depois não sei quanto tempo” (p. 163), o personagem demonstra seu vagar pela imprecisão da memória. São passagens que expressam dúvidas ou cogitações de um passado incerto pouco registrado por uma memória displicente. O narrador-personagem procura organizar o processo de narração traçando possibilidades de resgatar lembranças de acontecimentos pretéritos, contudo, o fluxo é fluido.

E quando penso, não consigo pensar construídamente, acho que ninguém consegue. Mas nada disso tem nenhuma importância, o que eu queria te dizer é que chegando na janela, há pouco, vi a chuva caindo e, atrás da chuva, difusamente, uma roda-gigante (ABREU, 2008, p. 163).

O que o narrador-personagem procura dizer com “pensar construídamente” se relaciona com a ideia de uma narrativa tradicional de enredo organizado cronologicamente. Contudo, como sua matéria prima é o pensamento, realmente não há como ordenar.

Às vezes, penso se não cheguei a estender uma das mãos para afastar o cabelo molhado da sua testa, mas depois acho que não cheguei a fazer nenhum movimento, embora talvez tenha pensado. (ABREU, 2008, p. 163)

Nesse fragmento, encontramos uma das justificativas do uso do fluxo de consciência por Caio Fernando Abreu: a homofobia. Exatamente por questões como essa que devemos separar a justificativa da adoção do fluxo de consciência por europeus do início do século XX e por brasileiros do final do mesmo século. Além de diferenças históricas evidentes, lidamos com questões particulares ao latino-americano e por questões mais individuais ainda por sermos brasileiros. O que faz uma pessoa silenciar para não sofrer violência por uma questão de orientação sexual não é característico de todo lugar do mundo. A homofobia no Brasil dos anos 1970 e 1980 era assustadora. Mary del Priore, em curto mais significativo texto sobre a homofobia no Brasil dessa época, afirma:

Aqueles foram tempos em que muitos homossexuais deixaram as cidades do interior, para se instalar nos centros urbanos. Os migrantes *gays* escapavam assim à exigência familiar da província onde a pressão para “ter um relacionamento normal” era terrível. A atração das capitais com a variedade de empregos, opções de lazer, vida noturna e diversão prometia a almejada liberdade. A fuga significava o fim da coação para “se comportar como os outros”.

Vale a pena lembrar que os *gays* nascidos entre os anos 30 e 50 tiveram pais absolutamente convencidos da “anormalidade” de sua opção. O nome que o “mal” tinha era “pederose”- registrava o médico Hernani Irajá. O combate ao “despudor” e às figuras “dúbias ou almofadinhas” com suas “calças justas para exibir as nádegas arredondadas”, estava em toda a parte. Era consenso, então,

que sua doença era razão para enfraquecimento não só da família, ou da sociedade, mas, sobretudo da nação! Como constituir exércitos entre a I e a II Guerra Mundial com o risco de engajar um desses “antissociais”? Na época em que heróis musculosos invadiam as telas de cinema – penso aqui no Tarzã de John Weismuller – como tolerar o convívio com criaturas frágeis e viciosas? O médico Leonídio Ribeiro recomendava, com grande simplicidade, “o transplante de testículos”!!! Outro doutor, Jorge Jaime, que os *gays* se casassem entre si. Única forma de evitar a prostituição masculina ou o assédio aos mais jovens. Casados, “sinalizariam à sociedade sua anormalidade” – dizia convicto! Não à toa, casais *gays* reproduziam o padrão social de diferença de gêneros. Um era a “boneca”, feminina e voltada aos afazeres domésticos como as jovens dos Anos Dourados. O outro era o bofê, másculo, forte, macho e... na maior parte das vezes, casado e pai de filhos. Não era nada fácil. O assunto era segredo e só restava aos jovens, filhos de pais terrivelmente conservadores, escapar. O Rio de Janeiro atraía por seu papel de capital cultural e oportunidade de inserção profissional.

Essa era a realidade de uma cidade moderna como Rio de Janeiro, um dos maiores centros urbanos do país. Imagine a homofobia de uma pequena cidade de fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, como Santiago do Boqueirão. No mesmo artigo, Priore (2014) ainda afirma que

Os anos 70 foram aqueles do “*Flower Power*”, do LSD e dos movimentos hippies. O “poder alegre” – tradução de “*Gay Power*” – começava a aparecer. Copacabana bombava com sua galeria Alaska, casas noturnas como *Le Club*, *Sótão* e *La Cueva*, saunas e a “Bolsa de Valores” –, trecho da praia onde a comunidade se reunia e os michês iam faturar, permitindo contatos, amizades e “fechação”. O vocabulário identificava os pares: “beijinho no ombro”, por exemplo, era expressão *gay*. O shopping da Siqueira Campos reunia os intelectuais entre os quais o grande escritor argentino Manuel Puig, autor de “*Boquitas pintadas*” e “*O beijo da Mulher Aranha*”.

Mas, o preconceito corria solto. Até revistas encarregadas de discutir os avanços da sexualidade, como *Ele & Ela* cheia de dedos, considerava, o homoerotismo “a mais discutida e disseminada forma de desvio sexual” enquanto o “grupo da Miguel Lemos” se reunia para “caçar e bater em viado”. (PRIORE, 2014, s/p)

Com estas afirmações de Priore (2014), podemos perceber o elevado nível de homofobia dos brasileiros e de que essa é uma das justificativas para o uso do fluxo de consciência, visto que o afeto entre duas pessoas do mesmo sexo não poderia ser demonstrado. Se o agir e o falar em público são proibidos, então a utilização do silêncio é a única escapatória para quem não tem saídas mais agradáveis. O fluxo de consciência em nossas terras também possui sabores amargos. Não tivemos guerra, como propõe Benjamin em relação ao romance psicológico na Europa, contudo, temos outras questões sociais também violentas.

Dessa forma, diante da homofobia vivenciada em seu cotidiano, o narrador-personagem a revela na forma de uma linguagem titubeante em que afetos e carinhos são

imprecisos pelo peso da interdição que sofreriam. Por isso, ele só afirma o que pensou, pois, a ação externa, o gesto, estava oprimido. Dados de uma ficção que se aproxima à própria vida do autor. Em carta de 10 de março de 1965 endereçada aos seus pais, Caio Fernando Abreu denuncia a violência que sofre quando estudante em Porto Alegre:

Os guris daqui me tratam muito mal, vivo sozinho. À noite choro muito. Só penso em ir embora daqui; maldita a hora em que eu quis vir para cá! A senhora vai dizer que isso é normal, etc... Mas não é não! Os outros que chegaram junto comigo já estão adaptados. Há várias noites que quase não durmo e tenho pesadelos horríveis (CAIO, 2002b, p.351).

Todos esses dados contribuem para a limitação da ação física e desenvolvimento da ação interna, que no conto surge também como *ação rememorativa de certeza*. Em “Do outro lado da tarde”, o personagem evidencia lembranças tidas como verídicas que realmente aconteceram como se passam em sua mente. É sabido, contudo, que essa confirmação de certeza acontece na mente da personagem e que não pode ser tratada como certezas em si. Observo-a numa perspectiva da linguagem adotada, aquela certeza que pode ser comprovada.

Como a personagem está constantemente pensando em seu monólogo interior que compreende todo o conto, alguns trechos são significativos dessa certeza:

Durante todo o tempo em que pensei, sabia apenas que você vinha todas as tardes, antes. Era tão natural você vir que eu nem sequer esperava ou construía pequenas surpresas para te receber. Não construía nada — sabia o tempo todo disso —, assim como sabia que você vinha completamente em branco para qualquer palavra que fosse dita ou qualquer ato que fosse feito. E muitas vezes, nada era dito ou feito, e nós não nos frustrávamos porque não esperávamos mesmo, realmente, nada. Disso eu sabia o tempo todo (ABREU, 2008, p. 161).

O narrador constantemente repete a palavra ‘sabia’ como comprovação da veracidade de sua memória. Contudo, confirma que a abrangência de sua certeza tem limites ao afirmar que “durante todo o tempo em que pensei, sabia apenas que você vinha todas as tardes, antes”. Típico da oralidade, a palavra ‘antes’ separada das demais carrega a delimitação temporal da lembrança. O antes de que trata a personagem é o antes do fim do relacionamento, enquanto tudo estava bem.

Foi então que, bem lá em cima, a roda-gigante parou. Havia uma porção de luzes que de repente se apagaram — e a roda-gigante parou. Ouvimos lá de baixo uma voz dizer que as luzes tinham apagado. Esperamos. Acho que comemos pipocas enquanto esperamos. Mas de repente começou a chover: lembro que seu cabelo ficou todo molhado, e as gotas escorriam pelo seu rosto exatamente como se você chorasse. Você jogou fora as pipocas e ficamos lá em cima: o seu cabelo molhado, a chuva fina, as luzes apagadas (ABREU,

2008, p. 162).

Em um discurso aparentemente organizado fazem acreditar que se trata de uma narrativa tradicional, contudo, o fragmento faz parte da segunda narrativa, na qual o personagem tenta organizar o discurso. Por isso, encontra-se mais *ação interna de rememoração de certeza* na segunda micronarrativa que na primeira, em que o personagem lembra de quando chegou à janela e viu a roda-gigante. Nessa primeira narrativa, há a prevalência de *ação interna de divagação*. Relembremos o conceito desenvolvido por mim no primeiro capítulo que afirma que *ação interna de divagação ou conjectura* acontece:

Quando se elabora pensamentos reflexivos, filosóficos, metafísicos ou teóricos. Caracterizado também por suposições e pressentimentos de pouca evidência. Essa ação associa-se a uma ação de reflexão quando o agente pensante traça mentalmente conjecturas a respeito de fatos fundamentais da vida como: o que é a morte? O que é a felicidade? Como decifrar o amor?

Ou seja, é na primeira parte da narrativa que o personagem mais divaga e faz suposições porque suas recordações, nesse momento do enredo, se referem mais às inferências do que às conjecturas. Enquanto recorda passagens da experiência vivida numa tarde, essa experiência o leva para uma aventura enquanto apenas sua mente age.

Às vezes me espanto e me pergunto como pudemos a tal ponto mergulhar naquilo que estava acontecendo, sem a menor tentativa de resistência. Não porque aquilo fosse terrível, ou porque nos marcasse profundamente ou nos dilacerasse — e talvez tenha sido terrível, sim, é possível, talvez tenha nos marcado profundamente ou nos dilacerado — a verdade é que ainda hesito em dar um nome àquilo que ficou, depois de tudo (ABREU, 2008, p. 160).

Não seria exagero afirmar que a *ação interna de divagação e conjecturas* acontece principalmente em demasia no monólogo interior, visto que essa técnica de fluxo de consciência realiza uma tentativa de reproduzir o pensamento da forma mais aproximada possível da realidade. Como se sabe, o pensamento é fluido, disperso, mesclado.

Além dela, nós conversamos durante muito tempo na chuva, até que ela parasse, e quando ela parou, você foi embora. Além disso, não consigo lembrar mais nada, embora tente desesperadamente acrescentar mais um detalhe, mas sei perfeitamente quando uma lembrança começa a deixar de ser uma lembrança para se tornar uma imaginação. Talvez se eu contasse a alguém acrescentasse ou valorizasse algum detalhe, assim como quem escreve uma história e procura ser interessante — seria bonito dizer, por exemplo, que eu sequei lentamente os seus cabelos (CAIO, 2008, p.163).

Esse fragmento é fundamental para a interpretação do conto, porque a personagem narradora, o sujeito pensante, traça conjecturas acerca do processo de construção do fluxo

narrativo. Expõe que não consegue lembrar mais detalhes, embora queira, além disso, faz uma rápida distinção entre lembrança e imaginação, querendo demonstrar que tem o domínio do fluxo da sua consciência. Dessa forma, o personagem-narrador confessa que seu discurso está sustentado no pensamento. Procura passar um tom de fidedignidade do que narra, ou seja, a personagem afirma não desejar fugir dos fatos e desembocar na imaginação, contudo, nada comprova que o que lembre tenha realmente acontecido. A personagem continua traçando conjecturas sobre o ato narrativo em si, na verdade, sobre o processo de metanarrativa que, segundo Ceia, trata-se da

Forma textual de autoconsciência que ocorre no processo narrativo. (...) Na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa. A técnica de construção de uma metanarrativa obriga o autor a uma preocupação particular com os mecanismos da linguagem e da gramática do texto. (...) A este tipo de narrativa que vira o olhar para a sua imagem especular chamou Linda Hutcheon “narrativa narcisística”, ou uma forma de fundamentação da autoconsciência narrativa (CEIA, 2009, s/p).

Então, a metanarrativa trata-se da abordagem acerca do *modus operandi* do processo de escritura dentro de uma narrativa. Não possuindo uma estrutura própria, a metanarrativa pode surgir na forma de qualquer discurso, seja direto, indireto ou indireto-livre. A esse conceito de metanarrativa, acrescente o de *metafluxo*, desenvolvido anteriormente, visto que a personagem relata, em forma de pensamento, o seu pensamento sobre fazer narrativas. O *metafluxo* é a personagem pensando em como o fluxo de consciência é construído. O conto ‘Do outro lado da tarde’ possui bons exemplos, visto que a personagem vai explicando como o fluxo de consciência lhe surgiu.

Toda essa somatória de pensamentos certos, duvidosos e divagantes contribuíram para a personagem chegar a uma conclusão frustrante, a de que aquela tarde lembrada fora, de fato, a última vez em que se viram. Como essa conclusão também é pensada, interpreto-a como *ação interna de compreensão*. Além de conclusivo, seu pensamento elucida suas emoções e o faz perceber a realidade. Ele compreende que o tempo vivido se distingue do tempo presente, cruel, mas real.

Mas nada disso tem nenhuma importância, o que eu queria te dizer é que chegando na janela, há pouco, vi a chuva caindo e, atrás da chuva, difusamente, uma roda-gigante. E que então pensei numas tardes em que você sempre vinha, e numa tarde em especial, não sei quanto tempo faz, e que depois de pensar nessa tarde e nessa chuva e nessa roda-gigante, uma frase ficou rodando nítida e quase dura no meu pensamento. Qualquer coisa assim: depois daquela nossa conversa depois daquela nossa conversa na chuva, você nunca mais me procurou (CAIO, 2008, p. 163-4).

Aqui, o personagem-narrador novamente recorre ao *metafluxo* para concluir a segunda micronarrativa e compreender que desde a tarde lembrada não mais encontrara seu interlocutor. Ou seja, mais uma constatação de que o interlocutor não se faz presente, e que realmente não se trata de um solilóquio. Então, do outro lado daquela tarde chuvosa em que se avista uma roda-gigante sob a chuva existe uma outra trade, outra chuva, outra roda-gigante e outras pessoas. Um momento espelhado, duas tardes parecidas geograficamente, mas distintas emocionalmente.

3.2 “LUZ E SOMBRA”

A narrativa “Luz e sombra” consta em *Morangos mofados*, obra publicada em 1982 que consagrou Caio Fernando Abreu na literatura brasileira. O conto tem o formato de fluxo de consciência semelhante à estrutura de ‘Do outro lado da tarde’. Em ambos o narrador-protagonista é masculino, está mirando a paisagem diante de uma janela, a dor da perda está presente nos dois, e a tristeza é o tom principal. Contudo, em ‘Do outro lado da tarde’ (1975) a tristeza se aproxima da saudade e da melancolia, enquanto em ‘Luz e sombra’ (1982) se acerca da depressão. Entre a publicação de uma obra e outra, ocorre uma progressiva mudança técnica da construção da ação interna, resultando numa maior fragmentação dos pensamentos do narrador-personagem. Isso, conseqüentemente, gera a dispersão do tempo e do espaço narrativo.

O conto apresenta uma ação subjetiva totalmente peculiar em que o tempo e o espaço físico são descritos ao se encontrarem conectados com o estado mental da personagem. O tempo não apresenta linearidade, o espaço se localiza no plano das lembranças e a ação centra-se na subjetividade da personagem. Em ‘Luz e sombra’, a trama é sustentada num fluxo de consciência que beira a linguagem esquizofrênica de quem está aprisionado em um ambiente totalmente hostil. Sua mente intercala essa realidade com as visões de uma situação mais agradável, ao mesmo tempo em que acredita conversar com um interlocutor que existe apenas em sua mente. Esse mesmo falso interlocutor, melhor denominar de *autointerlocutor*, aparentemente parece estar presente na narrativa, num quase solilóquio, contudo aos poucos se percebe, pela própria linguagem, que o interlocutor é imaginário. Não há marcas gráficas que indiquem que o narrador se direcione ao seu interlocutor por cartas, nem por telefone, nem pela voz direta, nem tampouco se trata da leitora ou do leitor. Numa conversa consigo mesmo, o narrador fala para a própria mente, uma marca muito presente nos fluxos de consciência de Caio Fernando Abreu: monólogos interiores com traços de solilóquios. Daí caber a denominação de *narrador autointerlocutor*, por misturar as ideias de existência de um interlocutor com a técnica do monólogo interior. Trata-se de um interlocutor simbólico.

Por vezes fecho os olhos e tenho a impressão que esses telhados intermináveis são a única coisa que existe dentro de mim, você me entende agora? O quê? Sim, tenho vontade de me jogar pela janela, mas nunca foi possível abri-la.

Não, não sei o que gostaria que você me dissesse. Dorme, quem sabe, ou está tudo bem, ou mesmo esquece, esquece. Não consigo. (ABREU, 2005, p. 71)

Em passagens como essa, a marca de solilóquio é evidente, porém à medida que a trama avança, o monólogo interior se confirma. O narrador demonstra sua solidão, e seu desejo de que o interlocutor o salve daquela prisão, indo de encontro ao aparente diálogo do fragmento acima. O narrador aparenta responder a uma pergunta feita por alguém que estivesse presente, junto a ele. Porém, em suas visões, imagina que esse mesmo interlocutor venha salvá-lo. Ou seja, o interlocutor na verdade está ausente. Trata-se de um fluxo de consciência, em que o monólogo interior é utilizado.

Queria pensar que é esse o sentido, que será esse o depois. Não sei se posso. Há dias, como hoje, em que por mais que minta sequer consigo ver você, seus membros longos que o vento rouba dos panos. Só escuto os dentes rangendo e os ruídos internos do meu próprio corpo. Tudo isso me cega. (p.72)

Devido à ausência do interlocutor, a personagem conversa consigo mesmo numa tentativa de conseguir suportar e não enlouquecer diante da solidão em que se encontra. É um herói que não percorre variados espaços geográficos, pois permanece em um espaço fechado. Nem tampouco, possui uma grande meta a ser cumprida. Esse herói não quer salvar, mas ser salvo. Compatível com a concepção adorniana de *epopeias negativas* (ADORNO, 2003), em narrativas de cunho psicológico como “Luz e sombra”, o narrador-personagem não demonstra ações físicas relevantes, pois sua ação se configura no plano psicológico, suas atitudes são limitadas, podadas, suprimidas. Como uma inversão das ações de cunho tradicional, em narrativas como ‘Luz e sombra’, o narrador-personagem não consegue executar uma ação física relevante e faz questão de deixar claro que isso acontece.

O dia está muito quente. Quando a tarde avançar, sei que me encontrará sentado no degrau. E depois que o cinza tiver se transformado em rosa e em violeta e em azul profundo e por fim em negro, sei que estarei parado no centro daquele quarto, ouvindo os guinchos estridentes e o bater de asas dos morcegos. Gritarei, então. Muito alto, com todas as minhas forças, durante muito tempo. Não sei se foi esta a ordem, se será assim o depois. Mas sei com certeza que nem você nem ninguém vai me ouvir (p.72).

Esse trecho que interrompe o fluxo¹³ demonstra bem como a ação física da

¹³ Evito o uso de desfecho ou final da narrativa por serem conceitos que não condizem com o tipo de narrativa que estudo. A narrativa de fluxo de consciência trata-se de um trecho do pensamento, ou melhor, como sempre há continuidade no pensar, então falar de desfecho não é suficiente para significar esse final, digamos, reticente. Para as narrativas de fluxo de consciência a ideia de *interrupção* seria mais apropriada que desfecho.

personagem é limitada e fundamentada na ação interna. Em uma *ação interna de divagação ou conjectura*, que, além de ser direcionada ao futuro, condiz a uma ação contida, estática: ‘sei que me encontrará sentado’, ‘sei que estarei parado’ ‘sei que ninguém vai me ouvir’. São ações que existem na narrativa apenas por pensamentos conjecturais.

A *ação interna de divagação ou conjectura* presente em ‘Luz e sombra’ mistura o presente com fatos imaginários que demonstram a vontade de escape do ambiente hostil para uma possível salvação. O próprio narrador tem dúvidas quanto ao que sente e percebe. As situações imaginadas e lembradas por ele demonstram o inverso de seu estado presente, seja ele geográfico ou psicológico. Por isso, nessas ações denominadas de forma duvidosa de *visões*, cabe exatamente o conceito de divagação e conjectura, visto que nem o próprio personagem tem certeza quanto a especificidade da ação. Assim, enquanto o narrador-personagem divaga em sensações e cores, traça conjecturas sobre um possível final mais feliz. Então, vejamos a primeira visão:

Em dias muito quentes, costumo ter uma visão. Não sei se uma memória ou uma visão. De qualquer forma, em dias muito quentes, vejo claramente alguma coisa. São três horas de uma tarde de janeiro. Estou sentado num degrau de cimento. Há três degraus do chão batido com algumas ervas daninhas, talvez urtigas, até a soleira de uma velha porta muito alta, com a pintura marrom semidescascada. Estou sentado no segundo degrau dessa porta. Sei que são três horas da tarde porque as sombras são curtas e a luz do sol muito clara. Sei que é janeiro porque faz muito calor. Não há nenhuma nuvem no céu. A rua está deserta. A rua é coberta por uma camada de terra solta, vermelha. Do outro lado da rua há um muro de pedras. Nada acontece. Posso ver as copas de alguns cinamomos do outro lado da rua, mas estão imóveis. Não há vento. Sei que além do muro de pedras, mais abaixo, existe um rio. A tarde está tão quente e clara que eu gostaria de ir até o rio. Para isso precisaria levantar deste degrau. Há uma sombra leve sobre a minha cabeça, suficiente para que o sol não a aqueça demasiado. Estou descalço. Não sei que idade tenho, mas não devo ter chegado sequer à adolescência, pois minhas pernas nuas não têm pêlos ainda. Por estar descalço, talvez, não me atrevo a pisar a terra solta e vermelha do meio da rua. Há cacos de vidro também, cacos verdes de vidro no meio da terra da rua, dos quais o sol arranca reflexos que doem nos meus olhos. Às vezes eu os protejo com a mão em aba na testa. Estou bem, assim. Há tanta luz que preciso contrair um pouco as pálpebras para olhar as coisas de frente. O calor de janeiro aquece meu corpo. Cruzo as mãos sobre os joelhos. Isso me parece bom. Quase tenho certeza que, do outro lado da porta marrom, alguém prepara qualquer coisa como um banho fresco ou um café novo. E embora a rua esteja deserta, não me sinto só aqui neste degrau, nesta tarde (ABREU, 2005, p. 69-70).

Segunda visão

Nas noites quentes desses dias quentes, costumo ter outra visão. Já não estou

no degrau, mas atrás daquela mesma porta, dentro da casa. Talvez tenham se passado anos, talvez seja apenas a noite daquele mesmo dia. Não há luz, O piso é muito frio. Imagino que seja um quarto, há mosquiteiros suspensos do teto. Não tenho certeza se são mosquiteiros porque não me movimento. Penso também que podem ser teias de aranha, mas prefiro não estender a mão e tocá-los - os tules, as teias - para certificar-me. Prefiro não me certificar de nada. Através de alguma persiana aberta entra no quarto um fino frio de luz azulada. Há vozes lá fora. Imagino que existam pessoas sentadas em frente à casa, na noite quente de verão. De vez em quando, suponho, cai alguma estrela. Estou bem assim, tão bem quanto no degrau (ABREU, 2005, p. 70).

Terceira visão

Dentro de mim, não consigo deixar de pensar que há alguma espécie de sentido. E um depois. Quando penso nisso, é então como se alguém dançasse sobre esses intermináveis telhados de dentro de mim. Sobre os telhados cinzentos alguém vestido inteiro de amarelo. Não sei por que exatamente amarelo, mas brilha. O vento faria esvoaçar seus panos e cabelos. Num grande salto aberto, esse alguém que dança alcançaria a janela abrindo-a com um leve toque das pontas dos dedos. Quase sempre tenho certeza que deve ser você (ABREU, 2005, p. 71).

Dessa forma, a *ação interna de dúvida* também ajuda a esclarecer essa ação interna de visões que projetam situações agradáveis, luminosas e quentes. Visões que na verdade correspondem mais a desejos que lembranças e mesclam ações com estados mentais relacionados aos sentidos. Outra ação que forma o fluxo de consciência de ‘Luz e sombra’ é a *ação interna de sensação*. Mesclada em outras ações, a ação interna de sensação se molda através de expressão do que sente a personagem detentora do fluxo. Essa sensação não está, necessariamente, subordinada ao tempo presente, nem ao passado. Nas narrativas de fluxo de consciência, as sensações evidenciadas pelo pensamento são sensações descritas pelo consciente antes da palavra proferida.

Sei também que, após o salto, você me tomaria pela mão para que eu finalmente levantasse daquele segundo degrau, atravessando a rua de terra solta quente vermelha para, quem sabe, mergulharmos juntos na água fresca do rio (ABREU, 2005, p. 72).

O contraste da sensação térmica do calor da terra solta e da água fria do rio provocam duas sensações agradáveis radicalmente inversas à sentida no ambiente fechado habitado por morcegos. Para compreendermos como a *ação de sensação* impera no conto, vejamos o seguinte fragmento que exemplifica bem como a ação de sensação é construída na narrativa a partir de *ações internas de divagação*.

A sensação agradável desperta a imaginação e o estimula a criar imagens visuais

que correspondem à sensação provocada pelo pensamento. “Quando penso nisso, é então como se”, o pensar despertasse a sensação de leveza descrita como alguém que “dançasse sobre esses intermináveis telhados” cinzas e tristes que estão dentro dele. Esse alguém, que ele sempre imagina ser o interlocutor, surge na mente carregado da simbologia de Iansã, orixá do candomblé, porque brilha, está vestido de amarelo e traz os ventos consigo. É esse símbolo de esperança e poder que abre magicamente a janela que o libertará. Talvez seja cedo dizer, mas o realismo mágico é uma das características peculiares do fluxo de consciência desenvolvido na América Latina. Adotada aqui como uma simbologia da sensação sentida pelo personagem, o realismo mágico é magistralmente empregado como técnica narrativa de fluxo de consciência. Essa característica é mais um exemplo de que Caio Fernando Abreu fez uso claramente de influências e tendências da literatura brasileira e latinoamericana, contudo, ele consegue remodelar todo esse arcabouço transformando o que aprendeu em outra forma de fazer fluxo de consciência. Caio Fernando Abreu tem, em seu estilo de fazer fluxo de consciência, características peculiares que a tipologia de técnicas de fluxo, como a de Robert Humphrey descreve, por exemplo, não mais corresponde, pois algumas dessas técnicas foram modificadas por escritoras e escritores contemporâneos.

Posso concluir que “Luz e sombra” é uma grande *ação interna de sensação* angustiante. A sensação sufocante de quem está preso e não há possibilidade de fuga. O escape é a imaginação, a mente, porque, com subtração da liberdade, o direito ao movimento é também suprimido.

Quanto ao aspecto formal, Caio Fernando Abreu aprimora sua forma de fazer fluxo de consciência mesclando técnicas narrativas e impregnando seu estilo de individualidade. Em cerca de dez anos, o autor esmera sua técnica mista, contudo, desde o começo, já confirma seu estilo próprio de compor fluxos de consciência. Vale lembrar que o autor também escreveu narrativas com outros formatos, muitos deles bastante inusitados, como também apresentou versatilidade no trato de narradores. Além disso, na narrativa de cunho psicológico, Caio Fernando Abreu consegue seu traço individual em meio a toda uma geração ainda viva de escritoras e escritores que o influenciaram.

Uma outra característica do fluxo de consciência de ‘Luz e sombra’ é uso do *metafluxo* como técnica narrativa. Já explicado na análise do conto anterior deste trabalho,

o *metafluxo* está muito evidenciado em algumas narrativas caiofernandianas desde seu primeiro livro de contos, o *Inventário do ir-remediável*. Em *Morangos Mofados* (1982), o *metafluxo* aparece em narrativas como ‘Natureza viva’ e ‘Luz e sombra’.

Penso que se conseguir dar algum tipo de ordem nisto que vou dizendo haverá em conseqüência também algum tipo de sentido. E penso junto, ou logo depois, não sei ao certo, que após essa ordem e esse sentido deve vir alguma coisa (ABREU, 2005, p. 67).

Não, você não me entende. Sei que você não me entende porque não estou conseguindo ser suficientemente claro, e por não ser suficientemente claro, além de você não me entender, não conseguirei dar ordem a nada disso. Portanto não haverá sentido, portanto não haverá depois. Antes que me faça entender, se é que conseguirei, queria pelo menos que você compreendesse antes, antes de qualquer palavra, apague tudo, faz de conta que começamos agora, neste segundo e nesta próxima frase que direi. Assim: é um terrível esforço para mim. Se permanecer aqui, parado nesta janela, estou certo que acontecerá alguma coisa grave - e quando digo grave quero dizer morte, loucura, que parecem leves assim ditas. Preciso de algo que me tire desta janela e logo após, ainda, do depois. Querer um sentido me leva a querer um depois, os dois vêm juntos, se é que você me entende. Falava da janela. Poderia começar por ela, então (ABREU, 2005, p. 67).

‘Luz e sombra’ revela uma personagem masculina mais sufocada, o espaço físico é mais hostil, a cor predominante é o cinza do zinco dos telhados e do céu. O narrador, apesar de confessar querer fugir das cores vibrantes e esperançosas, deixa escapar em todo o fluxo descrições de cores, seja de um aspecto positivo ou negativo. O próprio título ‘luz e sombra’ alude a esse lado fotográfico explorado no conto. ‘Luz e sombra’, além de se reportar aos elementos fundamentais da tridimensionalidade, alude às diferenças entre os espaços físicos do conto: o espaço de dentro representado pela sombra (fechado, privado, solidão) e o espaço de fora representado pela luz (claro, tons variados de céu, raios de sol ofuscantes, libertação). Dessa forma, o espaço fechado se faz representativo do tempo presente, e o espaço público da rua como tempo revivido ou imaginado.

São cinzentas, as pombas, e o ruído que fazem é sinistro como o de asas de morcego (ABREU, 2005, p. 67).

A sala é muito pequena, não há nada nela a não ser um tapete verde-musgo, que me enjoa até o vômito (ABREU, 2005, p. 68).

Há três degraus do chão batido com algumas ervas daninhas, talvez urtigas, até a soleira de uma velha porta muito alta, com a pintura marrom semidescascada (ABREU, 2005, p. 69).

Há cacos de vidro também, cacos verdes de vidro no meio da terra da rua, dos quais o sol arranca reflexos que doem nos meus olhos (ABREU, 2005, p.69). Quase tenho certeza que, do outro lado da porta marrom, alguém prepara

qualquer coisa como um banho fresco ou um café novo (ABREU, 2005, p. 70). A essa hora, quase sempre a fuligem do céu tem aqueles tons rosados (ABREU, 2005, p.70).

Através de alguma persiana aberta entra no quarto um fino frio de luz azulada (ABREU, 2005, p. 70).

Sem querer, penso no teto. Não consigo vê-lo no escuro, mas de alguma forma sei que é feito de travessas finas de madeira, sustentando tijolos caiados de branco (ABREU, 2005, p. 70).

Nesses dias não como, não bebo, não fumo. Apenas caminho até a janela e, desde o momento em que o rosa se desfaz e o cinza baixa outra vez, as pombas bicando meu rosto protegido pelo vidro, repito sempre assim - deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois? (ABREU, 2005, p.71).

Sobre os telhados cinzentos alguém vestido inteiro de amarelo. Não sei por que exatamente amarelo, mas brilha. (ABREU, 2005, p. 71).

Para não ver o cinza que se transforma em verde, olho para além deles. (ABREU, 2005, p. 72).

E depois que o cinza tiver se transformado em rosa e em violeta e em azul profundo e por fim em negro, sei que estarei parado no centro daquele quarto, ouvindo os guinchos estridentes e o bater de asas dos morcegos (ABREU, 2005, p. 72).

A maioria dos trechos se refere às cores assemelhando-as a traços negativos, revelando o estado mental do narrador. O carpete verde-musgo que causa enjoo, as pombas cinzentas e hostis, o verde das ervas daninhas, a urtiga que queima, o tom rosado da fuligem, o cinza dos telhados de dentro de si são exemplos de que a percepção das cores é melancólica e depressiva, e que inquietam o narrador-personagem. Em ‘Do outro lado da tarde’ a melancolia é, digamos, mais sutil: tem uma tarde que faz sol, que chove depois e tem uma roda-gigante, por isso, a vista dessa janela é um pouco mais agradável. Em ‘Luz e sombra’ a paisagem é repetitiva, artificial e urbana. Não há lirismo nem nos pássaros que são pombos, que vêm beliscar os olhos da personagem contra o vidro. A personagem parece presa, sem saída. Imagina uma vida fora daquele lugar, pisar na rua em frente. Há vômito, lixo, e pouca comida. Sobra desrespeito e abandono. ‘Luz e sombra’ é uma narrativa que fere porque grita, não digere, vomita. O personagem-narrador tem consciência de sua condição sufocante do presente, por isso não se pronuncia em um discurso direto, e seu movimento físico é limitado, todavia faz uso do pensamento como voz para demonstrar sua condição.

A essa hora, quase sempre a fuligem do céu tem aqueles tons rosados. Está amanhecendo. Na porta, o pão, a lata com água, o maço de cigarros. Para apanhá-los, mesmo que olhe em frente ou para cima, o verde do carpete me invade os olhos e sempre vomito. Nem sempre sou ágil o suficiente para, com um movimento de cintura, evitar que o vômito caia sobre o pão, a água, os cigarros. E quando vomito sobre eles, sempre escuto o ranger de dentes atrás da porta. Nesses dias não como, não bebo, não fumo. Apenas caminho até a janela e, desde o momento em que o rosa se desfaz e o cinza baixa outra vez, as pombas bicando meu rosto protegido pelo vidro, repito sempre assim - deve

haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois? Não choro mais. Na verdade, nem sequer entendo por que digo mais, se não estou certo se alguma vez chorei. Acho que sim, um dia. Quando havia dor. Agora só resta uma coisa seca. Dentro, fora (ABREU, 2005, p. 70-71).

Esse trecho é muito significativo no conto para mostrar um pouco do ambiente hostil e a violência perpetrada por quem está por trás da porta. Há um clima de violência que ronda. Mesmo sabendo que o prisioneiro vomitara, não lhe oferece ajuda nem apoio. É um lugar que causa repugnância, náusea e que mina sua liberdade. Logo, o ambiente é de clausura, mesclado com maus tratos, o que nos faz crer que o fluxo se passa pela mente de um preso político, pois *Morangos mofados* foi escrito durante a ditadura militar e publicado em 1982. ‘Luz e sombra’ pode ser interpretado como uma narrativa que denuncia uma cena do cotidiano de um preso político que tem uma pessoa amada em algum lugar fora dali, por isso a decepção conclusiva final de que, mesmo gritando, ninguém poderá ouvi-lo. A trama denuncia seu desejo por liberdade. Segundo Ginzburg:

Escritores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu, para citar apenas alguns, elaboraram suas representações da condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico, em acordo com o fato de que, no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária (p.44).

Quanto à classificação do conto na tipologia da ação interna proposta, a ação interna que prepondera em ‘Luz e sombra’ é a de *divagação ou conjectura*, apesar de também se caracterizar por ações de *sensação*, e interrompendo o fluxo com *ação interna de compreensão*. Inicia-se com uma *ação interna de compreensão* – no final da narrativa, o narrador estanca a divagação e finalmente percebe a realidade, a ausência de esperança, a densidade de sua solidão. Essa forma de escrita característica do fluxo caiofernandiano pode ser entendida como uma marca da influência da escrita de cunho psicológico de Clarice Lispector, contudo, Caio Fernando Abreu não usa a epifania como recurso literário. Ele não se envereda pela simples imitação de quem o influencia, todavia, faz uso dessa influência, acrescentando-a e modificando o teor da interrupção (desfecho) do fluxo. O autor cria um final também revelador, porém, carregado de decepção. Depois de divagações, visões e dúvidas, o personagem desperta para um real frustrado.

O dia está muito quente. Quando a tarde avançar, sei que me encontrará sentado no degrau. E depois que o cinza tiver se transformado em rosa e em violeta e em azul profundo e por fim em negro, sei que estarei parado no centro daquele quarto, ouvindo os guinchos estridentes e o bater de asas dos

morcegos. Gritarei, então. Muito alto, com todas as minhas forças, durante muito tempo. Não sei se foi esta a ordem, se será assim o depois. Mas sei com certeza que nem você nem ninguém vai me ouvir (ABREU, 2005, p. 72).

Em ‘Do outro lado da tarde’, Caio Fernando Abreu também faz uso dessa ação interna de compreensão para marcar a interrupção do fluxo. Esse é mais um traço que aproxima as duas narrativas aqui estudadas até agora, ou seja, a partir da análise do fluxo de consciência, adotando a tipologia da ação interna como método, pode-se perceber com mais nitidez a técnica utilizada por Caio Fernando Abreu para construir a trama. Pode-se ainda, detectar se se trata de uma narrativa singular, ou se é uma técnica que marca o estilo do autor.

3.3 “SEM ANA, BLUES”

Em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), de Caio Fernando Abreu, encontra-se o conto “Sem Ana, blues”, que traz como técnica narrativa a ação interna. Nesta narrativa, o protagonista encontra-se parado no centro da sala do apartamento relembando tudo o que viveu desde o momento em que foi deixado por Ana, personagem que aparece no conto apenas nos pensamentos do narrador. Assim, o personagem relembra toda a saudade que sentiu provocada pela ausência de Ana.

Quando e depois são vocábulos presentes em toda a narrativa, dividindo as memórias e sensações do narrador por todo fluxo. O pedaço de tempo que demarca o *quando* do *depois* até o instante em que o pensamento da personagem retorna ao tempo presente, compreende o fluxo de consciência da narrativa. *Quando e depois* estão localizados no *antes*, nas recordações, nas sensações lembradas. A ação interna que acontece quando o narrador se encontra no centro da sala, em um dia qualquer, confirma sua saudade e a não superação da perda de Ana.

Assim, *quando e depois* demarcam o início de quase todos os parágrafos do conto e são três referências do estado imóvel do narrador na sala, uma no início da trama “eu fiquei muito tempo parado na sala do apartamento” (p.43) e duas no final, “e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento” (p.43) e “me sinto uma bolha opaca de sabão, suspensa ali, no centro da sala do apartamento” (p.43). Nas três ações o narrador localiza o espaço físico que circunda a cena. Como se trata de ação interna de memorização, trata-se de um relato de imobilidade dentro de uma ação interna, ou melhor, uma personagem imóvel relembando de um estado móvel. Um estado mental revivendo a imobilidade passada.

O fluxo de consciência é despertado pela lembrança provocada quando a personagem para no meio da sala de seu apartamento. O processo memorativo refaz o exato instante em que o narrador se encontrava ao ler o bilhete de despedida de Ana, e continua com toda a sua experiência de vida surgida depois desse fato, e encerra no instante em que novamente a mente retorna para a consciência do tempo presente.

Aliás, as marcas de tempo são constantes em “Sem Ana, blues”, como por

exemplo: ‘depois que Ana me deixou, muitos meses, veio o ciclo das enunciações’ (p.47); ‘passou-se tanto tempo depois que Ana me deixou, e eu sobrevivi’ (p.47). Assim, percebo inicialmente que há dois tempos, um correspondente aos instantes do fluxo de consciência que burla completamente paradigmas temporais; e o tempo sentido pelo personagem. Tempo esse que compreende o recorte desde o dia que Ana se foi, até o instante em que o narrador se encontra parado no meio da sala. Corresponde, pois, ao tempo relembrado que, de alguma forma, segue uma cronologia.

Por todas essas coisas, talvez, é que nestas noites de hoje, tanto tempo depois, quando chego do trabalho por volta das oito horas da noite e, no horário de dourado e vermelho por trás dos edifícios de Pinheiros, enquanto recolho os inúmeros recados, convites e propostas da secretária-eletrônica, sempre tenho a estranha sensação, embora tudo tenha mudado e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento - aquele (ABREU, 2012a, p.48).

Bergson (2011), depois de discorrer sobre a concepção de duração, associando-a ao tempo, afirma que a ideia tida de tempo é um conceito limitado por não sustentar o que chama inicialmente de tempo-qualitativo ou a duração. Assim, diferencia a ideia de tempo da ideia de espaço, principalmente na narrativa contemporânea, discorrendo sobre tempo e espaço, móvel e imobilidade, ação tradicional e ação psicológica, que, diferencio como ação externa e ação interna. Para o filósofo, é impraticável a contagem ou a numeração de um tempo imbricado em sensações, pensamentos e emoções. Dessa forma, o distingue em dois aspectos:

As nossas percepções, sensações, emoções e ideias apresentam-se sob um duplo aspecto: um nítido, preciso, mas impessoal; o outro confuso, infinitamente móvel e inexprimível, porque a linguagem não o pode captar sem o fazer cair no domínio comum. Se chegamos a distinguir duas formas da multiplicidade, duas formas da duração, é evidente que cada um dos factos de consciência, tomados à parte, terá de revestir um aspecto diferente segundo se considera no seio de uma multiplicidade distinta ou de uma multiplicidade confusa, no tempo-qualidade em que se produz ou no tempo-quantidade onde se projeta (BERGSON, 2011, p.101-111).

Aqui, Bergson distingue duas concepções de tempo psicológico afirmando que uma delas é impossível ser representada pelo o que tradicionalmente conhecemos por tempo e por linguagem. Segundo Bergson, o que se acredita ser inteligível e perceptível nos moldes linguísticos, não serve para representar o pensamento livre de moldes. Para melhor explicar, Bergson utiliza o sonho como ação interna livre, difícil de ser representado em forma de linguagem escrita e não emprega o adjetivo caótico para

descrever o fluxo de consciência mais radical. Para ele, os pensamentos fundamentados nesse tempo inumerável devem ser percebidos além dos conceitos clássicos de tempo, como os de Aristóteles, por exemplo. A técnica do fluxo de consciência se projeta como tentativa de representação da ação interna, ou da duração, utilizando para isso, a radicalização da linguagem a partir do final do século XIX e início de XX. Bergson, que falece em 1941, não chegou a conhecer as narrativas escritas durante e depois da segunda metade do século XX.

Contudo, Nunes (2013) percebe o tempo na perspectiva de que a narrativa possui o plano da história, o plano do discurso e o da narração. O autor chama a atenção para o tempo da *história*, que denomina de tempo *imaginário*:

Pluridimensional é o tempo da história, não só devido sua “infinita docilidade”, que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtando em dias, horas ou minutos como no romance, mas, também, porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensiona os acontecimentos e suas relações. (NUNES, 2013, p.27)

Essas últimas características apontadas por Nunes correspondem ao que explano sobre os dois tempos contidos no processo de rememoração do narrador: o tempo que suprime meses, correspondente à condensação temporal, mas que também estende e alarga a experiência cronológica da personagem.

Além desse duplo tempo dentro de uma mesma ação, há um terceiro como sugere o narrador: “sempre tenho a estranha sensação (...) de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento – aquele”. Tempo que corresponde a tempo nenhum. Esse tempo marcado por uma sensação, um estranhamento ao perceber que sente a ausência total do correr do tempo, esse tempo sentido que condensa um largo espaço de duração dentro de um único momento, é computado de uma forma diferente da usada para contar o tempo cronológico. Segundos e minutos não satisfazem a um tempo medido, como se não tivesse passado, da mesma forma que saudade sentida pelo narrador não passou. A percepção de sentir o mesmo sentimento durante tanto tempo faz com que o narrador não perceba o tempo cronológico que passou e, ao mesmo tempo, sinta outra medida temporal ligada à uma estabilidade sentimental. Eis a *ação interna de sensação*, que na verdade, condensa toda a trama. Relembrando o

que registro no primeiro capítulo, esse tipo de ação interna acontece durante o tempo presente do narrador. A *ação interna de sensação* reflete a consciência da sensação que temos no momento em que a sentimos. O mesmo sentimento, que não passou, demarca um tempo de agora como se fosse de antes. Ou seja, ação interna de uma larga vivência dentro de um só instante.

Quando Ana me deixou, eu fiquei muito tempo parado na sala do apartamento, cerca de oito horas da noite, com o bilhete dela nas mãos. No horário de verão, pela janela aberta da sala, à luz das oito horas da noite podiam-se ainda ver uns restos de dourado e vermelho deixados pelo sol atrás dos edifícios, nos lados de Pinheiros. Eu fiquei muito tempo parado no meio da sala do apartamento, o último bilhete de Ana nas mãos, olhando pela janela os vermelhos e os dourados do céu (ABREU, 2012a, p.43).

O que aqui exponho sobre tempo coaduna com o que expus na análise do conto “Do outro lado da tarde”. Contudo, mesmo com características temporais semelhantes, o tempo de “Sem Ana, blues” se diferencia de “Do outro lado da tarde” na questão do alargamento do tempo lembrado. Ambos os narradores rememorizam um instante, contudo, esse instante tem extensões temporais distintas.

O tempo psicológico vivido pelo narrador de “Sem Ana, blues” corresponde a um recorte de sua vida até aquele momento presente, ou seja, compreende um tempo mais largo. Já o tempo psicológico de “Do outro lado da tarde” detém-se na recordação de um momento passado, um instante, um tempo mais curto.

Que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la e finalmente, por mais que eu me debata, que isso é para sempre. E para sempre então, agora, me sinto uma bolha opaca de sabão, suspensa ali no centro da sala do apartamento, à espera de que entre um vento súbito pela janela aberta para levá-la dali, essa bolha estúpida, ou que alguém espete nela um alfinete, para que de repente estoure nesse ar azulado que mais parece o interior de um aquário, e desapareça sem deixar marcas (ABREU, 2012a, p.48).

Durante todo o enredo, o narrador encontra-se estático, de pé, no centro da sua sala, todavia, depois de todo o fluxo de consciência que teve, o narrador-personagem chega à conclusão decepcionante de que ainda não esquecera Ana. O desejo de libertar-se do sentimento, da saudade e da falta é verdadeiro “que entre um vento súbito pela janela aberta para levá-la dali, essa bolha estúpida, ou que alguém espete nela um alfinete” (ABREU, 2012a, p.48) “; contudo, o narrador não tem forças para libertar-se só. Assim como em “Luz e sombra”, o narrador de ‘Sem Ana, blues’ deseja que algo externo a ele mesmo surja, que um acontecimento absurdo venha solucionar seu problema, contudo, fala de forma raivosa, como quem não mais suporta a “bolha estúpida”.

Retornando à percepção do tempo na narrativa em questão, pode-se compreendê-lo a partir da concepção do *tempo do fluxo de consciência*, que pode durar segundos; e o *tempo que sente o personagem*, tempo esse fundamentado nas sensações causadas pelas lembranças vividas e que controla o fluxo de consciência. Exatamente por isso, a concepção de *ação interna de sensação* é adequada para compreender essa narrativa de Caio Fernando Abreu.

A ideia do fluxo de consciência do narrador de ‘Sem Ana, blues’, é pautada na lembrança de sensações vividas pelo narrador quando sentiu-se abandonado por Ana. Dessa forma, o tempo marca todo o enredo dividindo-o em quatro categorias de acordo com o sentimento do narrador: tempo de espera, tempo de entrega, tempo de esquecer e tempo de constatação. Na mesma medida que o tempo avança, os sentimentos do personagem mudam demarcando a evolução do fluxo narrativo. Dessa forma, tempo e ação estão relacionados em “Sem Ana, blues” na construção da trama narrativa.

O início do fluxo de consciência é marcado pelo *tempo de espera*, iniciado logo após a leitura do bilhete e da descoberta de que Ana partira. Esse tempo é o tempo do *quando*. O fluxo de consciência centra-se na *ação interna de rememoração* desde o instante em que se encontra de pé na sala, logo após ler o bilhete. Estarrecido, o narrador relembra fatos e sensações despertados pela saudade que sente de Ana. Essa saudade o faz desenvolver uma *ação interna de rememoração*, pois a partir daí dá-se início ao fluxo e às ações físicas tornam-se limitadas.

Quando Ana me deixou, eu fiquei muito tempo parado na sala do apartamento, cerca de oito horas da noite, com o bilhete dela nas mãos. No horário de verão, pela janela aberta da sala, à luz das oito horas da noite podiam-se ainda ver uns restos dourados e vermelho deixados pelo sol atrás dos edifícios, nos lados de Pinheiros. Eu fiquei muito tempo parado no meio da sala do apartamento, o último bilhete de Ana nas mãos, olhando pela janela os dourados e o vermelho do céu. E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou, e depois de algum tempo em que o telefone não tocou, e podia ser Lucinha da agência ou Paulo do cineclube ou Nelson de Paris ou minha mãe do Sul, convidando para jantar, para cheirar pó, para ver Nastassia Kinski nua, perguntando que tempo fazia ou qualquer coisa assim, então pensei agora a campainha vai tocar. Podia ser o porteiro entregando alguma dessas criancinhas meio monstros de edifício, que adoram apertar as campainhas alheias, depois sair correndo. Ou simples engano, podia ser. Mas a campainha também não tocou, e eu continuei por muito tempo sem salvação parado ali no centro da sala que começava a ficar azulada pela noite, feito o interior de um aquário, o bilhete de Ana nas mãos, sem fazer absolutamente nada além de respirar (ABREU, 2012a, p.43).

Notemos que o narrador descreve toda a atmosfera do lugar de acordo com a sensação das horas, e faz ainda recordar o momento tal qual sentira anteriormente. Esse parágrafo do conto concentra bem as ações internas em ‘Sem Ana, blues’. Uma delas é a *ação interna de rememoração* que pode ser percebida pelos tempos verbais centrados no passado e pela comprovação da imobilidade da personagem. Demonstra, pois, que as únicas ações físicas que consta durante esse tempo passado de espera são segurar o bilhete e ver as cores do céu.

O *tempo de espera* é também demonstrado a partir de outro tipo de ação interna presente em ‘Sem Ana, blues’ trata-se da *ação de conjectura ou divagação* que acontece quando o narrador imagina situações hipotéticas, conjecturando fatos possíveis de acontecer, nesse caso, se o telefone ou a campainha tocará. A segunda ação interna descrita nesse fragmento do conto trata-se do exato instante em que o narrador sai do transe da surpresa e percebe que se passou um bom tempo desde que estivera ali parado. A espera é, pois, a característica desse estado mental que marcará tanto ações internas quanto externas. Ambas estão imbricadas, visto que, embora esperar seja comumente percebida como ação externa, possui todas as características de uma ação interna. Esperar se configura mais como ato do pensamento, do que um ato físico, externo. E, em se tratando de ‘Sem Ana, blues’, visto que o narrador não consegue mover-se fisicamente, a ação de esperar é totalmente psicológica. Se na tradicional visão da concepção de movimento, um corpo precisa modificar seu lugar de origem para configurar-se que esteja em movimento, e, se esperar é o não sair do lugar, logo, esperar é uma ação originalmente não-física. Dessa forma, o estado de estar parado à espera de alguma notícia, estimula o desenvolvimento do fluxo de consciência no narrador.

Depois que Ana me deixou - não naquele momento exato em que estou ali parado, porque aquele momento exato é o momento-quando, não o momento-depois, e no momento- quando não acontece nada dentro dele, somente a ausência de Ana, igual a uma bolha de sabão redonda, luminosa, suspensa no ar, bem no centro da sala do apartamento, e dentro dessa bolha é que estou parado também, suspenso também, mas não luminoso, ao contrário, opaco, fosco, sem brilho e ainda vestido com um dos ternos que uso para trabalhar, apenas o nó da gravata levemente afrouxado, porque é começo de verão e o suor que escorre pelo meu corpo começa a molhar as mãos e a dissolver a tinta das letras no bilhete de Ana - depois que Ana me deixou, como eu ia dizendo, dei para beber, como é de praxe (ABREU, 2012a, p.43).

Depois de compreender que Ana não retornava, o tempo de espera é modificado pelo *tempo de entrega* à dor. Não interpreto esse estágio do narrador como tempo de

sofrimento, porque, na verdade, o enredo como um todo é caracterizado por essa sensação, desde as lembranças à constatação da saudade, momento em que sua mente retorna ao tempo presente. Entregar-se é não resistir, perceber-se com um olhar de quem não tem mais forças para qualquer forma de luta. A pessoa que desiste de tentar comandar seu destino, de ditar as próprias normas da vida, entra no tempo da entrega.

Ao deixar-se levar pela constatação do abandono consciente, o narrador rende-se ao que sente e, a partir daí a ação interna dá início a uma inter-relação com elementos líquidos. A liquidez simboliza a sensação de instabilidade e inconsistência. Turvo ou translúcido, a simbologia da liquidez estabelece a conexão da saudade. Ora sente-se uma alegria ao lembrar dos bons momentos vividos (*ação interna de memorização*), ora a saudade desmascara a dor da perda, a lacuna, a ausência. A característica do estado líquido é a intermediação entre o estado sólido e o gasoso, é o conter de dois estados em um só. O líquido inter-relaciona estados que não podem ser caracterizados apenas por antes e depois, conforme o modelo de tempo cronológico. Contudo, forma-se por um tempo que não se modela em paradigmas de direção, o tempo psicológico da entrega.

A fluidez dos líquidos que sustenta esse estágio interior do narrador pode ser equiparado ao estado psicológico que o atravessa, e, conseqüentemente, de sua forma de se relacionar com Ana, que se traduz no gostar e o não gostar, o querer e o rejeitar. De uma forma intermediária, de um sentimento que não é, mas persiste, de uma vontade de esquecer, mas que continua lembrando e voltando à mente. A vodca, a lágrima, o café, o vômito e o vinho metaforizam essa sensação dúbia do tempo de entrega. É a fluidez dos líquidos que acompanha a solidão do narrador. O estado de entrega à dor é a ligação entre a constatação do problema e a eliminação dele.

De todos aqueles dias seguintes, só guardei três gostos na boca – de vodca, de lágrima e de café. O de vodca, sem água nem limão ou suco de laranja, vodca pura, transparente, meio viscosa, durante as noites em que chegava em casa e, sem Ana, sentava no sofá para beber no último copo de cristal que sobrara de uma briga. O gosto de lágrima chegava nas madrugadas, quando conseguia me arrastar da sala para o quarto e me jogava na cama grande, sem Ana, cujos lençóis não troquei durante muito tempo porque ainda guardavam o cheiro dela, e então me batia e gemia arranhando as paredes com as unhas, abraçava os travesseiros como se fossem o corpo dela, e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos. O gosto de café sem açúcar acompanhava manhãs de ressaca e tardes na agência, entre textos de publicidade e sustos a cada vez que o telefone tocava. (ABREU, 2012a, p.44)

Além da liquidez, o sabor de cada bebida, o cheiro de Ana nos lençóis, o amargor

do café sem açúcar, o tato que sente o corpo moldado nos travesseiros, o travo da vodca pura, como também o sal das lágrimas, preenchem o tempo de entrega à dor. Tempo esse revivido pela personagem através do fluxo de consciência demarcado pela *ação interna de sensação*. Essa ação, juntamente com a *ação interna de memorização*, fazem com que o narrador reviva os dissabores do *tempo de entrega*.

O que começou a acontecer, no meio daquele ciclo do gosto de vodca, lágrima e café, foi também o gosto de vômito na minha boca. Porque no meio daquele momento entre a vodca e a lágrima, em que me arrastava da sala para o quarto, acontecia às vezes de o Pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade (ABREU, 2012a, p.44-45).

Entre a sala e o quarto, em plena tempestade, oscilando no interior do transatlântico, eu não conseguia evitar de parar à porta do banheiro, no pequeno corredor que parecia enorme (ABREU, 2012a, p. 45).

O transatlântico simboliza a instabilidade da água, junto com a tempestade que traz a sua fúria. Nesse trecho do fluxo de consciência, a água do mar se soma aos outros líquidos para metaforizar a instabilidade da relação amorosa. Sobre o processo de alegorização na literatura, Hansen afirma que

No encadeamento do discurso, ela (a alegorização) metaforiza uma expansão das analogias: em cada ponto do discurso, repete um significado ausente, orientando-se para “fora” ou para “outro” diverso daquilo que vai sendo exposto. Assim, a alegoria não é só *metáfora* (substituição), mas também *anáfora* (repetição) (HANSEN, 2006, p. 82).

Dessa forma, as lembranças do narrador, baseadas nas ações internas de sensações, são representações simbólicas do sentimento dolorido que sentia. A alegoria repete, no discurso, o significado que está ausente como linguagem escrita, que é diferente do que está dito, mas que possui carga simbólica. Os líquidos e os cinco sentidos metaforizam a angústia da personagem, de forma repetitiva, anafórica, segundo Hansen.

Junto a essa fluidez, a ação interna é baseada também na metaforização dos cinco sentidos. Ele relembra com sutilezas das sensações sentidas, do cheiro, do abraço, dos sabores. Porém, o sentido mais evidente é o do paladar, pois as sensações mais descritas são de líquidos aceitáveis pelo corpo. Carregando a simbologia da dor, os sabores são sem gosto diluído, só o travo, o amargo que o faziam esquecer de Ana mais rapidamente.

O tempo de espera dedicado às madrugadas e aos dissabores regados à vodca, lágrimas e vômitos contribuíram para o narrador alcançar o efeito esperado, que seria esquecer a existência de Ana. A partir disso, o fluxo de consciência encaminha-se para o *tempo de esquecer*.

No tempo de entrega à dor, cada pedaço do tempo, que contém uma lacuna de dor, fica mal preenchida por algum tempo e isso causa uma sensação de que aquele registro fora apagado. Mas é uma ilusão que se torna real pelo tempo em que o narrador está distraído. Depois, em algum momento inesperado, a lembrança volta, e com ela, todo o sentimento que lutara para esquecer. No final do fluxo de consciência e, conseqüentemente, do conto, o narrador e a pessoa que lê, descobrem que o tempo de esquecer foi em vão, como se não existisse.

Enlevado pela euforia causada pelas experiências novas, o narrador vive fases de afastamento do motivo que lhe faz mal e parte para a experiência de viver a própria vida, crendo-se livre da dependência psicológica da presença de Ana. Esses momentos de esquecimento lhe fazem lembrar instantes de regozijo e autonomia, por isso são rememorizados com satisfação:

Passou-se tanto tempo depois que Ana me deixou, e eu sobrevivi, que o mundo foi-se tornando aos poucos um enorme leque escancarado de mil possibilidades além de Ana. Ah esse mundo de agora, assim tão cheio de mulheres e homens lindos e sedutores e interessantes e interessados em mim, que aprendi o jeito de também ser lindo, depois de todos os exercícios para esquecer Ana, e também posso ser sedutor com aquele charme todo especial de homem quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido, embora tenha a delicadeza de jamais tocar no assunto. Porque nunca contei a ninguém de Ana. Nunca ninguém soube de Ana em minha vida. Nunca dividi Ana com ninguém. Nunca ninguém jamais soube de tudo isso ou aquilo que aconteceu quando e depois que Ana me deixou (ABREU, 2012a, p. 47).

O narrador percebe que toda estratégia empreendida é em vão. Contudo, ao deparar-se com a constatação de que ainda sofre, o narrador atinge uma certa epifania da decepção. Denomino a epifania caiofernandiana de *epifania da decepção*, porque o autor utiliza a epifania numa forma diferente da que Clarice Lispector faz uso. Os personagens de Caio Fernando se decepcionam quando se deparam com a realidade, quando constatarem que sofrem e que não há solução viável, enquanto que as personagens de Clarice Lispector transgridem a sua situação atual a partir do momento que vivem a experiência epifânica. É possível perceber que a *ação interna de compreensão*¹⁴ caracteriza esse momento do fluxo de consciência em que o narrador compreende que Ana não retornará.

A gravata levemente afrouxada no pescoço, fazia e faz tanto calor que sinto o suor escorrer pelo corpo todo, descer pelo peito, pelos braços, até chegar aos

¹⁴ A tipologia da ação interna, apresentada no primeiro capítulo, define a *ação interna de compreensão* como condizente a quando o personagem alcança a percepção de que finalmente entendeu algo. Ação que exerce efeito expressivo no sujeito, pois lhe causa modificações significativas. Sejam elas de transcendência ou de derrota (confere p. 50).

pulsos e escorregar pela palma das mãos que seguram o último bilhete de Ana, dissolvendo a tinta das letras com que ela compôs palavras que se apagam aos poucos, lavadas pelo suor, mas que não consigo esquecer, por mais que o tempo passe e eu, de qualquer jeito e sem Ana, vá em frente. Palavras que dizem coisas duras, secas, simples, irrevogáveis. Que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la e finalmente, por mais que eu me debata, que isso é para sempre (ABREU, 2012a, p. 48).

De uma forma ou de outra, percebo que o fluxo de consciência é um recurso literário bastante utilizado para expressar tristezas de uma vida sufocada. A *epifania da decepção*, nas narrativas de Caio Fernando Abreu, expressa geralmente o que acontece com o personagem imóvel fisicamente, porém, célere em seus processos mentais. O momento de epifania corrobora com o que denomino de *tempo de constatação*, pois o narrador, depois de esperar e tentar esquecer, comprova que sua relação com Ana chegou ao fim definitivo.

Vemos, no início do conto, uma constante presença da negação em expressões como ‘não continuação’, ‘não palavras’ e ‘não ações’ que designam o estado mental da personagem. O seu estado emocional não permite agir fisicamente. Por isso, a escolha pelo silêncio e pela imobilidade, saídas para um instante emocional tão perturbador. Aqui, o narrador não mais traça conjecturas nem rememora, também não enfatiza sensações, aqui o narrador chega à constatação de sua solidão, depois de relembrar toda a saga que percorreu quando e depois que Ana o deixou.

CONCLUSÃO

Concluo o trabalho de tese reconhecendo a *ação interna* como uma categoria analítica, desenvolvendo um conceito, criando uma tipologia, e propondo uma forma de utilização crítica dessa categoria, tendo três contos de Caio Fernando Abreu como exemplos. William James, então, nos ajuda na reformulação do conceito de ação narrativa, porque aponta a mudança como uma das características centrais do pensamento. Se muda, é porque há movimento no estado mental da personagem. O fundamento do enredo de fluxo de consciência, o pensamento, se modifica e, por isso, não deve ser percebido como estático. Há, pois, ação em narrativas de fluxo de consciência.

Portanto, denomino de *ação interna* toda a experiência vivenciada pelo personagem através da rememoração, imaginação ou descrições de sensações reveladas pelo pensamento em fase anterior à verbalização. Gestos físicos dos personagens não são a essência da *ação interna*, mesmo que surjam em algumas narrativas, como faz Virgínia Woolf.

Até onde esta pesquisa pôde alcançar sobre a categoria analítica estudada, não foi encontrado nenhum registro de tipificação das modalidades de ação interna das personagens, nem algum conceito satisfatório. Como uma tentativa de contribuir para a teoria literária, observo que essas ações internas podem ser classificadas como: *ação interna rememorativa*, *ação interna de planejamento*, *ação interna sonhada*, *ação interna de julgamento*, *ação interna de sensação*, *ação interna de questionamentos individuais*, *ação interna de divagação ou conjectura* e *ação interna de compreensão*. Com essa tipologia é possível analisar narrativas de fluxo de consciência como demonstrei no terceiro capítulo.

E ainda, o fluxo de consciência de autores brasileiros possui características particulares que não permitem que sua adoção tenha sido motivada pelos mesmos critérios europeus, como a guerra, por exemplo. A influência dos europeus é evidente entre nossos escritores, porém, os motivos da escolha pelo fluxo de consciência são diferentes. Na narrativa em que a ação subjetiva é preponderante, a sustentação do enredo

se deve a um processo de silenciamento da fala, do que é pronunciado. Para escritores brasileiros, a repressão durante a ditadura militar, a fome, o machismo, a AIDS e a homofobia podem ser percebidos como fatores responsáveis pelo silêncio de personagens. O fluxo de consciência denuncia, de maneira simbólica, uma realidade adversa de acordo com as vivências das pessoas de cada lugar e cultura. Assim, a violência também pode ser aceita como justificativa para a escolha do fluxo de consciência pelos escritores brasileiros, principalmente em épocas de recessão, devido à conduta de censura e proibições sociais.

No caso do fluxo de consciência escrito por Caio Fernando Abreu, em particular, posso afirmar que seus personagens estão absortos em pensamentos, o que causa uma *ação interna* intensa e proporciona uma ação externa fragilizada. Isso não quer dizer que sejam passivas ou submissas, pois pensar também é agir. Sentem-se com pouca força para reagir à opressão, contudo, demonstram que o pensamento é impossível de ser controlado por outra pessoa. A mente é livre.

Grande parte da obra de Caio Fernando Abreu fora publicada durante o período da ditadura militar no Brasil. *Inventário do Ir-remediável*, que publicado em 1970 já retrata personagens depressivas e sufocadas pelo convívio social, fazendo referência à repressão institucionalizada. Por isso, a linguagem truncada, indefinida e desarticulada.

Outro traço marcante no fluxo de consciência caiofernandeano é o retratar da vida disfarçada. A máscara cotidiana, utilizada como autodefesa em um mundo padronizado, é o simulacro do real. Sugiro, portanto, observar que o *simulacro* pode ser percebido como categoria analítica, visto que é cabível de ser analisado em um texto literário narrativo ou dramático. A escolha de uma vida disfarçada, como mascaramento para as frustrações geradas pela inadequação social, é explorada por Caio Fernando Abreu na construção de suas narrativas.

Na análise do conto “Do outro lado da tarde”, pode ser considerado como uma *composição sutil*, pois, sem interrupções bruscas e utilizando termos não agressivos, o narrador modela seu pensamento. A sutileza marca presença na narrativa e pode ser identificada através da linguagem (observando o significado de substantivos, adjetivos, no uso de figuras e metáforas, por exemplo), no assunto tratado (a saudade delicada e

leve) e na estrutura formal (o monólogo interior é construído numa modelagem mais harmônica, mais aproximada da narrativa tradicional), ou seja, trata-se de um elemento identificável textualmente, e, por isso, a possibilidade de ser analisado.

Do início ao fim da narrativa, o personagem se encontra diante da janela, contudo, sua mente flutua em pensamentos que navegam no tempo e no espaço. O tempo do pensamento rompe a estrutura perceptível e costumeira do tempo cronológico confundindo a experiência do que é real e do que é produto da imaginação. Na literatura, o pensamento modifica essa estrutura-linear-temporal e reprograma a organização narrativa numa tentativa de reproduzir o que acontece na mente. A percepção do tempo presente é quase sempre associada ao real, enquanto que a forma como percebemos o passado e o futuro é geralmente associada ao plano do não-real.

O fluxo de consciência de “Do outro lado da tarde” pode ser subdividido em dois enredos. No primeiro, o narrador-personagem explica como o fluxo todo acontece, o que fez despertar suas lembranças. Já o segundo, trata da tentativa do personagem de relembrar e organizar logicamente toda sua história de amor, desde o início até o fim do relacionamento, ou seja, o personagem relembra fatos anteriores ao tempo rememorado. Dessa forma, o narrador se utiliza de um fluxo de consciência para revelar outro, o que pode ser denominado de *metafluxo de consciência*, que se caracteriza pela utilização do fluxo de consciência para explicar e falar sobre outro fluxo de consciência que o próprio narrador tivera. O *metafluxo* é a personagem pensando em como o fluxo de consciência é construído. O conto ‘Do outro lado da tarde’ possui bons exemplos, visto que a personagem vai explicando como o fluxo de consciência lhe surgiu.

Quanto à classificação da ação interna, o enredo do conto transita entre *ação interna rememorativa*, *ação interna de divagação ou conjectura* e *ação interna de compreensão*. Contudo, a ação interna predominante é a *rememorativa*, que, por sua vez, se apresenta de maneira oscilante. Daí a necessidade de subdividi-la em *ação interna rememorativa de certeza* e *ação interna rememorativa de dúvida*, pois, a forma como o personagem avalia o que acontecera com ele causa instabilidade emocional nele mesmo. Por isso, varia entre a dúvida e a certeza, numa vã tentativa de controlar seus pensamentos.

O fluxo de consciência do desfecho do conto, por sua vez, é fundamentado em *ação interna de compreensão*. Além de conclusivo, seu pensamento elucida suas emoções e o faz perceber a realidade que o desagrada. O narrador finalmente entende que o tempo lembrado se distingue do tempo presente e isso causa uma espécie de frustração reveladora, numa clara *epifania da decepção*.

‘Luz e sombra’, por sua vez, apresenta uma ação subjetiva particular porque o tempo e o espaço físico são descritos no momento em que habitam o estado mental da personagem. O tempo se mostra sem traços de linearidade, o espaço se localiza no plano das lembranças e a ação centra-se na subjetividade da personagem. Em ‘Luz e sombra’, a trama é sustentada num fluxo de consciência que se aproxima da linguagem caótica de quem está aprisionado em um ambiente completamente desagradável. Sua mente intercala esse fato com o imaginário de situações mais deleitosas, enquanto conversa com um interlocutor que existe apenas em sua mente. O *autointerlocutor* aparentemente parece estar presente na narrativa, num quase solilóquio, contudo, o narrador se encontra em absoluta solidão.

A *ação interna de dúvida* presente em ‘Luz e sombra’ ajuda a esclarecer essa ação interna de visões que projetam situações não só agradáveis, como também carregadas de sinestésias luminosas e quentes. Visões que traduzem desejos e recordações, misturando ações internas com estados mentais sensoriais. Exatamente por isso, a ação interna que molda o fluxo de consciência de ‘Luz e sombra’ é a *ação interna de sensação*. Mesclada em outras ações, a *ação interna de sensação* se configura através de expressão do que sente a personagem-narrador. Nas narrativas de fluxo de consciência, as sensações demonstradas pelo pensamento são sensações descritas pelo consciente antes da palavra dita. Apesar de ações internas como de *divagação e conjectura* e de *compreensão*, posso afirmar que “Luz e sombra” é uma narrativa preponderantemente caracterizada por *ação interna de sensação* angustiante. A sensação claustrofóbica de quem não encontra uma solução para sua condição aprisionada.

A trama de ‘Sem Ana, blues’, último conto analisado, se desenvolve a partir do momento em que o narrador se entrega a um monólogo interior depois de ler a carta de despedida destinada a ele. O enredo finda no momento em que a mente do narrador retorna à realidade e percebe que, apesar de sua saudade, a remetente da carta se foi de

uma vez por todas. O pedaço de tempo que demarca o *quando* do *depois* da leitura da carta, compreende à enunciação do narrador ao referir-se à *quando Ana me deixou* e *depois que Ana me deixou*, marcando o início de quase todos os parágrafos do conto.

Assim, percebo que há dois tempos dentro da *ação interna de memorização* de ‘Sem Ana blues’: um que correspondente aos instantes do fluxo de consciência que modifica paradigmas temporais; e o tempo sentido pelo personagem. A sensação de reviver o mesmo sentimento durante tanto tempo permite que o narrador mergulhe em uma *ação interna de sensação*. Essa ação reflete a consciência da sensação que temos no momento em que a sentimos.

Contudo, constatar o abandono vivido no passado lhe causa sofrimento, como também percebe que sua solidão continuará. Por causa disso, o narrador entra em um estado de *epifania da decepção*. Aliás, um traço encontrado com facilidade nas narrativas de Caio Fernando Abreu. Isso acontece quando os personagens constatarem que sofrem e que não há solução viável à primeira vista. Dessa forma, a epifania acontece aos moldes claricianos, porém, encharcada de frustração. De acordo com a tipologia da ação interna, o fragmento do fluxo de consciência onde acontece a *epifania da decepção* é avaliado como *ação interna de compreensão*. Não seria exagero afirmar que a *ação interna de divagação e conjecturas* e *ação interna de memorização* são as mais encontradas em narrativas de cunho psicológico, visto que, essa técnica de fluxo de consciência realiza uma tentativa de reproduzir o pensamento da forma mais aproximada possível da realidade.

Com a análise das três obras, constatei que Caio Fernando Abreu ousa em seu estilo de composição de fluxo de consciência. Com um estilo consistente, apresenta, desde esse seu primeiro livro, o rompimento com modelos narrativos de fluxo de consciência. A solidão de suas personagens, o mergulho em si mesmas revelando o que há de mais íntimo em seu consciente e a aparência externa que não corresponde ao estado mental, são o disfarce de uma vida feliz. Portanto, afirmo que o assunto principal da escrita de Caio Fernando Abreu é o indivíduo do final do século XX, sua intimidade, infelicidade e solidão. Esse é um traço forte do estilo caiofernandiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. **As frangas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2002a.
- _____. **Caio Fernando Abreu: o essencial da década de 70**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.
- _____. **Caio Fernando Abreu: o essencial da década de 80**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014b.
- _____. **Caio Fernando Abreu: o essencial da década de 90**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014c.
- _____. **Cartas**. Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002b.
- _____. **Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito**. Porto Alegre: L&PM., 2002.
- _____. **Inventário do Ir-remediável**. Sulina: Porto Alegre, 1995a.
- _____. **Limite branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. **Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **O ovo apunhalado**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.
- _____. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: Sulina, 1995b.
- _____. **Pedras de Calcutá**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014d.
- _____. **Teatro completo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- _____. **Triângulo das águas**. Porto Alegre: L&PM, 2012b.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. **Notas de literatura I**. São Paulo, Ed. 34, 2003.
- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Onde andaré Dulce Veiga*, de Caio Fernando Abreu e a poética do melodrama. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Curitiba: UFPR, 2011.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 2ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores).

_____. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4ªed. São Paulo: Editora Uesp, 1998.

BARBOSA, Nelson Luís. **Infinitivamente pessoal**: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”. (Tese de doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2008.

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. **Caio Fernando Abreu**: Narrativa e Homoerotismo. (Tese de doutorado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIZELLO, Aline Azeredo. **Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac**: diálogos que atravessam as américas. (Dissertação de Mestrado em Letras). Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, 2006.

BÜGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CADILHA, Susana. **A teoria da acção de Donald Davidson e o problema da causação mental**. PDF. s.d. Disponível em: ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9973.pdf Acesso em: 21/11/2018.

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

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. **Jornal O Estado de São Paulo**. São Paulo, Caderno2, p.p. D3- D5, 9 de dezembro de 1995.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia**: a juventude em questão. 2ed. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questão de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metanarrativa/> Acesso em: 20/10/2018.

COSTA, Amanda Lacerda. **360 graus**: uma literatura de epifanias. (Dissertação de mestrado em Letras). Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16230/000695387.pdf?se..>

_____. **A obra em branco**: unidade e representatividade na obra de Caio Fernando Abreu. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/108939/000948736.pdf?sequence=1>

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.**: cartas, memórias, conversas de Caio Fernando. 3ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

Entrevista de Caio Fernando Abreu à TVE. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uN0leNWZMtY> 05 de novembro de 2016. Acesso em: 14/09/2018.

FAULKNER, William. **Enquanto agonizo**. Porto Alegre: LP&M, 2014.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Autoritarismo, Violência e diferença em “Garopaba, mon amour”, de Caio Fernando Abreu. In: **Línguas e Letras**. vol. 6 nº 10, p.p. 35-50, 1º sem. 2005.

FIDELIS, Fabiana Cardoso. **Delicadezas**: ensino e escritura em Caio Fernando Abreu e Roland Barthes. (Tese de Doutorado em Letras) Departamento de Língua e Literatura Vernáculos da USFC, Florianópolis, 2011.

GARLET, Deivis Jhones. **Literatura e a censura no Brasil da segurança nacional**. Jundiá: Paco Editorial: 2015.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura como trauma: a história como trauma. **Revista Vidya**. n. 33, Vol 1., 2013.

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

_____. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. **O eixo e a roda**: revista de literatura brasileira. V.15. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, 2007.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. São Paulo: Hedra, 2006.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOLANDA, Heloísa Buarque. Hoje não é dia de Rock. In: **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1976.

JAMES, William. **Pragmatismo e outros textos**. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Col. Os pensadores).

JOYCE, James. **Dublinenses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Ulisses**. 12ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUKÁCS, Georgy. **A teoria do romance**: um ensaio histórico/filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**: o legado grego. 2ed. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OLIVEIRA, Lisbeth Lima de. **Les louriers sont coupés**: a exibição do pensamento e da linguagem. (Tese de doutorado em Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFRN, Natal, 2012.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PORTO, Luana Teixeira. **Morangos mofados**: melancolia e crítica social. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

Presidência da república. Casa civil. Subchefia para assuntos jurídicos. [Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cistina M. **Dicionário da teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2007.

RICOEUR, Paul. A composição da intriga. In: **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. Vol.1. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. As metamorfoses da intriga. In: **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Vol.2. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. **O discurso da ação**. Lisboa: Edições 70, 2014.

_____. O entrecruzamento da história e da ficção. In: **Tempo e narrativa**: o tempo narrado. Vol.3. São Paulo: Martins Fontes, 2010c.

SILVA, Ana Paula da. **A desconstrução do romance policial em “Onde andaré Dulce**

veiga? ”, de Caio Fernando Abreu. (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras). Porto Alegre: Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

SILVA, Viviane Elisabete de. **Vertentes do viver:** a estrutura trágica de *Grande sertão: veredas*. (Dissertação de mestrado em Letras) Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2002.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária:** polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TAVARES, Vera. **Stream of consciousness**, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6376/stream-of-consciousness/>

TELLES, Lígia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: **Teoria da literatura:** formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

VOLTAIRE. **Dicionário filosófico**. Edições Ridendo Castigat Mores. versão para Ebook. s/d.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel:** estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. 9ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

WIZNIEWSKY, Larry **Angelus contraculturalis:** Caio Fernando Abreu, crítico da contracultura. (Dissertação de mestrado em Letras). Departamento de Letras da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2001.

ANEXOS

I. CONTOS ANALISADOS DE CAIO FERNANDO ABREU:

DO OUTRO LADO DA TARDE

*Para
Maria Zali Folly*

Sim, deve ter havido uma primeira vez, embora eu não lembre dela, assim como não lembro das outras vezes, também primeiras, logo depois dessa em que nos encontramos completamente despreparados para esse encontro. E digo despreparados porque sei que você não me esperava, da mesma forma como eu não esperava você. Certamente houve, porque tenho a vaga lembrança — e todas as lembranças são vagas, agora —, houve um tempo em que não nos conhecíamos, e esse tempo em que passávamos desconhecidos e insuspeitados um pelo outro, esse tempo sem você eu lembro. Depois, aquela primeira vez e logo após outras e mais outras, tudo nos conduzindo apenas para aquele momento.

Às vezes me espanto e me pergunto como pudemos a tal ponto mergulhar naquilo que estava acontecendo, sem a menor tentativa de resistência. Não porque aquilo fosse terrível, ou porque nos marcasse profundamente ou nos dilacerasse — e talvez tenha sido terrível, sim, é possível, talvez tenha nos marcado profundamente ou nos dilacerado — a verdade é que ainda hesito em dar um nome àquilo que ficou, depois de tudo. Porque alguma coisa ficou. E foi essa coisa que me levou há pouco até a janela onde percebi que chovia e, difusamente, através das gotas de chuva, fiquei vendo uma roda-gigante. Absurdamente. Uma roda-gigante. Porque não se vive mais em lugares onde existam rodas-gigantes. Porque também as rodas-gigantes talvez nem existam mais. Mas foram essas duas coisas — a chuva e a roda-gigante —, foram essas duas coisas que de repente fizeram com que algum mecanismo se desarticulasse dentro de mim para que eu não conseguisse ultrapassar aquele momento.

De repente, eu não consegui ir adiante. E precisava: sempre se precisa ir além de qualquer palavra ou de qualquer gesto. Mas de repente não havia depois: eu estava parado à beira da janela enquanto lembranças obscuras começavam a se desenrolar. Era dessas lembranças que eu queria te dizer. Tentei organizá-las, imaginando que construindo uma organização conseguisse, de certa forma, amenizar o que acontecia, e que eu não sabia se terminaria amargamente — tentei organizá-las para evitar o amargo, digamos assim. Então tentei dar uma ordem cronológica aos

fatos: primeiro, quando e como nos conhecemos — logo a seguir, a maneira como esse conhecimento se desenrolou até chegar no ponto em que eu queria, e que era o fim, embora até hoje eu me pergunte se foi realmente um fim. Mas não consegui. Não era possível organizar aqueles fatos, assim como não era possível evitar por mais tempo uma onda que crescia, barrando todos os outros gestos e todos os outros pensamentos.

Durante todo o tempo em que pensei, sabia apenas que você vinha todas as tardes, antes. Era tão natural você vir que eu nem sequer esperava ou construía pequenas surpresas para te receber. Não construía nada — sabia o tempo todo disso —, assim como sabia que você vinha completamente em branco para qualquer palavra que fosse dita ou qualquer ato que fosse feito. E muitas vezes, nada era dito ou feito, e nós não nos frustrávamos porque não esperávamos mesmo, realmente, nada. Disso eu sabia o tempo todo.

E era sempre de tarde quando nos encontrávamos. Até aquela vez que fomos ao parque de diversões, e também disso eu lembro difusamente. O pensamento só começa a tornar-se claro quando subimos na roda-gigante: desde a infância que não andávamos de roda-gigante. Tanto tempo, suponho, que chegamos a comprar pipocas ou coisas assim. Éramos só nós dois na roda-gigante. Você tinha medo: quando chegávamos lá em cima, você tinha um medo engraçado e subitamente agarrava meu braço como se eu não estivesse tão desamparado quanto você. Conversávamos pouco, ou não conversávamos nada — pelo menos antes disso nenhuma frase minha ou sua ficou :bastavam coisas assim como o seu medo ou o meu medo, o meu braço ou o seu braço.

Coisas assim.

Foi então que, bem lá em cima, a roda-gigante parou. Havia uma porção de luzes que de repente se apagaram — e a roda-gigante parou. Ouvimos lá de baixo uma voz dizer que as luzes tinham apagado. Esperamos. Acho que comemos pipocas enquanto esperamos. Mas de repente começou a chover: lembro que seu cabelo ficou todo molhado, e as gotas escorriam pelo seu rosto exatamente como se você chorasse. Você jogou fora as pipocas e ficamos lá em cima: o seu cabelo molhado, a chuva fina, as luzes apagadas.

Não sei se chegamos a nos abraçar, mas sei que falamos. Não havia nada para fazer lá em cima, a não ser falar. E nós tínhamos tão pouca experiência disso que falamos e falamos durante muito e muito tempo, e entre inúmeras coisas sem importância você disse que me amava, ou eu disse que te amava — ou talvez os dois tivéssemos dito, da mesma forma como falamos da chuva e de outras coisas pequenas, bobas, insignificantes. Porque nada modificaria os nossos roteiros. Talvez você tenha me chamado de fatalista, porque eu disse todas as coisas, assim como acredito que você tenha dito todas as coisas — ou pelo menos as que tínhamos no momento.

Depois de não sei quanto tempo, as luzes se acenderam, a roda-gigante concluiu a volta e um homem abriu um portãozinho de ferro para que saíssemos. Lembro tão bem, e é tão fácil lembrar: a mão do homem abrindo o portãozinho de ferro para que nós saíssemos. Depois eu vi o seu cabelo molhado, e ao mesmo tempo você viu o meu cabelo molhado, e ao mesmo tempo ainda dissemos um para o outro que precisávamos ter muito cuidado com cabelos molhados, e pensamos vagamente em secá-los, mas continuava a chover. Estávamos tão molhados que era absurdo pensar em sairmos da chuva. Às vezes, penso se não cheguei a estender uma das mãos para afastar o cabelo molhado da sua testa, mas depois acho que não cheguei a fazer nenhum movimento, embora talvez tenha pensado.

Não consigo ver mais que isso: essa é a lembrança. Além dela, nós conversamos durante muito tempo na chuva, até que ela parasse, e quando ela parou, você foi embora. Além disso, não consigo lembrar mais nada, embora tente desesperadamente acrescentar mais um detalhe, mas sei perfeitamente quando uma lembrança começa a deixar de ser uma lembrança para se tornar uma imaginação. Talvez se eu contasse a alguém acrescentasse ou valorizasse algum detalhe, assim como quem escreve uma história e procura ser interessante — seria bonito dizer, por exemplo, que eu sequei lentamente os seus cabelos. Ou que as ruas e as árvores ficaram novas, lavadas depois da chuva. Mas não direi nada a ninguém. E quando penso, não consigo pensar construídamente, acho que ninguém consegue. Mas nada disso tem nenhuma importância, o que eu queria te dizer é que chegando na janela, há pouco, vi a chuva caindo e, atrás da chuva, difusamente, uma roda-gigante. E que então pensei numas tardes em que você sempre vinha, e numa tarde em especial, não sei quanto tempo faz, e que depois de pensar nessa tarde e nessa chuva e nessa roda-gigante, uma frase ficou rodando nítida e quase dura no meu pensamento. Qualquer coisa assim: depois daquela nossa conversa depois daquela nossa conversa na chuva, você nunca mais me procurou.

LUZ E SOMBRA

À memória de Juan Carlos Chacón

Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois? - são coisas assim as que penso pelas tardes, parado aqui nesta janela, em frente aos intermináveis telhados de zinco onde às vezes pousam pombas, e dito desse jeito você logo imagina poéticas pombinhas esvoaçantes, arrulhantes. São cinzentas, as pombas, e o ruído que fazem é sinistro como o de asas de morcego. Conheço bem os morcegos, seus gritinhos agudos, estridentes. Mas não quero me apressar. Penso que se conseguir dar algum tipo de ordem nisto que vou dizendo haverá em consequência também algum tipo de sentido. E penso junto, ou logo depois, não sei ao certo, que após essa ordem e esse sentido deve vir alguma coisa.

O que virá depois? - pergunto então para a tarde suja atrás dos vidros, e me sinto reconfortado como se houvesse qualquer coisa feito um futuro à minha espera. Assim como se depois do chá fumasse lentamente um cigarro mentolado, olhando para longe, aquecido pelo chá, tranqüilizado pelo cigarro, enlevado pelo longe e principalmente atento ao que virá depois deste momento. Faz tempo não tomo chá, e controlo tanto os cigarros que, cada vez que acendo um, a sensação é de culpa, não de prazer, você me entende?

Não, você não me entende. Sei que você não me entende porque não estou conseguindo ser suficientemente claro, e por não ser suficientemente claro, além de você não me entender, não conseguirei dar ordem a nada disso. Portanto não haverá sentido, portanto não haverá depois. Antes que me faça entender, se é que conseguirei, queria pelo menos que você compreendesse antes, antes de qualquer palavra, apague tudo, faz de conta que começamos agora, neste segundo e nesta próxima frase que direi. Assim: é um terrível esforço para mim. Se permanecer aqui, parado nesta janela, estou certo que acontecerá alguma coisa grave - e quando digo *grave* quero dizer *morte*, *loucura*, que parecem leves assim ditas. Preciso de algo que me tire desta janela e logo após, ainda, do depois. Querer um sentido me leva a querer um depois, os dois vêm juntos, se é que você me entende.

Falava da janela. Poderia começar por ela, então.

É uma janela grande, de vidro. Do teto até o chão, vidro que não abre, compacto. A sala é muito pequena, não há nada nela a não ser um carpete verde-musgo, que me enjoa até o vômito. E agora me ocorre algo novo: creio que foi para não vomitar tanto e tão freqüentemente que passei a olhar pela janela, dando as costas ao carpete.

Então, os telhados.

Não me pergunte como nem por quê, mas a janela não dá para uma rua, como a maioria das janelas costuma dar. A janela dá para aqueles intermináveis telhados de zinco dos quais já falei. Sim, sim, tentei me interessar pelas manchas do zinco, seus pequenos sulcos, as ondulações e todas essas coisas. E realmente me interessei, durante algum tempo. Mas os telhados são intermináveis, você sabe. Não, você não sabe, você não sabe como tentei me interessar pelo desinteressantíssimo. Então começou novamente aquela sensação de enjôo: os telhados estendem-se até o horizonte, como um enorme carpete verde. Antes de começar a vomitar olhando os telhados, felizmente vieram as pombas. Mas como eu já disse: são cinzentas, o ruído que fazem é como o de asas de morcego. Seus bicos batem freqüentemente contra o vidro da janela. Não houvesse vidro, tocariam meu rosto. Para não vomitar, tento olhar para além dos telhados que se fundem ao infinito. Não vejo nada, só o cinza pesado do céu e a fuligem que se deposita aos poucos nas beiradas da janela. Ao entardecer a fuligem ganha uns tons rosados, e logo depois, quando baixa o escuro, chega o momento de me encolher sobre o carpete para finalmente dormir.

Pela manhã, todo dia, alguém enfiou um pedaço de pão pela fresta da porta, uma lata com água, como se eu fosse um cão, e um maço de cigarros. Não sei quem é. Escuto que constantemente range os dentes, o que talvez seja apenas um jeito de sorrir. Acho que no começo fumava muito, pelo menos o quarto está cheio de cinzas, de pontas de cigarros, já que não existem cinzeiros e é impossível abrir a janela, você está me ouvindo?

Não importa. Em dias muito quentes, costumo ter uma visão. Não sei se uma memória ou uma visão. De qualquer forma, em dias muito quentes, vejo claramente alguma coisa.

São três horas de uma tarde de janeiro. Estou sentado num degrau de cimento. Há três degraus do chão batido com algumas ervas daninhas, talvez urtigas, até a soleira de uma velha porta muito alta, com a pintura marrom semidescascada. Estou sentado no segundo degrau dessa porta. Sei que são três horas da tarde porque as sombras são curtas e a luz do sol muito clara. Sei que é janeiro porque faz muito calor. Não há nenhuma

nuvem no céu. A rua está deserta. A rua é coberta por uma camada de terra solta, vermelha. Do outro lado da rua há um muro de pedras. Nada acontece.

Posso ver as copas de alguns cinamomos do outro lado da rua, mas estão imóveis. Não há vento. Sei que além do muro de pedras, mais abaixo, existe um rio. A tarde está tão quente e clara que eu gostaria de ir até o rio. Para isso precisaria levantar deste degrau. Há uma sombra leve sobre a minha cabeça, suficiente para que o sol não a aqueça demasiado. Estou descalço. Não sei que idade tenho, mas não devo ter chegado sequer à adolescência, pois minhas pernas nuas não têm pêlos ainda. Por estar descalço, talvez, não me atrevo a pisar a terra solta e vermelha do meio da rua.

Há cacos de vidro também, cacos verdes de vidro no meio da terra da rua, dos quais o sol arranca reflexos que doem nos meus olhos. Às vezes eu os protejo com a mão em aba na testa. Estou bem, assim. Há tanta luz que preciso contrair um pouco as pálpebras para olhar as coisas de frente. O calor de janeiro aquece meu corpo. Cruzo as mãos sobre os joelhos. Isso me parece bom. Quase tenho certeza que, do outro lado da porta marrom, alguém prepara qualquer coisa como um banho fresco ou um café novo. E embora a rua esteja deserta, não me sinto só aqui neste degrau, nesta tarde.

Nas noites quentes desses dias quentes, costumo ter outra visão. Já não estou no degrau, mas atrás daquela mesma porta, dentro da casa. Talvez tenham se passado anos, talvez seja apenas a noite daquele mesmo dia. Não há luz, O piso é muito frio. Imagino que seja um quarto, há mosquiteiros suspensos do teto. Não tenho certeza se são mosquiteiros porque não me movimento. Penso também que podem ser teias de aranha, mas prefiro não estender a mão e tocá-los - os tules, as teias - para certificar-me. Prefiro não me certificar de nada. Através de alguma persiana aberta entra no quarto um fino frio de luz azulada. Há vozes lá fora. Imagino que existam pessoas sentadas em frente à casa, na noite quente de verão. De vez em quando, suponho, cai alguma estrela. Estou bem assim, tão bem quanto no degrau.

Não sei quanto tempo dura, nem como tudo começa. Aos poucos meus ouvidos vão separando das vozes lá de fora os guinchos agudos cada vez mais fortes, e logo depois sinto um roçar de asas no meu rosto. Vindo não sei de onde, os morcegos invadem o quarto. Sem querer, penso no teto. Não consigo vê-lo no escuro, mas de alguma forma sei que é feito de travessas finas de madeira, sustentando tijolos caiados de branco. Os morcegos esvoaçam em volta, eu não me movo. Alguns chocam-se contra as paredes,

depois caem ao chão gritando estridente, fininho. Então sou eu quem começa a gritar. Sem me mover, olhos fechados, grito grito e grito até que tudo passe, e novamente me encontro encolhido sobre o carpete verde, rosto colado na janela, olhando os telhados intermináveis através do vidro.

A essa hora, quase sempre a fuligem do céu tem aqueles tons rosados. Está amanhecendo. Na porta, o pão, a lata com água, o maço de cigarros. Para apanhá-los, mesmo que olhe em frente ou para cima, o verde do carpete me invade os olhos e sempre vomito. Nem sempre sou ágil o suficiente para, com um movimento de cintura, evitar que o vômito caia sobre o pão, a água, os cigarros. E quando vomito sobre eles, sempre escuto o ranger de dentes atrás da porta. Nesses dias não como, não bebo, não fumo. Apenas caminho até a janela e, desde o momento em que o rosa se desfaz e o cinza baixa outra vez, as pombas bicando meu rosto protegido pelo vidro, repito sempre assim - deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois?

Não choro mais. Na verdade, nem sequer entendo por que digo *mais*, se não estou certo se alguma vez chorei. Acho que sim, um dia. Quando havia dor. Agora só resta uma coisa seca. Dentro, fora.

Por vezes fecho os olhos e tenho a impressão que esses telhados intermináveis são a única coisa que existe dentro de mim, você me entende agora? O quê? Sim, tenho vontade de me jogar pela janela, mas nunca foi possível abri-la. Não, não sei o que gostaria que você me dissesse. *Dorme*, quem sabe, ou *está tudo bem*, ou mesmo *esquece*, *esquece*. Não consigo. Quando vomito sobre o pão, não consigo comer nem vomitar depois. Gosto de vomitar, é um pouco como se conseguisse chorar. Quem sabe você conseguiria pelo menos me ensinar um jeito de vomitar sem precisar comer? Apesar das minhas unhas crescidas, ainda não estão longas nem afiadas o suficiente para que possa cravá-las em minha própria garganta. Sim, devo ter lido isso em algum livro. Mesmo dito assim, talvez seja essa a única saída. Gostaria de evitá-la.

Dentro de mim, não consigo deixar de pensar que há alguma espécie de sentido. E um depois. Quando penso nisso, é então como se alguém dançasse sobre esses intermináveis telhados de dentro de mim. Sobre os telhados cinzentos alguém vestido inteiro de amarelo. Não sei por que exatamente amarelo, mas brilha. O vento faria esvoaçar seus panos e cabelos. Num grande salto aberto, esse alguém que dança

alcançaria a janela abrindo-a com um leve toque das pontas dos dedos. Quase sempre tenho certeza que deve ser você.

Não, não diga nada. Prefiro não saber que não. Nem que sim. Você me despreza por estar aqui assim parado? E outra vez, não diga nada. Não consigo ver claro seu rosto que os panos e os cabelos cobrem por inteiro, soprados pelo vento. Sei também que, após o salto, você me tomaria pela mão para que eu finalmente levantasse daquele segundo degrau, atravessando a rua de terra solta quente vermelha para, quem sabe, mergulharmos juntos na água fresca do rio. Sei ainda que você me tiraria daquele quarto escuro, entre véus e teias, e mataria um a um os morcegos, para que sentássemos à frente da casa, sem os outros, espiando a queda vertical das estrelas na noite quente de janeiro.

Queria pensar que é esse o sentido, que será esse o depois. Não sei se posso. Há dias, como hoje, em que por mais que minta sequer con - *Dá-me mais vinho, porque a vida é nada* - sigo ver você, seus membros longos que o vento rouba dos panos. Só Fernando Pessoa: “Cancioneiro” escuto os dentes rangendo e os ruídos internos do meu próprio corpo. Tudo isso me cega. Leva-me daqui, eu peço. E cruzo as duas mãos sobre o peito, como se sentisse frio ou afastasse demônios. Aperto o rosto contra o vidro. Duas pombas, cada uma delas bica um de meus olhos. Tal - *Quem conhece Deus* - vez um dia consigam quebrar o vidro. Sem querer, lembro de uma antiga *sente as coisas internas* história de fadas: duas pombas furavam os olhos de duas irmãs más, você *e é amigo dos morangos* lembra? Havia fadas, naquela história. Não há ninguém dançando sobre *que nunca morrem*. os telhados. Nunca houve. Para não ver o cinza que se transforma em Henrique do Vaile: “Os morangos são eternos” verde, olho para além deles.

O dia está muito quente. Quando a tarde avançar, sei que me encontrará sentado no degrau. E depois que o cinza tiver se transformado em rosa e em violeta e em azul profundo e por fim em negro, sei que estarei parado no centro daquele quarto, ouvindo os guinchos estridentes e o bater de asas dos morcegos. Gritarei, então. Muito alto, com todas as minhas forças, durante muito tempo. Não sei se foi esta a ordem, se será assim o depois. Mas sei com certeza que nem você nem ninguém vai me ouvir.

SEM ANA, BLUES

Para Dante Pignatari

Quando Ana me deixou - essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos - e depois que Ana me deixou. Sei que não é exatamente uma frase, só um começo de frase, mas foi o que ficou na minha cabeça. Eu pensava assim: quando Ana me deixou - e essa não-continuação era a única espécie de não continuação que vinha. Entre aquele quando e aquele depois, não havia nada mais na minha cabeça nem na minha vida além do espaço em branco deixado pela ausência de Ana, embora eu pudesse preenchê-lo - esse espaço branco sem Ana - de muitas formas, tantas quantas quisesse, com palavras ou ações. Ou não-palavras e não-ações, porque o silêncio e a imobilidade foram dois dos jeitos menos dolorosos que encontrei, naquele tempo, para ocupar meus dias, meu apartamento, minha cama, meus passeios, meus jantares, meus pensamentos, minhas trepadas e todas essas outras coisas que formam uma vida com ou sem alguém como Ana dentro dela.

Quando Ana me deixou, eu fiquei muito tempo parado na sala do apartamento, cerca de oito horas da noite, com o bilhete dela nas mãos. No horário de verão, pela janela aberta da sala, à luz das oito horas da noite podiam-se ainda ver uns restos dourados e vermelho deixados pelo sol atrás dos edifícios, nos lados de Pinheiros. Eu fiquei muito tempo parado no meio da sala do apartamento, o último bilhete de Ana nas mãos, olhando pela janela os dourados e o vermelho do céu. E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou, e depois de algum tempo em que o telefone não tocou, e podia ser Lucinha da agência ou Paulo do cineclube ou Nelson de Paris ou minha mãe do Sul, convidando para jantar, para cheirar pó, para ver Nastassia Kinski nua, perguntando que tempo fazia ou qualquer coisa assim, então pensei agora a campainha vai tocar. Podia ser o porteiro entregando alguma dessas criancinhas meio monstros de edifício, que adoram apertar as campainhas alheias, depois sair correndo. Ou simples engano, podia ser. Mas a campainha também não tocou, e eu continuei por muito tempo sem salvação parado ali no centro da sala que começava a ficar azulada pela noite, feito o interior de um aquário, o bilhete de Ana nas mãos, sem fazer absolutamente nada além de respirar.

Depois que Ana me deixou - não naquele momento exato em que estou ali parado, porque aquele momento exato é o momento-quando, não o momento-depois, e no momento-quando não acontece nada dentro dele, somente a ausência da Ana, igual a uma

bolha de sabão redonda, luminosa, suspensa no ar, bem no centro da sala do apartamento, e dentro dessa bolha é que estou parado também, suspenso também, mas não luminoso, ao contrário, opaco, fosco, sem brilho e ainda vestido com um dos ternos que uso para trabalhar, apenas o nó da gravata levemente afrouxado, porque é começo de verão e o suor que escorre pelo meu corpo começa a molhar as mãos e a dissolver a tinta das letras no bilhete de Ana - depois que Ana me deixou, como ia dizendo, dei para beber, como é de praxe.

De todos aqueles dias seguintes, só guardei três gostos na boca - de vodca, de lágrima e de café. O de vodca, sem água nem limão ou suco de laranja, vodca pura, transparente, meio viscosa, durante as noites em que chegava em casa e, sem Ana, sentava no sofá para beber no último copo de cristal que sobrara de uma briga. O gosto de lágrimas chegava nas madrugadas, quando conseguia me arrastar da sala para o quarto e me jogava na cama grande, sem Ana, cujos lençóis não troquei durante muito tempo porque ainda guardavam o cheiro dela, e então me batia e gemia arranhando as paredes com as unhas, abraçava os travesseiros como se fossem o corpo dela, e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos. O gosto de café sem açúcar acompanhava manhãs de ressaca e tardes na agência, entre textos de publicidade e sustos a cada vez que o telefone tocava. Porque no meio dos restos dos gostos de vodca, lágrima e café, entre as pontadas na cabeça, o nojo da boca do estômago e os olhos inchados, principalmente às sextas-feiras, pouco antes de desabarem sobre mim aqueles sábados e domingos nunca mais com Ana, vinha a certeza de que, de repente, bem normal, alguém diria telefone-para-você e do outro lado da linha aquela voz conhecida diria sinto-falta-quero-voltar. Isso nunca aconteceu.

O que começou a acontecer, no meio daquele ciclo do gosto de vodca, lágrima e café, foi mesmo o gosto de vômito na minha boca. Porque no meio daquele momento entre a vodca e a lágrima, em que me arrastava da sala para o quarto, acontecia às vezes de o pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade. Entre a sala e o quarto, em plena tempestade, oscilando no interior do transatlântico, eu não conseguia evitar de parar à porta do banheiro, no pequeno corredor que parecia enorme. Eu me ajoelhava com cuidado no chão, me abraçava na privada de louça amarela com muito cuidado, com tanto cuidado como se abraçasse o corpo ainda presente de Ana, guardava prudente no bolso os óculos redondos de armação

vermelhinha, enfiava devagar a ponta do dedo indicador cada vez mais fundo na garganta, até que quase toda a vodka, junto com uns restos de sanduíches que comera durante o dia, porque não conseguia engolir quase mais nada, naqueles dias, e o gosto dos muitos cigarros se derramassem misturados pela boca dentro do vaso de louça amarela que não era o corpo de Ana. Vomitava e vomitava de madrugada, abandonado no meio do deserto como um santo que Deus largou em plena penitência - e só sabia perguntar por que, por que, por que, meu Deus, me abandonaste? Nunca ouvi a resposta.

Um pouco depois desses dias que não consigo recordar direito - nem como foram, nem quantos foram, porque deles só ficou aquele gosto de vômito, misturados, no final daquela fase, ao gosto das pizzas, que costumava perder por telefone, principalmente nos fins-de-semana, e que amanheciam abandonadas na mesa da sala aos sábados, domingos e segundas, entre cinzeiros cheios e guardanapos onde eu não conseguia decifrar as frases que escrevera na noite anterior, e provavelmente diziam banalidades, como volta-para-mim-Ana ou eu-não-consigo-viver-sem-você, palavras meio derretidas pelas manchas do vinho, pela gordura das pizzas -, depois daqueles dias começou o tempo em que eu queria matar Ana dentro de tudo aquilo que era eu, e que incluía aquela cama, aquele quarto, aquela sala, aquela mesa, aquele apartamento, aquela vida que tinha se tornado a minha depois que Ana me deixou.

Mande para a lavanderia os lençóis verde-clarinhos que ainda guardavam o cheiro de Ana - e seria cruel demais para mim lembrar agora que cheiro era esse, aquele, bem na curva onde o pescoço se transforma em ombro, um lugar onde o cheiro de nenhuma pessoa é igual ao cheiro de outra pessoa -, mudei os móveis de lugar, comprei um Kutka e um Gregório, um forno microondas, fitas de vídeo, duas dúzias de copos de cristal, e comecei a trazer outras mulheres para casa. Mulheres que não eram Ana, mulheres que jamais poderiam ser Ana, mulheres que não tinham nem teriam nada a ver com Ana. Se Ana tinha os seios pequenos e duros, eu as escolhia pelos seios grandes e moles, se Ana tinha os cabelos quase louros, eu as trazia de cabelos pretos, se Ana tivesse a voz rouca eu a selecionava pelas vozes estridentes que gemiam coisas vulgares quando estávamos trepando, bem diversas das que Ana dizia ou não dizia, ela nunca dizia nada além de amor-amor ou meu-menino-querido, passando dos dedos da mão direita na minha nuca e os dedos da mão esquerda pelas minhas costas. Vieram Gina, a das calcinhas pretas, e Lilian, a dos olhos verdes frios, e Beth, das coxas grossas e pés gelados, e Marilene, que

fumava demais e tinha um filho, e Mariko, a nissei que queria ser loura, e também Marta, Luiza, Creuza, Júlia, Débora, Vivian, Paula, Teresa, Luciana, Solange, Maristela, Adriana, Vera, Silvia, Neusa, Denise, Karina, Cristina, Marcia, Nadir, Aline e mais de 15 Marias, e uma por uma das garotas ousadas da Rua Augusta, com suas botinhas brancas e minissaia de couro, e destas moças que anunciam especialidades nos jornais. Eu acho que já vim aqui uma vez, alguma dizia, e eu falava não lembro, pode ser, esperando que tirasse a roupa enquanto eu bebia um pouco mais para depois tentar entrar nela, mas meu pau quase nunca obedecia, então eu afundava a cabeça nos seus peitos e choramingava babando sabe, depois que Ana me deixou eu nunca mais, e mesmo quando meu pau finalmente endurecia, depois que eu conseguia gozar seco ardido dentro dela, me enxugar com alguma toalha e expulsá-la com um cheque cinco estrelas, sem cruzar e então eu me jogava de bruços na cama e pedia perdão à Ana por traí-la assim, com aquelas vagabundas. Trair Ana, que me abandonara, doía mais que ela ter me abandonado, sem se importar que eu naufragasse toda noite no enorme corredor de transatlântico daquele apartamento em plena tempestade, sem salva-vidas.

Depois que Ana me deixou, muitos meses depois, veio o ciclo das anunciações, do I Ching, dos búzios, cartas de Tarot, pêndulos, vidências, números e axés e ela volta, garantiam, mas ela não voltava - e veio então o ciclo das terapias de grupo, dos psicodramas, dos sonhos junguianos, workshops transacionais, e veio ainda o ciclo da humildade, com promessas à Santo Antônio, velas de sete dias, novenas de Santa Rita, donativos para as pobres criancinhas e velhinhos desamparados, e veio depois o ciclo do novo corte de cabelos, da outra armação para os óculos, guarda-roupa mais jovem, Zoomp, Mister Wonderful, musculação, alongamento, yoga, natação, tai-chi, halteres, cooper, e fui ficando tão bonito e renovado e superado e liberado e esquecido dos tempos em que Ana ainda não tinha me deixado que permiti, então, que viesse também o ciclo dos fins de semana em Búzios, Guarajá ou Monte Verde e de repente quem sabe Carla, mulher de Vicente, tão compreensiva e madura, inesperadamente, Mariana, irmã de Vicente, transponível e natural em seu fio dental metálico, por que não, afinal, o próprio Vicente, tão solícito na maneira como colocava pedras de gelo no meu escocês ou batia outra generosa carreira sobre a pedra de ágata, encostando levemente sua musculosa coxa queimada de sol e o windsurf na minha musculosa coxa também queimada de sol e windsurf. Passou-se tanto tempo depois que Ana me deixou, e eu sobrevivi, que o mundo

foi se tornando aos poucos um enorme leque escancarado de mil possibilidades além de Ana. Ah esse mundo de agora, assim tão cheio de mulheres e homens lindos e sedutores interessantes e interessados em mim, que aprendi o jeito de também ser lindo, depois de todos os exercícios para esquecer Ana, e também posso ser sedutor com aquele charme todo especial de homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido, embora tenha a delicadeza de jamais tocar no assunto. Porque nunca contei à ninguém de Ana. Nunca ninguém soube de Ana em minha vida. Nunca dividi Ana com ninguém. Nunca ninguém jamais soube de tudo isso ou aquilo que aconteceu quando e depois que Ana me deixou.

Por todas essas coisas, talvez, é que nestas noites de hoje, tanto tempo depois, quando chego do trabalho por volta das oito horas da noite e, no horário de verão, pela janela da sala do apartamento ainda é possível ver restos de dourados e vermelhos por trás dos edifícios de Pinheiros, enquanto recolho os inúmeros recados, convites e propostas da secretária eletrônica, sempre tenho a estranha sensação, embora tudo tenha mudado e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento - aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete dela nas mãos. A gravata levemente afrouxada no pescoço, fazia e faz tanto calor que sinto o suor escorrer pelo corpo todo, descer pelo peito, pelos braços, até chegar aos pulsos e escorregar pela palma das mãos que seguram o último bilhete de Ana, dissolvendo a tinta das letras com que ela compôs palavras que se apagam aos poucos, lavadas pelo suor, mas que não consigo esquecer, por mais que o tempo passe e eu, de qualquer jeito e sem Ana, vá em frente. Palavras que dizem coisas duras, secas, simples, irrevogáveis. Que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la, e finalmente, por mais que eu me debata, que isso é para sempre. Para sempre então, agora, me sinto uma bolha opaca de sabão, suspensa ali no centro da sala do apartamento, à espera de que entre um vento súbito pela janela aberta para levá-la dali, essa bolha estúpida, ou que alguém espete nela um alfinete, para que de repente estoure nesse ar azulado que mais parece o interior de um aquário, e desapareça sem deixar marcas.

ANEXO II

CFA CLI 0036
SIST. 47609

DO OUTRO LADO DA TARDE

Conto de Caio Fernando Abreu

Sim, deve ter havido uma primeira vez, embora eu não lembre de la, assim como não lembro das outras vezes, também primeiras, logo depois dessa em que nos encontramos completamente despreparados para esse encontro. E digo despreparados porque sei que você não me esperava, da mesma forma como eu não esperava você. Certamente houve, porque tenho a vaga lembrança - e todas as lembranças são vagas, agora -, houve um tempo em que não nos conhecíamos, e esse tempo em que passávamos desconhecidos e insuspeitados um pelo outro, esse tempo sem você eu lembro. Depois, aquela primeira vez, e logo após outras vezes e mais outras, tudo nos conduzindo apenas para aquele momento. Às vezes me espanto e me pergunto como pudemos a tal ponto mergulhar naquilo que estava acontecendo sem a menor tentativa de resistência, não porque aquilo fosse terrível ou porque nos marcasse profundamente, ou nos dilacerasse - talvez tenha sido terrível, sim, é possível, talvez tenha nos marcado profundamente ou nos dilacerado, a verdade é que ainda hesito em dar um nome àquilo que ficou, depois de tudo. Porque alguma coisa ficou. E foi essa coisa que me levou a pouco até a janela, onde percebi que chovia e, difusamente, fiquei vendo através das gotas de chuva uma roda-gigante. Absurdamente. Uma roda-gigante. Porque não se vive mais em lugares onde existam rodas-gigantes. Porque também as rodas-gigantes talvez nem existam mais. Mas foram essas duas / coisas - a chuva e a roda-gigante -, foram essas duas coisas que de repente fizeram com que algum mecanismo se desarticulasse dentro de mim para que eu não conseguisse ultrapassar aquele momento. De repente, eu não consegui ir adiante. E precisava: sempre se precisa ir além de qualquer palavra ou qualquer gesto. Mas de repente não havia depois: eu estava ~~ali~~, parado à beira da janela, enquanto obscuras lembranças começavam a se desenrolar. Era destas lembranças que eu queria te dizer. Tentei organizá-las, ~~mas não~~ imaginando que construindo uma organização conseguisse de certa forma amenizar o que acontecia, e que eu não sabia se terminaria amargamente - tentei organizá-las para evitar o amargo, digamos assim. Então tentei dar uma ordem cronológica aos fatos: primeiro quando, e como, e onde nos conhecemos; logo a seguir a maneira como esse conhecimento se desenrolou até chegar no ponto em que eu queria, e que era o fim, embora até hoje eu me pergunte se foi realmente um fim. Mas não consegui. Não era possível organizar aqueles fatos; / assim como não era possível evitar por mais tempo qualquer coisa que crescia, ~~precisava de tal forma que barrava~~ todos os outros gestos e todos os outros pensamentos. Durante todo o tempo em que pen

pag. 2 -

sei, sabia apenas que você vinha tôdas as tardes, antes. Era tão natural você vir que eu nem sequer esperava ou construía pequenas coisas para te receber. Não construía nada - sabia o tempo todo disso - assim como sabia que você vinha completamente em branco para qualquer coisa que fôsse dita ou feita. E muitas vezes nenhuma coisa era dita ou feita, e nós não nos frustrávamos, porque não esperávamos absolutamente nada. Disso eu sabia o tempo todo. E era sempre de tarde quando nos encontrávamos. Até aquela vez que fomos ao parque de diversões, e também isso eu lembro difusamente. O pensamento só começa a se tornar claro quando subimos na roda-gigante: fazia muito tempo que não andávamos de roda-gigante. Tanto tempo, suponho, que chegamos ao ponto de comprar pipocas ou coisas assim. Éramos só nós dois na roda-gigante. Você tinha medo: quando ~~estávamos~~ lá em cima, você tinha um medo engraçado e subitamente a garrava no meu braço, como se eu não estivesse tão desamparado quanto você. Conversávamos pouco, ou não conversávamos nada, pelo menos antes disso nenhuma frase sua ou minha ficou: bastavam coisas assim como o seu medo ou o meu medo, ou o meu braço ou o seu braço. Coisas assim. Foi então que bem lá em cima a roda-gigante parou, havia uma porção de luzes que de repente se apagaram - e a roda-gigante parou. Ouvimos lá de baixo uma voz dizer que as luzes haviam apagado. Esperamos. Acho que comemos pipocas enquanto esperamos. Mas de repente começou a chover: lembro que o seu cabelo ficou todo molhado, e as gotas escorriam pela sua face exatamente como se você chorasse. Você jogou fora as pipocas, e ficamos lá em cima: o seu cabelo molhado, a chuva fina, as luzes apagadas. Não sei se chegamos a nos abraçar, mas sei que falamos. Não havia nada para fazer lá em cima a não ser falar, e nós tínhamos tão pouca experiência disso que falamos durante muito tempo, e entre inúmeras coisas sem importância você disse que me amava, ou eu disse que te amava - ou talvez os dois tivéssemos dito, da mesma forma como falamos da chuva e de outras coisas pequenas e insignificantes. Porque nada modificaria os nossos roteiros. Talvez você tenha me chamado de fatalista, porque eu disse tôdas as coisas, assim como acredito que você tenha dito tôdas as coisas - ou pelo menos as que tínhamos no momento. Depois de não sei quanto tempo as luzes todas se acenderam, a roda-gigante concluiu a volta, e um homem abriu um pequeno portão de ferro para que nós saíssemos. Lembro tão bem, e é tão fácil lembrar: a mão do homem abrindo o portão de ferro para que nós saíssemos. Depois eu vi o seu cabelo molhado, e ao mesmo tempo você viu o meu cabelo molhado, e ao mesmo tempo ainda, ~~então~~ dissemos um para o outro que precisávamos ter muito

pag. 3 -

cuidado com cabelos molhados, e pensamos vagamente em secá-los, mas continuava a chover. Estávamos tão molhados que era absurdo pensar em sairmos da chuva. As vezes penso se não cheguei a estender uma das mãos para agastar o seu cabelo molhado da testa, mas depois acho que não cheguei a fazer nenhum gesto, embora talvez tivesse / pensado. Não consigo ver mais do que isso: essa é a lembrança. Além dela, nós conversamos durante muito tempo na chuva, até que ela parasse, e quando ela parou você foi embora. Além disso, não / consigo lembrar mais nada, embora tente desesperadamente acrescentar mais um detalhe, mas sei perfeitamente quando uma lembrança começa a deixar de ser uma lembrança para se tornar uma imaginação. Talvez se eu contasse a alguém acrescentasse alguma coisa, ou valorizasse algum detalhe, assim como quem escreve uma estória e procura ser interessante - seria bonito dizer, por exemplo, que eu sequei lentamente os seus cabelos, ou que as ruas e as árvores ficaram novas e lavadas depois da chuva. Mas não direi nada a ninguém, e quando penso não consigo pensar construídamente, acho que ninguém consegue. Mas nada disso tem nenhuma importância, o que eu / queria te dizer é que ainda a pouco, chegando na janela, vi a chuva caindo, e atrás da chuva, difusamente, uma roda-gigante. E que então eu pensei numas tardes em que você sempre vinha, e numa tarde em especial, não sei quanto tempo faz, e que depois de pensar / nessa tarde, nessa chuva e nessa roda-gigante, uma frase ficou rodando nítida e quase dura no meu pensamento. Qualquer coisa assim: depois daquela nossa conversa, ~~na chuva~~ você nunca mais me procurou.

depois daquela nossa conversa
na chuva

P. Alegre
6-10-70