

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA

**O ESPAÇO COMO NARRATIVA DE REPRESSÃO EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

**GABRIELA DE SOUZA ARRUDA**

**ORIENTADORA: ANA CRISTINA MARINHO LÚCIO**

JOÃO PESSOA – PB  
2014

**GABRIELA DE SOUZA ARRUDA**

**O ESPAÇO COMO NARRATIVA DE REPRESSÃO EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre.

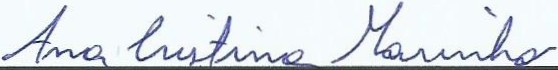
Orientadora: Prof. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio  
Área de Concentração: Literatura e Cultura  
Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural.

JOÃO PESSOA – PB  
2014

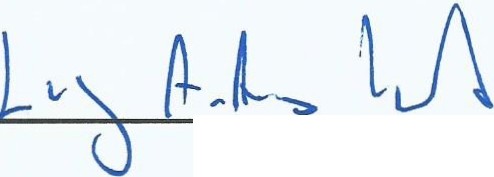
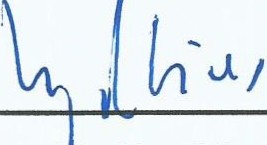
**GABRIELA DE SOUZA ARRUDA**

**O ESPAÇO COMO NARRATIVA DE REPRESSÃO EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

**BANCA EXAMINADORA**



Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio  
ORIENTADORA / UFPB



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães  
EXAMINADOR INTERNO / UFPB

Prof. Dr. Romero Junior Venâncio Silva  
EXAMINADOR EXTERNO / UFS

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel  
SUPLENTE

JOÃO PESSOA – PB  
2014

*A779e Arruda, Gabriela de Souza.   
 O espaço como narrativa de repressão em contos de Caio Fernando Abreu / Gabriela de Souza Arruda. -- João Pessoa, 2014.  
86f  
 Orientadora: Ana Cristina Marinho Lúcio  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA  
 1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 - crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3.Literatura e cultura. 4. Espaço. 5. Narrador. 6. Ditadura militar brasileira.*

*UFPB/BC CDU: 869.0(81)(043)*

*/ Cláudio César Temóteo Galvino.-- João Pessoa, 2012.*

*93f. .*

*Orientadora: Dulce Amélia de Brito Neves*

*Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCSA*

*1. Ciência da Informação. 2. Política de indexação –*

*artigos de periódicos – biblioteca universitária. 3. Análise documentária. 4. Vocabulário controlado. 5. Unidade de informação.*

*UFPB/BC CDU: 02(043)*

*Memória*

*Minha memória*

*Continente*

*Do nada*

*“Sou” – palavra*

*“Eu” – palavra*

*Não mais em mim – no outro*

*Memória*

*Turva, una, plural*

*Milagre Brasileiro, espetáculo do Coletivo de Teatro Alfenim, 2010.*

**SUMÁRIO**

**RESUMO ........................................................................................................ 6**

**ABSTRACT .......................................................................................................... 7**

**PRIMEIRA PARTE : A contística de Caio Fernando Abreu, a Ditadura Civil-Militar e a descrição na narrativa moderna**

1.1.O narrador e o espaço na contística de Caio Fernando Abreu.................................8

1.2.Caio Fernando Abreu: um pouco da fortuna crítica ............................................ ...15

1.3.A “cultura do medo” no Regime Civil-Militar Brasileiro........................................... 20

1.4.O jogo entre *Narrar* e *Mostrar* no conto e no romance moderno............................24

**SEGUNDA PARTE: A relação entre narrador e espaço em contos de Caio Fernando Abreu: análises de *Garopaba mon amour*, *Rubrica* e *Holocausto***

*2.1 Garopaba Mon Amour*: recursos cinematográficos, espaço e memória de tortura .......................................................................................................................................29

*2.1.1 Garopaba mon amour* e *Hiroshima mon amour*: dissolução do espaço-tempo e trauma.......................................................................................................................... 43

* 1. A perspectiva espacial do narrador em *Rubrica .....................................................45*
  2. *Holocausto:* a degradação da casa e do corpo em confinamento .........................57

**CONSIDERAÇÕES FINAIS.........................................................................................** 69

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ...........................................................................**72

**ANEXOS .....................................................................................................................** 76

**RESUMO**

Esta dissertação objetiva observar a correlação entre as categorias do narrador e do espaço em contos de Caio Fernando Abreu no período histórico da ditadura militar brasileira, tendo em vista a dificuldade de comunicação diante de um contexto político repressivo e o enfoque psicológico predominante na narrativa a partir do século XX. Os contos utilizados no *corpus* deste trabalho estão presentes no livro *Pedras de Calcutá*, lançado em 1977, em pleno “anos de chumbo” do regime ditatorial. São eles: *Garopaba mon amour, Rubrica* e *Holocausto.* Nos três contos é possível perceber como o espaço é subjetivado pelo narrador na composição da narrativa, de modo a expressar seu estado psicológico e suas reflexões. Considerando o pensamento acerca do narrador, na segunda metade do século XX, de alguns teóricos e críticos como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Antonio Candido, Jaime Ginzburg, Norman Friedman; e estudos sobre o espaço na literatura realizados por Osman Lins, Luís Alberto Brandão, Mikhail Bakhtin e Michel Foucault, as narrativas deste *corpus* revelam-se, predominantemente, espaciais.

**Palavras – chave**: Caio Fernando Abreu; Espaço; Narrador; Ditadura Militar Brasileira.**ABSTRACT**

This dissertation aims to observe the correlation between the narrator categories and space in Caio Fernando Abreu tales at the Brazilian military dictatorship historical period, in view of the communication difficulty on a political repressive context and the psychological focus on the narrative from twentieth century.The tales used in this study *corpus* are present on the book *Pedras de Calcutá*, released in 1977, in the midst of "years of lead" of Brazilian dictatorial regime. They are:*Garopaba mon amour*, *Rubrica e Holocausto*.In the three tales is possible to observe how the space is subjectivized by the narrator on the narrative composition, in order to express their psychological status and reflections.Considering the thinking about the narrator, in the second half of the twentieth century, of some theorists and critics such as Walter Benjamin, Theodor Adorno, Antonio Candido, Jaime Ginzburg, Norman Friedman; and studies about space in the literature performed by Osman Lins, Luís Alberto Brandão, Mikhail Bakhtin and Michel Foucault, this corpus narratives are revealed, predominantly, spatial.

**Keywords:** Caio Fernando Abreu; Space; Narrator; Brazilian military dictatorship.

**PRIMEIRA PARTE: A contística de Caio Fernando Abreu, a Ditadura Civil-Militar e a descrição na narrativa moderna.**

Este trabalho propõe dissertar sobre a correlação entre narrador e espaço em alguns contos de Caio Fernando Abreu, publicados no livro *Pedras de Calcutá*, cujas narrativas são desenvolvidas no pano de fundo da ditadura militar. Nesta correlação, observa-se a maneira como o narrador expressa suas reflexões e sensações através do espaço e, inevitavelmente, a incidência do espaço nas impressões do narrador, tangenciando a discussão acerca da descrição na narrativa. O estudo está dividido em duas partes. O primeiro momento é marcado pelos aspectos que caracterizam a contística de Caio Fernando Abreu, a fragmentação formal estética, a incomunicabilidade entre os personagens e o tom subjetivo e confessional das narrativas e apontamentos sobre a fortuna cpano de fundo do *corpus* deste trabalho é contextualizada pelos historiadores Marcelo Ridenti, Maria Helena Moreira Alves e por Roberto Schwarz, no que diz sobre a permanência de uma cultura de esquerda diante da forte censura aos meios de comunicação até o fim da década de 1960. Em seguida, é discutida a alternância entre o “narrar” e o “mostrar”, recurso narrativo recorrente na contística de Caio Fernando Abreu pelo cruzamento de gêneros artísticos, gerando um material narrativo que exige um experimento de formas de narrar, como elementos da linguagem cinematográfica, o olhar do narrador semelhante a uma câmera e uma descrição imagética das situações internas e externas das personagens. Aqui, o estudo sobre o ponto de vista do narrador na ficção realizado por Norman Friedman dialoga com o debate entre narração e descrição, apoiado em G. Lukács e Antonio Candido. O segundo momento deste trabalho consiste na parte analítica, em que as relações entre narrador e espaço nos contos *Garopaba mon amour*, *Rubrica* e *Holocausto,* que compõem o *corpus* da dissertação*,* são discutidas tendo como norte pensadores da narrativa moderna e do espaço literário: o narrador em T. Adorno, W. Benjamin, Antonio Candido; o espaço em Osman Lins, M. Bakhtin, Luís Alberto Brandão, Michel Foucault; e a narrativa sob o trauma em Jaime Ginzburg e Márcio Seligmann-Silva.

**1.1 – O narrador e o espaço na contística de Caio Fernando Abreu**

A literatura do escritor e jornalista Caio Fernando Abreu (1948 – 1996) foi produzida durante as décadas de 1970 a 1990, período de forte repressão pelo regime militar e o crescente movimento de abertura política. Dessa forma, grande parte de sua obra é dedicada aos sobreviventes da geração de 1964 e dos horrores instituídos pela ditadura, especialmente depois do Ato Institucional nº 5.

Na década de 1970 a produção literária advinda do regime militar, da censura e da expansão da indústria cultural, apresentou diversas modificações nos limites do gênero. Os romances de memória e testemunho, como *O que é isso, companheiro?,* de Fernando Gabeira, a consagração e difusão do conto no país, a literatura marginal e a presença de elementos do realismo mágico como disfarce à censura, são fatores marcantes que traçavam na produção literária uma face de protesto. Integram a literatura desse período, escritores como Rubem Fonseca, Hilda Hilst, João Antonio, Ana Cristina César, Roberto Drummond e Caio Fernando Abreu.

Para comentar a produção literária na repressão militar, utilizo o trabalho *O Espaço da Dor: O regime de 64 no romance brasileiro*, de Regina Dalcastagné, que destaca alguns romances lançados durante a ditadura pelo critério espacial das narrativas. Dalcastagné faz o estudo de nove romances produzidos durante o período de censura do regime militar e separa os romances em três blocos de acordo com o espaço proeminentes nos romances. As obras utilizadas por Dalcastagné são *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, *A festa*, de Ivan Ângelo e *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão. Estas primeiras obras são analisadas pelo olhar visto dos salões, lugar representante do comportamento dissimulado, em que as relações sociais são mediadas pela representação de poderes, como uma festa frequentada por embaixadores. O segundo bloco de romances é reunido na perspectiva do espaço público das praças de cidades pequenas: *Incidente em Antares (*Érico Veríssimo), *Os tambores silenciosos,* (Josué Guimarães)*,* e *Sombras de rei barbudos* (José. J. Veiga). O último bloco de romances é constituído pela representação do espaço privado das casas, especialmente o universo feminino e de familiares de pessoas torturadas e desaparecidas, composto pelos romances *As meninas* (Lygia Fagundes Telles), *A voz submersa* (Salim Migue)l e *Tropical sol da liberdade* (Ana Maria Machado).

Nesse quadro de escritores que produziram durante a ditadura militar, a obra de CFA[[1]](#footnote-2)situa-se nos temas ligados ao cotidiano vivido nas margens das metrópoles, retratando a homoafetividade, o exílio, a tortura, o esoterismo, a paixão, a loucura, a vida urbana, a AIDS, enfim, a juventude *hippie* e personagens ligados à contracultura. São personagens próximos às vivências do escritor gaúcho, que participou do movimento *hippie*, era homossexual assumido e, dessa maneira, Caio F. representa a geração dos anos 1970. Como afirma Ana Paula Cantarelli no texto *Configurações da memória em Caio Fernando Abreu:*

As vivências de Abreu também são as vivências de toda a sua geração que enfrentava os mesmos problemas e as mesmas situações (embora nem todos se portassem e se manifestassem da mesma forma). Abreu foi *hippie*, trabalhou como lavador de pratos, foi jornalista, foi escritor, trabalhou como modelo vivo, fez faxinas, participou de passeatas, fez mapas astrais, entre tantas outras coisas: “tudo o que a minha geração fez, eu fiz ao extremo” (ABREU, 2007) (CANTARELLI, 2011, pp. 146/147)

No aspecto formal, a narrativa de CFA é construída de maneira fragmentada e misturada a outras linguagens, como a música e recursos cinematográficos e jornalísticos. No ensaio *A nova narrativa*, Antonio Candido denomina a ficção da década de 1960 de “geração da repressão”, formada por escritores amadurecidos após o golpe, desenvolvendo estéticas narrativas plurais que dissolvem e dilatam os contornos dos gêneros literários. Assim, o conto e o romance experimentam técnicas das cartas, fotomontagens, poesia, cenas de teatro, telenovelas, entre outras formas de escrita.

Nos temas de CFA predominam o desconforto provocado pelo conflito entre os pensamentos e sentimentos das personagens e a realidade externa a elas. Dessa forma, a obra de CFA costuma expor o íntimo de seus narradores/ personagens em deslocamento identitário e inadequados à realidade sócio-política opressiva.

Jaime Ginzburg (2000) discute a relação direta da fragmentação formal na estética literária moderna e uma nova noção de sujeito consequente das catastrófes provocadas pelas experiências de guerras, destruições e ditaduras no século XX. Trata-se do sujeito atingido pela perplexidade da opressão sistemática na formação social, fortemente marcada pelo autoritarismo político.

A subjetividade abalada pelo impacto da violência histórica exige uma nova forma de narrar tais experiências, diferente dos moldes convencionais de representação, no sentido de que o sujeito submetido às opressões do autoritarismo rompe com o contexto externo por meio da perplexidade que dificulta a percepção de mundo do sujeito e problematiza o ato de narrar. Sobre esta crise de representação, Ginzburg afirma:

Sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. Esta se fragmenta, exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de constituição de sentidos, tanto no campo da forma estética como no campo experiência social. Por que é difícil constituir sentido na experiência social? Para dizer de forma breve, as representações da História, nesses escritores, resistem à acomodação em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e indeterminações (...). Caem as máscaras do realismo de fachada, caem as acomodações, e são expostas as descontinuidades da subjetividade cuja constituição foi atingida, em seu cerne, pela opressão da História. (GINZBURG, 2000, p. 44)

De acordo com Ginzburg, a fragmentação formal constituída pela representação do sujeito traumatizado na experiência da formação social brasileira - autoritária e violenta desde suas bases – efeito da dizimação de tribos nativas durante o período colonial, a escravidão como regime de trabalho no Império, o Estado Novo e a ditadura civil-militar na República, consolida-se na narrativa do século XX pela intensidade da repressão durante o regime ditatorial, que materializou a perplexidade na apreensão dos fatos vividos em estado de exceção.

Em estado de perplexidade, a exposição psicológica do narrador revela uma complexidade subjetiva e amplia seus conflitos individuais e sociais, evidenciando a discrepância entre a realidade e os seus conflitos internos. Nesse contexto, verifica-se o inevitável aumento da incompatibilidade nas relações sociais, como afirma Antonio Candido (1998), uma vez que a sobreposição psicológica do narrador problematiza a comunicação social.

Diante disso, verifica-se o problema da incomunicabilidade na contística de Caio Fernando Abreu, que provoca as relações espaciais que o narrador estabelece na narrativa. O mergulho do narrador/personagem em seu íntimo conflitante e, em alguns momentos, traumatizado, revela o interior do personagem pela subjetivação do espaço, tornando este o meio pelo qual o narrador expressa seus pensamentos e sensações, isto é, como forma de narrar suas experiências subjetivas, o narrador apreende o espaço de forma a construir ambientes compartilháveis às reflexões dele, também incididas pelo espaço, numa relação recíproca.

Retomando os contos que compõem o *corpus* deste trabalho: *Garopaba mon amour*, *Rubrica* e *Holocausto*, e também os outros contos presentes no livro *Pedras de Calcutá* (1977), todos com temas que de alguma forma registram e denunciam de maneira indireta e velada o regime militar, é nítido o uso estrutural do espaço na narrativa, constituindo um material literário que comunica a violência sofrida pelos personagens.

Este aspecto espacial da narrativa pode ser percebido de maneira característica na contística de Caio Fernando Abreu. Para ilustrar, no trabalho *Melancolia e solidão em contos de Caio Fernando Abreu*[[2]](#footnote-3) , Clóvis Meireles Júnior ao dissertar sobre a melancolia e solidão em CFA, analisa o conto *Pela passagem de uma grande dor*, pertencente ao livro *Morangos Mofados* (1982). Na análise do conto, o personagem Lui vive contradições relativas à paixão e a solidão, demonstradas não só pela conversa desmotivada ao telefone com uma mulher, como também pelo lugar onde ele vive, cercado por objetos velhos, como almofadas desbotadas que decoram o ambiente de maneira decadente. Diante disso, Clóvis Júnior coloca que:

A descrição do espaço, nessa e em outras narrativas de Caio, não exerce apenas a função de situar o lugar onde as ações irão se desenvolver. Funciona, antes de tudo, como mais um dos elementos organizadores da narrativa, assim como o tempo, o foco narrativo e a personagem. Por essa razão, nos contos de Caio, o espaço e sua representação contribuem de maneira significativa para a criação de uma atmosfera de opressão, desencanto, tristeza e melancolia. (JÚNIOR, 2011. p. 80)

No presente trabalho, os narradores/personagens construídos por CFA são perseguidos e torturados - como em *Garopaba mon amour* e *Holocausto*, ou impotentes e oprimidos, como verifica-se em *Rubrica*. Logo, as atribuições acerca do espaço na literatura feitas por Osman Lins na obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, especialmente a ambientação, são importantes para a leitura que envolve a experiência compartilhada pelo narrador/personagem na narrativa.

Segundo Osman Lins, a ambientação é um “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de determinado ambiente” (LINS, 1976, p.77). Dessa forma, na ambientação, a aferição do espaço se dá de maneira relacional entre narrador e espaço.As ambientações construídas em torno da vinculação entre narrador e espaço trazem algumas provocações sobre a distinção discutida na crítica literária entre a narração e a descrição, tendo em vista que nos contos a serem trabalhados, a descrição de espaços por meio de recursos expressivos do narrador constrói um ambiente de modo a aproximar a descrição da ação no mesmo campo subjetivo.

Entre os pensadores que discorrem sobre o assunto, estão as contribuições de Georg Lukács com o ensaio *Narrar ou descrever,* de 1936*,* e também Antonio Candido através do ensaio *Degradação do espaço,* de 1972*.* No texto *Narrar ou Descrever*, Lukács separa a ação (narração) da descrição, defendendo que a verdade do processo social e individual só é revelada através da práxis, no conjunto dos atos e ações humanas. Antonio Candido no ensaio *Degradação do espaço*, ao analisar a correlação funcional nos ambientes e comportamentos dos personagens que habitam um bairro operário de Paris na obra *L’Assomoir*, de Émile Zola, afirma que a descrição é também uma forma de ação, já que nessa obra o espaço também é determinante da organização social e revela a condição de classe dos personagens.

O estudo do espaço como categoria na narrativa ficcional tem ganhado mais atenção nas três últimas décadas. O espaço perpassa as outras categorias ficcionais amplamente estudadas na literatura; como o foco narrativo, personagem, narrador, tempo etc; mesclando-se em tais categorias. Diante disso, a amplitude alcançada pelo espaço acaba por tirar-lhe a evidência em algumas análises literárias, como afirma Antonio Candido em *Degradação do espaço*: “em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por este motivo, sua importância torna-se secundária” (CANDIDO, 1972, p.8). Por outro lado, essa amplitude do espaço oferece vastas possibilidades de abordagem na literatura: o espaço físico/geográfico, o espaço psicológico, o espaço sobrenatural, o espaço onírico, o espaço mítico, entre outros.

Alguns exemplos ilustram as relações funcionais do narrador e do espaço na obra de CFA, um deles é o conto *Natureza viva,* presente na obra *Morangos Mofados*. O conto trata de um rapaz que está apaixonado por seu amigo e se encontra na situação em que ambos estão na sala do lugar onde o narrador reside. O narrador deseja falar da sua paixão, mas estanca no temor de que as possíveis palavras proferidas por ele estraguem qualquer chance para que essa paixão se consuma. Imerso na impotência em comunicar as emoções dele misturada à ânsia de comunicação, o narrador-personagem transita por vários espaços em suas reflexões internas, que revelam seu estado emocional.

No decorrer do conto predomina o espaço psicológico da personagem, descrito por um narrador na segunda pessoa do singular, que se manifesta como uma voz interior. Entre os espaços subjetivos que comunicam seu desejo carnal e o esforço por verbalizá-lo, o narrador descreve um extenso corredor escuro, uma bolha de ar, um cenário clichê cinematográfico e até uma paisagem interna indecifrável em palavras “o outro te olhará com olhos vazios, não entendendo que teu ritmo acompanharia o desenrolar de uma paisagem interna absolutamente não verbalizável, desenhada traço a traço em cada minuto dos vários dias e tantas noites de todos aqueles meses anteriores” (ABREU, 2005, p. 74).

O conto é finalizado no momento em que o personagem narrador se situa no plano do espaço físico: acende a luz do abajur, apaga a luz mais forte da sala e anuncia que vai começar a falar. Contudo, com o término da narrativa, não é possível acompanhar a provável declaração da personagem, nem ter a certeza se tal declaração se efetivou. O conto parte de um enredo aparentemente simples, um personagem que decide falar sua paixão para alguém, porém, a trama problematiza-se quando a personagem esbarra numa dificuldade intransponível de comunicação, que a leva, inclusive, a descrever espaços na busca por traduzir tal sentimento.

No conto *Paris não é uma festa,* do livro *Pedras de Calcutá* (1977), o personagem é um escritor que acaba de retornar ao Brasil, após uma experiência de exílio em Paris, e vai visitar a casa de uma conhecida. Lá, o personagem permanece como uma presença muda perante a outra personagem e, com o passar do tempo, o desconforto gerado pela falta de diálogo vai progredindo. Na tentativa de dissipar o mal estar, a amiga põe um fim no silêncio oferecendo um café e perguntando sobre a viagem do narrador para Paris. Sem apresentar nenhum interesse para falar de si próprio, o personagem omite sua vivência através da citação impessoal dos lugares parisienses:

— ... tem Montmartre, tem o Quartier Latin, tem o boulevard Saint-Michel, tem o Café de Flore, tem árabes, tem...  
— Isso eu sei — ela interrompeu delicadamente. E, quase sem sentir: — E Londres?  
— Londres tem Piccadilly Circus, tem Trafalgar Square, tem o Tâmisa, tem Portobello Road, tem...(ABREU, 1996, p.46 )

Dessa forma, o silêncio sobre si na impessoalidade do narrador em relação aos espaços enumerados em Paris e Londres denuncia sua insatisfação enquanto exilado. Durante a ditadura militar, o próprio CFA foi perseguido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e se refugiou em São Paulo, no sítio da escritora Hilda Hilst. Em 1970, o escritor envia uma carta à Hilda Hilst, posteriormente publicada pela coletânea *Caio 3D: o essencial da década de 1970*, de 2005:

A portaria do Ministério sobre censura de livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta que se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade. (...) Porto Alegre sempre foi uma cidade nazista, cheia de grupos de defesa familiar e coisas do gênero: tudo isso repercute aqui da maneira mais alvissareira (do ponto de vista deles) possível. Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espiões — não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos “familiar.” (ABREU, 2005, p. 225)

Temendo ser preso por policiais militares, CFA iniciou uma viagem pela Europa, em 1973,passando pela Espanha, Amsterdã, Estocolmo, Londres e Paris. Um ano depois voltou para o Brasil, onde viveu até a morte, em 1996. Durante o auto-exílio do escritor, CFA trabalhou de diversas formas para sobreviver, como faxineiro, lavando pratos, modelo vivo em escolas de desenho etc. Grande parte de sua vivência no exílio está no cotidiano relatado como diário no conto *Lixo e Purpurina*, presente no livro *Ovelhas Negras*, que reúne contos do escritor de 1962 a 1995, no conto *London, London, ou Ajax, brush and rubbish*, do livro *Pedras de Calcutá* e na peça teatral *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, no livro *Teatro Completo*, em que sete jovens ocupam uma casa abandonada.

Decepcionado com as condições de vida no exílio, perseguido e humilhado por policiais por não possuir moradia nem emprego fixos, CFA retorna ao Brasil e lança o livro *O ovo apunhalado*. O livro recebeu uma menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção em 1973, mas só foi lançado em 1975 com alguns trechos de contos suprimidos pela censura.

Grande parte da obra de Caio F. é constituída por contos, são eles: *Inventário do irremediável* (1970), *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos Mofados* (1982), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e as coletâneas de contos *Ovelhas Negras (1995)* e *Estranhos Estrangeiros (1996).* Contudo, a produção literária de CFA é múltipla, contendo novelas, crônicas, textos teatrais, cartas e romances, como o romance *Limite Branco* (1970), o romance policial *Onde andará Dulce Veiga?* (1991)*, e* a reunião de suas peças de teatro, organizada pelo diretor Luís Artur Nunes e editada junto ao ator Marcos Breda, intitulada *Teatro Completo*(1997). É importante mencionar alguns trabalhos que alimentam a fortuna crítica do escritor, principalmente os que dizem respeito à sua contística, interesse do tema desta dissertação.

**1.2 Caio Fernando Abreu: um pouco da fortuna crítica**

Na fortuna crítica de trabalhos sobre CFA, nota-se entre artigos, ensaios e teses, uma variedade de trabalhos centrados na literatura comparada, a exemplo de comparações do escritor com Jack Kerouac[[3]](#footnote-4), Luís Fernando Veríssimo[[4]](#footnote-5)e João Antônio[[5]](#footnote-6), e também pesquisas nos estudos culturais, que exploram, frequentemente, temáticas da sexualidade, identidade e repressão, tais como: *O homoerotismo em Caio Fernando Abreu: a perspectiva queer em Morangos Mofados*, por Lizandro Carlos Calegari; *[[6]](#footnote-7)Preconceito, Repressão Sexual e Violência em Caio Fernando Abreu*, por Ana Paula Teixeira Porto[[7]](#footnote-8), entre outros trabalhos.

Em 1977, CFA lançou o livro de contos *Pedras de Calcutá*, ano em que o país se encontrava sob o governo militar de Ernesto Geisel. O escritor trabalhou os seus contos em meio a um Brasil de censura, greves operárias, atos institucionais, Milagre Brasileiro, guerrilhas, perseguições aos comunistas, exílios, torturas e várias formas de repressão ditadas pelos militares.

É perceptível a estreita relação entre suas produções e o contexto histórico repressor. A obra de CFA tem um forte cunho político e, especialmente em *Pedras de Calcutá*, pode-se perceber na maior parte dos contos, reações de pessoas anônimas diante do momento histórico vivido. O próprio autor, na apresentação do livro, o denomina como “um livro de horror”. Evidente que, em cada conto a construção do horror é realizada de maneira diferente e apresenta uma forma particular de configurar-se.

A escolha do *corpus* desta dissertação (*Holocausto, Rubrica, Garopaba Mon Amour)*, do livro *Pedras de Calcutá* tem como característica comum a dificuldade de comunicação do narrador e suas relações expressivas estabelecidas com o espaço, considerando o contexto histórico da ditadura civil-militar brasileira.

Fatores vigentes no regime civil-militar brasileiro,como a consolidação da indústria cultural, o *boom* jornalístico, a proliferação de artes midiáticas, o destaque do cinema, a experiência política de repressão e censura, a doutrina de Segurança Nacional, provocaram, no que diz respeito às artes desse período, profundas transformações estéticas. Na literatura, a influência midiática e a censura que levava escritores a forjar novas formas de discurso, pluralizaram caminhos experimentais na concepção da narrativa. Antonio Candido (2000) chama atenção para os desdobramentos de diversas modalidades dos gêneros “conto” e “romance” na narrativa brasileira produzida a partir da década de 1970, ultrapassando o limite da própria definição dos gêneros. Dessa maneira, as condições que definem os gêneros literários dilatam-se, incorporando técnicas e linguagens de outras expressões artísticas. Segundo A. Candido, as rupturas das fronteiras dos gêneros literários,

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias da tonalidade e técnicas do romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. (CANDIDO, 2000, p. 209)

É nesse contexto de justaposição de técnicas, linguagens e reflexões que se localiza a narrativa de CFA. Grande parte da obra do escritor foi adaptada para outras linguagens, como peças de teatro e produções cinematográficas, a exemplo dos longas metragens *Onde andará Dulce Veiga?* (Guilherme de Almeida Prado, 2007), *Aqueles dois* (Sérgio Amon, 1985), os curtas *Sargento Garcia* (Tutti Gregianin, 2000), *Dama da noite* (Mario Diamante, 1999), *Pela passagem de uma grande dor* (Bruno Polidoro, 2005) e das peças de teatro *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* (Grupo de Teatro da Poli) e *Aqueles Dois* (Cia Luna Lunera).

A saturação do discurso jornalístico e midiático durante o regime militar atingiu diretamente a narrativa ficcional literária, recebendo “na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão” (CANDIDO, 2000, p.209/210). Dessa maneira, a expansão midiática, nas palavras de Antonio Candido, levou à narrativa ficcional a busca pelo alcance de experiências que ultrapassassem o limite da informação. Dadas as circunstâncias nacionais, estreita-se na narrativa literária brasileira a tentativa de superação da informação e do relato, semelhante ao pensamento posto por W. Benjamin, em *O Narrador (1994)* e por T. Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2008) ao apresentarem novas condições da narrativa no contexto europeu de pós-guerra. Theodor Adorno, no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo,* discorre sobre o paradoxo da incapacidade de narração no romance do século XX. O teórico afirma que o romance contemporâneo é incapaz de narrar mesmo com a exigência da narração inerente à forma do romance, isto porque houve a perda do romance para a reportagem e para os meios da indústria cultural da função de aproximar-se ao máximo da realidade objetiva. Dessa maneira, é necessária a concentração do romance naquilo que ultrapassa o relato, distinguindo-se o subjetivismo do narrador como transformador de qualquer objeto real.

Alguns trabalhos trazem diferentes visões sobre os contos *Garopaba Mon Amour*, *Rubrica e Holocausto*. Na dissertação “Caio Fernando Abreu: *A metrópole e a paixão do estrangeiro”,* o professor e crítico literário Bruno Souza Leal (2002) realiza uma análise da produção de contos de CFA, apoiado nos eixos da sexualidade, identidade e metrópole, focando a metrópole contemporânea como um mundo caótico sempre em movimento, em que as personagens se sentem como estrangeiras diante do caos urbano. Em um dado momento do seu trabalho, Souza Leal faz uma leitura do conto *Rubrica*, orientado pela teoria de “homens-narrativa” elaborada por Todorov, na obra *As estruturas narrativas*. Os “homens-narrativa” são personagens que trazem em si narrativas distintas de outros personagens, com o poder de modificá-los. Dessa maneira, a aparição de uma personagem interrompe decisivamente a narrativa da personagem precedente, resultando em uma nova história. Esse procedimento, segundo Todorov, é conhecido como “encaixe”. No conto *Rubrica*, Leal mostra o narrador personagem - rapaz sentado na escada de um prédio – como um ser entediado, lendo as manchetes de um jornal. Enquanto fuma, um pipoqueiro anseia as guimbas de seus cigarros e uma menina tagarela aparece para perturbá-lo. O narrador personagem estabelece um diálogo forçado com a menina, no caso, a personagem narrativa, e o encaixe dessas narrativas interrompe o estado anterior do rapaz, inserindo-o em uma nova dimensão. A menina vai embora e o narrador personagem permanece sentado na escada com um intenso sentimento de impotência.

Num primeiro momento, essa história, banal, seria a do rapaz entediado. A ela, porém, adiciona-se uma segunda, que chega em forma fraturada através da menina. As duas narrativas estão (con)fundidas e também descompassadas, sendo que a segunda interfere, sugerindo-lhe significações, na primeira. Levado por esta, o leitor se vê diante de outra, incompleta, que desloca sua expectativa inicial. A sedução do texto atua no sentido de fazer a passagem de uma a outra ao mesmo tempo mais sutil e mais brutal. (LEAL, 2002, p. 65)

Leal também faz uma leitura comparativa entre os contos *Rubrica* e *Recuerdos de Ypacaray.* Aqui, compara-se a imagem do circo, presente nos dois contos. Segundo o autor, o circo adquire um peso maior em *Rubrica*, quando se alcança o conto *Recuerdos de Ypacaray* na segunda parte do livro, assumindo por meio da falência circense (contida nos dois contos) a perda irrecuperável da ingenuidade. Leal acentua que esses contos, ao mesmo tempo em que são independentes, se complementam, revelando uma coerência interna no livro.

O conto *Garopaba Mon Amour* é bastante abordado em trabalhos acadêmicos, a exemplo da tese de Nelson Luis Barbosa, *Infinitamente Pessoal: a Autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biográfo da emoção”,* em que o pesquisador fala sobre a tortura e consciência, apontando uma escrita autobiográfica do conto. Apoiando-se, principalmente, na questão da experiência proposta por Walter Benjamin, Ana Paula Trofino Ohe também analisa o conto no trabalho *Experiência e Memória em Garopaba Mon Amour, de Caio Fernando Abreu.*

O grupo de estudos “Literatura e Autoritarismo” na Universidade Federal de Santa Maria/RS, coordenado pelos professores Jaime Ginzsburg e Rosani Umbach, organizou dossiês sobre violência e formas de autoritarismo na literatura, nos quais a obra de Caio Fernando Abreu está bastante presente, a exemplo dos trabalhos “Um inventário da ditadura em Caio Fernando Abreu” de Guilherme Fernandes[[8]](#footnote-9), “Antagonismos político-sociais em Caio Fernando Abreu”, de Roberto Círio Nogueira[[9]](#footnote-10) e “Literatura e Autoritarismo: o processo de construção da memória coletiva em Caio Fernando Abreu” de Luziane Mozzaquatro.[[10]](#footnote-11) A pesquisadora Aline Bizello realizou um trabalho que discute o contrapeso acerca da narrativa intimista e a realidade histórica da ditadura militar na obra de CFA para a revista *Nau Literária* (*Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil* – Revista Nau Literária - PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 01 N. 01 – jul/dez 2005).

A categoria do narrador em Caio Fernando Abreu também é explorada na dissertação *O narrador problemático em Caio Fernando Abreu,* de José Mariano Neto (2002). O autor problematiza a categoria analítica do narrador como porta-voz de um mundo precário e cheio de contradições. Dessa maneira, também é observado aqui o confronto entre o mundo exterior e a interioridade do narrador. Vale também citar a dissertação *Imagens contemporâneas de espaço e tempo em Caio Fernando Abreu*, de Daniel Mattos de Araújo, que trata da experiência urbana do espaço e do tempo no sujeito contemporâneo.

As análises propostas, na presente pesquisa, buscam contribuir para os estudos em crítica literária sobre Caio Fernando Abreu, baseadas na relevância do modo como a realidade histórica repressora e a experiência traumática da violência problematizam a comunicação do narrador e exigem uma nova forma narrar, ressaltando as relações criadas entre narrador e espaço, que se destacam na contística do escritor.

**1.3 A “cultura do medo” no Regime Civil-Militar Brasileiro**

A primeira metade da década de 1960 no Brasil é marcada por uma relativa hegemonia da esquerda nos movimentos sociais, culturais e políticos, expressando o desejo de construção de um homem novo, afastado do consumismo e do fetiche da mercadoria. Assim, desde o início do governo militar até 1969, a esquerda predomina no cerne da cultura burguesa, apesar de um regime de extrema direita estar em vigor.

Marcelo Ridenti, em *Cultura e Política: os anos 1960 - 1970 e sua herança,* discute, entre outros pontos, a questão da identidade brasileira - a exemplo dos camponeses no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha - como uma busca no passado de “uma cultura autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista.” (RIDENTI, 2003, p. 136)

Este é um exemplo de que o Brasil encontrava-se na efervescência da transformação social, da ânsia em aumentar os espaços públicos em detrimento dos privados e da liberação sexual, que firmavam os movimentos sociais no mundo ocidental. Contudo, Ridenti chama atenção para a incompatibilidade do modo de vida preconizado pelos movimentos sociais e a crescente industrialização e urbanização capitalista no Brasil. A tensão cada vez mais forte entre a direita e a esquerda culmina no golpe militar, em 1964. O presidente João Goulart recua, temendo uma possível guerra civil e a ditadura é instaurada no país.

Roberto Schwarz, em *Cultura e política, 1964-1969,* fala sobre a permanência da hegemonia cultural da esquerda, no período de 1964 a 1969, durante a ditadura. O crítico mostra que, apesar da esquerda socialista se concentrar em grupos de produção ideológica, como jornalistas, arquitetos e estudantes, essa esquerda numerosa significava para o regime, até 1968, um bom mercado de consumo de ideias socialistas entre os próprios intelectuais de esquerda.

Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro lado para as rádios, televisões e os jornais do país, não são. É de esquerda a matéria que o grupo – numeroso a ponto de formar um bom mercado – produz para consumo próprio (SCHWARZ, 1978, p. 62)

Schwarz coloca o problema dos impedimentos policiais em torno da produção dos intelectuais de esquerda e o isolamento dos meios de comunicação, que matinha afastados os intelectuais socialistas do contato com os operários, marinheiros, camponeses e soldados. Dessa forma, a hegemonia de esquerda se sustenta apenas na esfera cultural e sem o contato com a massa operária e camponesa, se realiza apenas como ideologia.

A esquerda, impotente diante dessa estratégia militar de isolamento no governo de Castelo Branco, dedicou-se a estudar e a produzir materiais - edições, filmagens etc - até que grupos semiclandestinos foram se formando, em 1968, e deram início à propaganda armada da revolução. A partir daqui, com o decreto do AI-5, o governo investe pesado na censura, na destituição arbitrária de professores e na proibição de livros e artistas, a fim de liquidar a cultura contrária ao golpe. Diante disso, vê-se que mesmo com a ditadura militar, os movimentos libertários dos anos 1960, principalmente em 1968, perduraram no país, objetivando uma maior participação política, a ampliação dos direitos civis e outras formas de contraste com o regime militar vigente. A resistência ao regime era encarada, principalmente, pela luta armada e pela contracultura. A contracultura objetivava a recusa, de maneira pacífica, à guerra imperialista e ao estilo de vida tradicional, aproximando-se da cultura oriental e *hippie,* na procura por revolucionar os padrões de comportamento da sociedade, através da postura alternativa de vida e das manifestações artísticas, a exemplo da Tropicália,músicas de protesto e o Cinema Novo. Em oposição ao golpe e à Lei do Estado de Segurança Nacional preconizada pelo governo militar, militantes de esquerda se organizaram belicamente e em partidos. Formou-se, em 1961, da ORM- Polop (Organização Revolucionária Marxista – Política Operária) em divergência ao PCB, a Ação Libertadora Nacional (ALN) tendo à frente Carlos Marighella e outras organizações guerrilheiras, como a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Na segunda metade de 1968, em plena ebulição guerrilheira, o país sofre o abalo do Ato Institucional número 5, que marca esse período do país como os anos de chumbo, decretado no governo do general Costa e Silva.

Com a concentração de todos os poderes no poder Executivo, instituído pelo AI-5 (ou golpe dentro do golpe, como também ficou conhecido) em resposta à ebulição revolucionária de 1968, o presidente podia intervir sem limites nos estados e municípios com cassação de mandatos, suspensão de direitos políticos, julgamento de crimes, censura, tortura e perseguição sem justificativa aparente.

Com o AI-5, foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros oposicionistas, incluindo artistas. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. Por algum tempo, não seria tolerada nenhuma contestação ao governo, nem sequer a do único partido legal de oposição, o moderado Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Era a época do *slogan* oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o.” (RIDENTI, 2003, p. 152)

A repressão fulminante do AI-5 usa a tortura como recurso sistemático e institucional de controle político, provocando um quadro social de terror e isolamento. No âmbito da comunicação, grandes redes de TV, especialmente a Globo, transmitiam uma programação estimulada pela Embratel, pertencente ao Ministério das Comunicações. Investimentos estatais em cultura como a Embrafilme, Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional do Teatro (que premiou a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*), entre outros órgãos estatais, caminhavam junto a investimentos privados, como a indústria cultural, que empregou diversos artistas e intelectuais, mantendo o governo como único controlador da cultura e dos meios de comunicação de massa.

Os serviços secretos das Forças Armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica) além de exerceram o controle interno dos regimentos, batalhões e unidades de comando, prosseguiam na vigilância política e repressão da população, na qual todo cidadão ou cidadã era visto como potencialmente perigoso, inimigo interno do sistema. No livro *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, a historiadora Maria Helena Moreira Alves analisa como o forte aparato repressor do regime militar criou uma cultura do medo na população brasileira:

A evidência da repressão de Estado criou uma “cultura do medo” na qual a participação política equiparou-se ao risco real de prisão e consequente tortura. Configurava-se assim, com toda evidência, um poderoso elemento dissuasivo da prática e da participação política. O “efeito dissuasivo” tornou-se ainda mais poderoso no contexto da Lei de Segurança Nacional, que autorizava a detenção preventiva por até vinte dias. Preso sem acusação formal, o indivíduo era mantido incomunicável. A tortura era geralmente aplicada nos primeiros dias, ou mesmo horas, de prisão. Por ser a Lei de Segurança Nacional tão vaga na interpretação do que constitui crime contra a Segurança Nacional, e como os conceitos de *prisão* e *tortura* passaram a associar-se na cultura política do país, tornou-se cada vez maior o medo das detenções por motivos políticos. (ALVES, 1984, p. 169)

Como se observa em Moreira Alves, a combinação da repressão física e psicológica, da perseguição política, da exploração econômica dos trabalhadores que tiveram seus salários rebaixados em nome da acumulação de capital durante o milagre econômico, e da inflexível censura, fundamentou uma “cultura do medo”, que impediu a realização de ações de oposição comunitária, política ou sindical.

Esta “cultura do medo” tinha o poderoso componente psicológico do silêncio imposto pela censura aos veículos de comunicação. Com isso, parte da população sabia da existência da repressão, mas não podia manifestar seu medo sob nenhuma forma pública. Outra parte, não tinha consciência desse aparato repressor desconhecendo a ocorrência de torturas e guerrilhas, como por exemplo, a guerrilha do Araguaia, que foi coberta por operações silenciosas das Forças Armadas. O silêncio instituído acarretou num profundo sentimento de isolamento na população que sofria repressão diretamente.

O sentimento de *desesperança* passou a prevalecer naqueles que não concordavam com o golpe, mantendo - mais talvez do que qualquer outra coisa - o clima de retraimento da atividade de oposição. As pessoas perderam a esperança e se recolheram a suas vidas particulares, tentando esquivar-se à vingança do Estado. Silêncio, isolamento e descrença eram os fortes elementos dissuasivos da “cultura do medo” que permitiu ao Estado impor-se com poderes quase ilimitados. Os grupos não armados da oposição viram-se paralisados em suas reações. (ALVES, 1984, pp. 169-170)

A população, afora a parte que se mantinha conivente ao regime, encontrava-se desarticulada de qualquer setor que poderia lhe oferecer apoio e, no auge do isolamento, generalizou-se a crença de que todos os canais de oposição estavam fechados e que seria impossível enfrentar o Estado. A crise econômica, na década de 1980, é que irá condicionar o ritmo de abertura. Enquanto isso, a completa ocupação do espaço cultural pela lógica mercantil, a vigilância e a censura, fazem da sociedade uma massa silenciada, na qual os indivíduos estão distantes uns dos outros.

* 1. **O jogo entre *Narrar* e *Mostrar* no conto e no romance moderno**

Há abordagens na literatura de espaços literários que não se relacionam diretamente com a perspectiva do narrador, como os espaços da própria palavra escrita e disposta no texto como narrativa, o espaço da linguagem, como menciona Luís Alberto Brandão em sua classificação dos espaços literários, no ensaio *Os espaços literários e suas expansões*. O autor menciona também categorias do espaço físico, psicológico, onírico entre outras formas espaciais que se relacionam diretamente com a perspectiva do narrador. Estas formas espaciais, inevitavelmente, passam pela descrição. As discussões acerca do “narrar” e do “mostrar” na literatura, apontadas por autores como Georg Lukács e Norman Friedman, são pertinentes ao estudo da narrativa de Caio Fernando Abreu, pela presença dos dois recursos na escrita do autor, ressaltando principalmente o “mostrar”, ou como denomina Friedman, a cena imediata. De formas distintas, perceberemos o jogo entre “narrar” e “mostrar” nos contos analisados nesta dissertação, de forma mais evidente nos contos *Garopaba Mon Amour* e *Rubrica,* que utilizam elementos cinematográficos e jornalísticos, respectivamente, na narrativa. Georg Lukács, em 1936, escreve o ensaio *Narrar ou Descrever*, no qual discute a predominância da descrição no romance francês no final do século XIX*.* Lukács afirma que a posição ideológica assumida pelo escritor, em face das problemáticas sociais, é o que define o contraste entre o “participar” e o “observar” na narrativa literária. Para ilustrar essa afirmação, Lukács aponta as condições sócio-econômicas de alguns escritores da segunda metade do século XIX, como Flaubert e Zola, levando-os a assumir uma postura participativa ou observadora em suas narrativas. De acordo com Lukács, Flaubert e Zola iniciaram seus trabalhos literários em uma sociedade já cristalizada, com uma burguesia industrial francesa constituída. Esses escritores não participaram ativamente de lutas sociais. A forma de oposição ao regime político e social da época, expressava-se em Flaubert e Zola, perante a estabilidade do capitalismo, na recusa à participação política. Os escritores, segundo Lukács “só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1968, p.52). Os exemplos dados demonstram uma maneira de compreender como o processo descritivo se tornou um método recorrente de composição literária no realismo posterior a 1848, evidenciando a necessidade de configurar um estilo diante da complexidade de relações entre “indivíduo” e “classe” na vida social. Lukács afirma que a individualização não era mais alcançada pelo modo como as personagens reagiam aos acontecimentos e ações, mas, pelos aspectos exteriores no entorno das personagens que compunham elementos de caracterização social nos personagens. Dessa forma, Lukács cita Balzac como um dos exemplos de escritores que reconhece na descrição um método importante para ampliar a complexidade dos personagens, visto que alarga a exposição de caracteres, e observa um processo simultâneo de ascensão da descrição proporcional à ascensão do elemento dramático na narrativa. Sendo assim, a descrição subjetiva da personagem alcança um efeito dramático na narrativa.

Balzac vê claramente que este método não lhe pode mais bastar. Rastignac, por exemplo, é um aventureiro de tipo completamente diversos do de Gil Blas. A descrição exata da pensão Valquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac. Da mesma forma, a casa de Grandet, o apartamento de Gobsek, etc., precisam ser descritos em seus pormenores para que estes completem a representação dos tipos diversos de usurário, social e individualmente, que eram eles. (LUKÁCS, 1968, p.51)

Lukács esclarece que as alternativas *participar* (narrar) ou *observar* (descrever) representam dois momentos distintos do capitalismo e que se sucedem: a primeira metade do século XIX - marcada por graves crises capitalistas, exigindo uma estética literária voltada para a ação e a participação; e a segunda metade do séc. XIX, fase de consolidação do capitalismo na França, que fortaleceu a postura de observação no escritor e a descrição e a sobreposição do elemento dramático na ficção.

A preocupação de Lukács reside no encontro entre práxis e desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas da época, isto é, a literatura deve exprimir as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, a conexão entre as forças naturais e as instituições sociais, pois caso contrário a literatura cai em esquemas abstratos. É isso que Lukács critica na literatura baseada na observação e descrição da segunda metade do século XIX, tendo em vista que a observação e descrição eliminam, progressivamente, o intercâmbio entre práxis e vida interior, na medida em que se distanciam da ação e da participação:

A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo (LUKÁCS, 1968, p.61)

Conforme Lukács, a representação do homem realizada através da descrição e não através da ação, registra as formas constituídas da realidade capitalista sem apresentar e/ou combater os processos históricos e a totalidade contraditória dessa realidade. Tende-se a abstrair as contradições reais advindas do entendimento do processo histórico, fundando as representações humanas numa realidade mais imediata, portanto, mais descritiva. Dessa forma, a descrição é um método que separa o ser humano do processo histórico, transformando-o em acessório da realidade. A crítica de G. Lukács ao método descritivo na literatura é uma crítica ao capitalismo consolidado pela burguesia industrial francesa pós-revolução de 1848 e a divisão capitalista do trabalho, que modificou as relações que os escritores mantinham com os problemas sociais da época, visto que o capital é o mediador da relação entre o escritor e a escrita. Tendo em mira o horizonte revolucionário, Lukács analisa o romance francês posterior a 1848 e afirma que a revolta literária contra a alienação do capitalismo coloca, espontaneamente, a necessidade de imposição do método narrativo, porque o as relações entre seres humanos são concebidas por ações, que, necessariamente implicam reações, articulando a narrativa organicamente; ao passo que a descrição fragmenta a narrativa, compondo um quadro de episódios não lineares. No trabalho chamado *Degradação do espaço*, Antonio Candido analisa a correlação entre os ambientes e o comportamento na obra *L’Assommoir,* de Émile Zola. O romance se passa dentro dos limites do espaço de um bairro operário de Paris, onde o confinamento dos operários no espaço do bairro, considerando a exclusão dos pobres dos espaços burgueses, traz à evidência uma série de contradições quando os operários saem do bairro, no terceiro capítulo do romance, e se difundem pelas avenidas do centro da cidade para o casamento do folheiro Coupeau com a lavadeira Gervaise. Através da inserção momentânea dos operários nas instituições civis da igreja e do cartório no centro da cidade, nas áreas privilegiadas da cidade e no desconhecido mundo da arte e da cultura, é explícito o desnorteamento dos operários e a sensação de estarem fora do lugar, sinalizando a marginalidade da organização espacial da cidade.

Mas é nas ruas do centro que a marginalidade explode, deﬁnida pelo riso com que é recebido o desejo de, pelo menos uma vez na vida, o operário vestir como os burgueses e passear com eles. Naquele espaço ele não cabe, tem um ar de bicho doutro tempo e outro lugar, com as roupas desemparceiradas, misturando diversos momentos da moda num vago carnaval. (CANDIDO, 1972, p. 56)

Candido demonstra como a disposição do espaço no bairro periférico define o tipo de vida que seus moradores levam, fechados nos eixos do bairro: cortiço, hotel, matadouro e bar. Como afirma Candido: “o cortiço será pois, uma espécie de fusão dos demais lugares, um matadouro humano, um fermento de vício, abrigo de bêbados e miseráveis, de doenças e degradações” (CANDIDO, 1993, p.60). Dessa forma, o enredo se dissolve no ambiente, que se apresenta em primeiro plano na narrativa, na medida em que os atos dos personagens são executados em função do espaço. Nesse ponto, A. Candido afirma que a ação se torna quase uma descrição, e contrariando Lukács, o ato de descrever é também um ato de narrar. Norman Friedman (2002) realizou um estudo sobre os modos de transmissão do material narrado na ficção, partindo do “ponto de vista” na ficção para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na narrativa. Friedman sistematizou uma tipologia de narradores numa sequência gradativa em que a crescente diminuição de intromissões/comentários por parte do narrador, implica o progresso da objetivação na narrativa ficcional.

Dessa maneira, é importante fazer a distinção proposta por Friedman entre sumário narrativo (contar) e a cena imediata (mostrar) para então compreender as variações de distância estabelecida pelo narrador entre a história narrada e o leitor, ora mediando uma distância longa, ora curta entre leitor e narrativa. Segundo Friedman,

A principal diferença entre a narrativa e cena segue o modelo geral particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 2002, p. 172)

A explicação de Friedman leva a concluir que quanto mais predomina o sumário narrativo, maior é a presença dos comentários do narrador, já que este realiza uma cobertura generalizada de eventos, geralmente já ocorridos, predominando na narrativa o tom dado pelo narrador e não o evento em si próprio. Em contrapartida, quanto mais a cena se mostra constituída na narrativa, com seus elementos estruturais que vão além do diálogo e incorporam tempo, espaço, ação e personagem, maior é a ausência do narrador, tendo em vista que a estrutura da cena mostra o material a ser transmitido na história. A partir destes parâmetros, Friedman classifica os modos de narrar em:

* Narrador onisciente intruso: A voz do autor domina o material narrado, falando a partir de um “eu” ou “nós”. Tem poder de enxergar a história de vários lados e tecer comentários sobre ela. O autor é livre para informar as sensações e pensamentos de seus personagens, como também as sensações e pensamentos de sua própria mente.
* Narrador Onisciente Neutro: O autor fala de maneira impessoal, na terceira pessoa, e não há intromissões autorais diretas. Os personagens agem e falam por si mesmos, mas são descritos e explicados ao leitor pela voz do autor, ou seja, os cenários e estados mentais são narrados indiretamente, como se já tivessem ocorrido e sido analisados e não apresentados como se ocorressem naquele instante, dentro do limite de percepção do narrador.
* “Eu” como testemunha: O autor não possui voz direta no procedimento narrativo. O narrador - testemunha encontra-se de certa forma envolvido na ação e familiarizado com os personagens principais, mas devido a ele próprio constituir um personagem dentro da história, o narrador testemunha possui um ponto de vista localizado dentro da narrativa.
* Narrador protagonista: O narrador está envolvido de maneira central na ação, logo, limita-se a seu próprio sentimento, pensamento e percepção.
* Onisciência Seletiva Múltipla: A narrativa vem direto da mente das personagens e se traduz quase sempre em cenas, tanto internas à mente quanto no discurso e na ação. Os sentimentos, pensamentos e percepções são transmitidos à medida que ocorrem na mente da personagem.
* Onisciência seletiva: O leitor tem acesso limitado apenas à mente de uma das personagens.

Friedman ainda classifica outros modos de narração de maior exclusão autoral rumo à objetificação do material narrado, como o modo dramático (são apresentados ações e diálogos das personagens) e a câmera (transmissão, sem seleção aparente, de um período de vida da personagem)[[11]](#footnote-12). As discussões sobre a descrição entendendo-a como um processo intrínseco à relação narrador e espaço, as categorias do narrador na narrativa moderna, algumas abordagens espaciais na narrativa literária e o contexto da ditadura civil militar formam um caminho preparatório para entender a correlação entre narrador e espaço no *corpus* utilizado a seguir.

**SEGUNDA PARTE: A relação entre narrador e espaço em contos de Caio Fernando Abreu: análises de *Garopaba mon amour*, *Rubrica* e *Holocausto***

**2.1 Garopaba mon amour: recursos cinematográficos, espaço e memória de tortura**

*Como você, tentei ter uma memória inconsolável, uma memória de sombras, de pedra.*

*Hiroshima mon amour.*

*Alain Renais e Margueritte Duras, 1959.*

O conto *Garopaba mon amour* narra os pensamentos e percepções de um personagem após a experiência de tortura militar e em retorno ao espaço onde foi capturado, a praia de Garopaba. Conforme o pesquisador Arnaldo Franco Júnior (2005), Garopaba foi um reconhecido refúgio *hippie* no Rio Grande do Sul durante a ditadura militar, onde os *hippies* podiam livremente exercer práticas libertárias. Enquanto realiza sua trajetória pela praia (simultaneamente para a morte), o personagem rememora a traumática experiência de perseguição e tortura por policiais da ditadura. Em meio ao fluxo de fragmentos de memórias, imagens são trazidas de uma festa na noite anterior à captura militar, além do modo de vida *hippie* do narrador personagem. No início do conto, o narrador apresenta o espaço em que o personagem protagonista foi capturado pela polícia. O espaço é descrito pelo narrador através do acúmulo de objetos utilizados pelo personagem e seus companheiros na região:

Foram os primeiros a chegar. Durante a noite, o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. Pela manhã sentaram sobre a rocha mais alta, cruzaram as pernas, respiraram sete vezes, profundamente, e pediram nada para o mar batendo na areia. (ABREU, 1996, p.91)

Na descrição do espaço notam-se as práticas das pessoas que o frequentam: acampar, ter proximidade com a natureza e o uso de drogas ilícitas. Assim, a descrição do espaço onde o personagem se situa imprime-lhe marcas sociais, localizando-o, de primeira, numa posição à margem do *status quo*. A falta de vírgulas na descrição do espaço expressa o acúmulo dos vestígios da noite anterior e a forma sincrônica com que convivem diferentes elementos da contracultura e da cultura de massa, como drogas ilícitas e fotonovelas. Dessa forma, além do espaço enunciado pelo narrador indicar o local social do personagem, também revela o estilo de vida alternativo e contestatório misturado a elementos da ideologia social hegemônica.

No primeiro parágrafo do conto, o autor fala por meio de um “eles” e no tempo verbal pretérito perfeito, isto é, narra uma ação no passado em sumário narrativo, segundo a denominação de Friedman; e no decorrer da narrativa, revela-se um narrador onisciente intruso, pois vai além do tempo e espaço em seu comentário ao afirmar sobre os policiais que desciam a colina em direção ao personagem perseguido: “Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não” (ABREU, 1996, p. 92). O narrador mostra-se, de início, distante da narrativa e em determinados momentos funde-se a ela, dependendo da alternância entre sumário narrativo e cena.

Durante o restante da narrativa de *Garopaba*... predomina o formato de cena, com a presença dos elementos estruturais mencionados por Friedman: cenário, personagem e ação. Como dito, o narrador intruso irá por vezes confundir-se com o personagem de onisciência seletiva nas descrições e reflexões espaciais na narrativa, através das lembranças das torturas sofridas pelo personagem. A narrativa das memórias do personagem não constitui uma ação compartilhada, portanto, não inclui ouvinte(s), mas se tratam de lembranças de um personagem solitário, ativadas pelo retorno ao espaço em que ele foi capturado pelos policiais, ou seja, as memórias do personagem não vão de encontro a um “outro” ouvinte, elas reencontram o espaço que outrora servia de refúgio e prazer, e após a tortura policial, o trauma impregna-lhe impressões contrárias às anteriores.

A interação, neste caso, ocorre entre narrador e espaço e o movimento do narrador à cena imediata, demonstra variações da aproximação entre leitor e narrativa ou variações da *distância estética*, termo empregado por Adorno para medir a distância entre leitor e narrativa no romance do século XX. Segundo Adorno (2008), a distância estética, antes fixa no romance tradicional, agora varia como as posições de uma câmera no cinema, ora deixando o leitor de fora, ora deixando o leitor dentro da narrativa. Em *Garopaba Mon Amour,* a distância estética é anulada nos momentos de tortura, explicitados sem o filtro psicológico do narrador, que se abstém de narrar a experiência para mostrá-la diretamente ao leitor. É importante observar que a ausência do filtro psicológico do narrador para expressar a experiência de tortura, expõe na própria cena um estado psicológico traumatizado do narrador.

As relações desenvolvidas entre narrador/personagem e espaço no conto são discutidas a partir de Osman Lins, que ao analisar o espaço na obra de Lima Barreto, realizou um notável estudo neste campo. Lins dividiu a correlação entre espaço e narrador em uma categoria denominada “ambientação”. Segundo o conceito de ambientação proposto por Osman Lins, em que a combinação de um conjunto de elementos na narrativa provoca a noção de um determinado ambiente, transparece a expressividade narrativa do autor, sua apreensão do mundo e aproxima experiência e espaço.

A ambientação pode ser identificada por franca, reflexa e dissimulada (oblíqua). Essa classificação proposta por Osman Lins não é fechada, mas uma maneira ampla de classificar as relações do espaço com o fluxo da narrativa, podendo combinar-se entre si:

* Ambientação franca: Introdução pura e simples do narrador. O narrador (ou personagem), ao descrever o espaço, reage de alguma maneira em relação a ele. Sendo a narrativa em terceira pessoa, a ambientação franca é percebida na subjetividade do narrador, pois a descrição recai como comentário do narrador. Já na narrativa em primeira pessoa a ambientação franca é percebida na objetividade do narrador.
* Ambientação reflexa: A percepção do ambiente é mantida com foco na personagem. O espaço incide sobre a personagem, que tende a demonstrar reações interiores resultantes das impressões dessa incidência.
* Ambientação dissimulada ou oblíqua: Há o enlace entre espaço e ação, exigindo a personagem ativa. São as ações da personagem que farão surgir o espaço que a cerca.

A intrínseca relação do espaço na narrativa em *Garopaba*... se dá tanto no plano da história quanto no plano do discurso e retrata uma maneira de narrar uma experiência de opressão e tortura vivida pelo narrador/personagem. No plano da história, o personagem ao sentir-se como sujeito aniquilado, após a perseguição militar, busca reconstituir-se através da memória recuperada enquanto revisita o local da captura policial. No plano do discurso, tem-se uma narrativa subjetiva da memória de uma experiência não compartilhada devido ao isolamento traumático que tal experiência resultou. Desse modo, imprime-se uma narrativa espacial que leva ao conhecimento do leitor o espaço geográfico, social e psicológico do personagem/narrador.

No conto, o espaço social é revelado pelo relato das práticas do personagem realizadas no espaço geográfico da praia de Garopaba, à margem do convívio urbano, e através da perseguição e da tortura sofridas pelo personagem, que demonstra sua postura ideológica ao habitar uma praia conhecida como um reduto *hippie* em Santa Catarina, utilizar drogas ilícitas e fazer leituras de autores contestatórios como Huxley, Graciliano Ramos, Carlos Castañeda, Antonin Artaud, Rubem Fonseca, Eduardo Galeano e Lucienne Samôr (livros apreendidos pelos policiais). Esses dados corroboram o pensamento espacial de Osman Lins ao colocar que:

Tanto pode o espaço social ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras tantas manifestações de tal conceito podem ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada) (LINS, 1976, p.75)

Uma primeira leitura de *Garopaba mon amour* pode passar a impressão de certa imprecisão histórica com que os personagens são situados na narrativa, pois não há clareza de data, das pessoas que ocupam o espaço, além do personagem ser uma voz anônima. Não há nomeação do local do conto, salvo o título e a epígrafe com a citação quase homônima “Garopaba, meu amor”, do escritor catarinense Emanuel Medeiros Vieira. Dessa forma, o espaço social no conto é identificado pelas indicações culturais dos ocupantes da área e pela repressão policial.

O efeito da aparente imprecisão histórica confere um tom universal à narrativa que se associa às sugestões históricas dos fatos narrados. Contudo, é no encontro dessas esferas universal e histórica, que a expressão subjetiva do narrador torna-se a expressão coletiva da juventude *hippie* perseguida pela ditadura militar. A aparente universalidade subjaz ao desvio da censura, e a realidade histórica da perseguição militar é tratada, e ao mesmo tempo velada, pela voz anônima e intimista do narrador. Dessa maneira, o narrador/personagem denuncia a repressão militar e escapa ao crivo da censura.

A presença de elementos sócio-históricos na narrativa ficcional, localizados no plano geral de indefinição temporal e pela expressão intimista das personagens, é uma marca predominante no livro *Pedras de Calcutá* (e na literatura publicada durante o regime), e será discutida mais detalhadamente na análise do conto *Holocausto.* Ainda sobre o tom subjetivo marcadamente histórico na escrita ficcional de CFA, Tânia Pellegrini (1999) destaca a urgência em exprimir os dilaceramentos do “eu” após a perda da utopia da revolução cultural na década de 1960. Ao comentar sobre o conto *Os sobreviventes,* presente no livro *Morangos Mofados,* ela afirma (1982):

Apesar de centrada no eu, contraditoriamente essa narrativa nada tem de subjetivo; solipsista, ela denota um estado geral, inclui-se na experiência de sensibilidade coletiva de uma geração e de uma época: é uma geração para qual nada parece ter sobrado depois dos “heróicos” anos 60. Órfãos de qualquer utopia, só lhes resta o resgate da experiência íntima, ancorada no quotidiano, mesclando sentimentos e sensações contraditórios, vividos com grande intensidade, mas que se esgotam na sua própria vivência. A urgência de exprimir os dilaceramentos do eu, possíveis *fleurs du mal,* embora acorde ecos neo-românticos, como vimos, - e parece que neo é o sufixo mais adequado para essa literatura - atende a uma outra injunção, inscrita na sua situação histórico-social peculiar, como sintoma do isolamento, da fragmentação, da ausência de referências, da propalada “morte do sujeito” contemporâneo e, nunca é demais reafirmar, do desaparecimento da utopia. (PELLEGRINI, 1999, PP. 75/76)

Como é possível observar, as aferições sobre a literatura brasileira a partir da década de 1970 feitas por Antonio Candido (2000), e, mais especificadamente, a respeito da literatura produzida por Caio Fernando Abreu, nas palavras de Tânia Pellegrini (1999), estão em acordo com o paradoxo da narração posto por Adorno, em que diante da reificação das relações humanas não há o que narrar, mesmo que a forma do romance exija a narração. O “relato” subjetivo é a tentativa de superação da reportagem e dos meios da indústria cultural, pois como afirma W. Benjamin em *O Narrador*, a difusão da informação faz com que os acontecimentos estejam a serviço desta e não da narrativa.

Após a descrição do espaço onde se encontrava o personagem e seus companheiros antes da captura policial, há o primeiro corte para o plano da ação de tortura. A cena, com diálogo direto introduzido por sinais de travessão, mostra um fragmento do momento de violência do policial contra o personagem:

— Conta.

— Não sei.

(Tapa no ouvido direito.)

— Conta.

— Não sei.

(Tapa no ouvido esquerdo.)

— Conta.

— Não sei.

(Soco no estômago.) (ABREU, 1996, p.91)

A justaposição de dois espaços-tempos narrados de maneiras diferentes - o primeiro sendo uma descrição espacial da vida do personagem na praia e o segundo o contato direto entre policial e personagem após a captura deste, isto é, a demonstração direta da ação - evidencia o jogo entre o narrar e o mostrar, encadeando cenas de forma semelhante à montagem cinematográfica. Como observa Souza (2011) na dissertação *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*:

Em primeiro lugar, a literatura de Caio Fernando Abreu muitas vezes trabalha as falas dos personagens no meio dos fluxos de descrição, gerando uma grande quantidade de textos sem (ou quase sem) o uso de travessão. Em contrapartida, quando os diálogos são visualmente marcados, insinua-se um jogo tipicamente cinematográfico. No caso de “Garopaba, mon amour”, isso fica ainda mais nítido pela utilização de uma rubrica de ação que dá ritmo à cena de um policial acuando um jovem. (SOUZA, 2011, p.31)

A proximidade dada pelo recorte, em diálogo direto, do contato físico entre o policial e o personagem, sugere a utilização do *close-up*, técnica cinematográfica que aproxima o leitor/espectador da cena, potencializando o efeito violento da tortura. Todas as cenas mostradas do conto e não apresentadas em sumário narrativo, nos termos de Friedman, referem-se aos instantes diretos de violência e tortura vivenciados pelo personagem, demonstrando a força traumática e incomunicável dessa experiência.

Semelhante aos combatentes que voltavam mudos da guerra e pobres em experiência comunicável, descritos por W. Benjamin, o personagem de *Garopaba* faz uma revisita solitária ao espaço em que viveu e foi capturado, e em meio às lembranças estimuladas pelo lugar expressa a dificuldade de compartilhar a experiência de tortura: “Meu pai, precisava te dizer tanto. E não direi nada. Melhor que morras acreditando na justiça e na lei suja dos homens”. O personagem também se depara com a indiferença e impossibilidade de apoio por parte das pessoas que o cercam: “Luiz delira com malária no quarto. Minerva decepa com gestos precisos a cabeça e a cauda dos peixes. Os gatos rondam. Jair está no mar pescando. Ou na putaria, ela diz” (ABREU, 1996, p. 95).

O sumário narrativo, apresentado pelo narrador onisciente no início do conto constitui uma cena com personagens - até então só é reconhecível a existência deles, sem nenhum aspecto físico explícito -, cenário e a ação durante um momento de tortura física e verbal, com diálogo direto. Dessa forma, o sumário narrativo oferece elementos que justapostos aos *flashs* de memória do personagem, formam uma cena em que o próprio psicológico do personagem é exposto diretamente. Segundo Friedman sobre o diálogo direto na narrativa:

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (*cena*), em vez de serem resumidos pelo narrador (*panorama*) (FRIEDMAN, 2002, p.170)

Exposto à experiência humilhante da tortura, o personagem reconhece sua condição impotente e capitula perante o medo instaurado:

Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar — por que sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? —, mas, quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas. (ABREU, 1996, p. 93)

O tempo da narrativa não é linear e segue o fluxo das memórias do personagem, que se apresentam em forma de *flashback’s*. Assim, na cena posterior à violência física, há mais um corte abrupto para o momento anterior à tortura. O narrador apresenta um fragmento de memória do personagem que remonta o momento de captura pelos militares:

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. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não. Estava ali no meio das barracas desarmadas e os homens vinham descendo a colina em direção a ele. (ABREU, 1996, p.92)

Pela localização dos policiais no topo da colina, o narrador enxerga os militares em um *contra-plongée ou plano contrapicado,* segundo a nomenclatura de Marcel Martin (2005) em *A linguagem cinematográfica* – que consiste num enquadramento cinematográfico em que o objeto é capturado de baixo para cima pela câmera, dando-lhe a impressão de triunfo e superioridade. As indicações espaciais intrínsecas ao *contra-plongée* ou *plano contrapicado* acentua a presença impositiva dos policiais.

Partindo da classificação de ambientação posta por Osman Lins, este é um trecho do conto em que ocorre a ambientação oblíqua ou dissimulada, pois o espaço é exposto através da ação dos personagens. O topo da colina surge através do olhar do narrador que percebe a presença dos policiais militares e o revólver advém da ação de um dos policiais de tirá-lo do bolso. A descrição de dois espaços distintos, marcando a distância inicial entre os militares e os *hippies* (topo da colina e planície cercada por barracas desarmadas, respectivamente) elimina-se quando o encontro entre os policiais e os *hippies* acontece e tal síntese resulta no espaço descrito pelo personagem como uma paisagem expressionista de horror:

Havia o mar atrás, algumas rochas. E baías e matas cheias de gatos selvagens e clareiras com raízes arrancando da terra escuras substâncias para transmutá-las através do tronco em flores vermelhas, escancaradas feito feridas sangrentas na extremidade dos galhos. (ABREU, 1996, p. 92)

Trazendo a violência marcada no corpo do personagem, o cenário funciona tanto como metáfora quanto como metonímia da tortura. A percepção traumatizada da personagem transmuda-se no espaço, sintetizando as marcas da violência numa parte da paisagem (metonímia) capaz de traduzir as marcas físicas e psicológicas cravadas no personagem, em que a combinação do mar com as rochas, os gatos selvagens e os troncos com flores vermelhas incidem sobre o personagem compondo uma imagem que busca traduzir o impacto psicológico das feridas marcadas em seu corpo.

Como afirma Franco Júnior (2005), esse trecho significa “a afirmação de uma imagem que é, simultaneamente, metáfora e metonímia, da situação dramática que se desenvolve no plano da experiência da personagem principal” (p.45). Ou, conforme Osman Lins, verifica-se nesse fragmento do conto, um exemplo de ambientação reflexa, em que a percepção do ambiente: o mar, as rochas, baías, gatos selvagens e clareiras; provocaram reações internas no personagem, atribuindo o significado de “feridas sangrentas” às flores vermelhas.

Diante da captura, o personagem apela ao vento para arrancar as barracas do chão e deslocá-las numa trajetória por países e regiões africanas e asiáticas, distintas da realidade ditatorial que impregnava parte do Ocidente naquele momento e que exerceu forte influência no movimento *hippie*:

O vento sacode tanto a barraca que poderia arrancá-la do chão, soprá-la sobre a baía e nos levar pelos ares além das ruínas de Atlântida, continente perdido de Mu, ilha da Madeira, costas da África, ultrapassar o Marrocos, Tunísia, Pérsia, Turquia... *(Mar, o mundo é tão vasto, você consegue imaginar o Afeganistão? de manhã cedo acordar e pensar olhando o teto: estas tábuas deste teto deste quarto foram retiradas duma árvore plantada aqui, nunca pensei que um dia dormiria embaixo dos pedaços de uma árvore afeganistanesa. Até o Nepal, Mar, o vento nos levaria para depositar-nos na praça mais central de Katmandu.)* (ABREU, 1996, p.92)

Observa-se que o narrador, ao selecionar a rota de viagem, exprime o desejo de ultrapassar regiões destruídas, como o continente perdido de Mu, que entrou em colapso devido a um cataclismo e as ruínas de Atlântida, submersas no Oceano Atlântico, e seguir viagem por países colonizados na costa da África até a Ásia, parando em Katmandu, capital de Nepal, que na década de 1960 atraía diversos *hippies* pelo forte misticismo da cidade e pelo consumo de drogas amplo, acessível e a preços baixos [[12]](#footnote-13).

Após o apelo de fuga para realidades diversas da realidade que o personagem se encontra, o narrador recorre mais uma vez à construção cinematográfica de interrupção da narrativa para recorrer ao *flashback* e mostrar mais uma cena do personagem em contato direto com os militares. O fragmento de cena mostrado mistura-se em seguida à narrativa descritiva dos momentos de festa na praia e do comportamento impotente do personagem e seus companheiros enquanto os militares revistavam suas barracas.

As memórias se aproximam dos instantes de tortura e mais uma vez o fluxo do discurso indireto é interrompido pelo diálogo direto na cena de violência, mantendo o jogo entre narrar as memórias dos momentos anteriores e posteriores à violência militar, e mostrar, diretamente, os momentos da tortura, como compartilhamento de uma experiência inenarrável para o personagem.

— Conta.

— Não sei.

(Bofetada na face esquerda.)

— Conta.

— Não sei.

(Bofetada na face direita.)

— Conta.

— Não sei. (Pontapé nas costas.) (ABREU, 1996, p.93)

As memórias do narrador de onisciência seletiva fundem-se às do autor onisciente intruso, como se este fosse uma espécie de diretor de cena, no caso, diretor das lembranças comunicadas em forma de cenas pelo personagem. Assim, o narrador evoca a lembrança de um relacionamento amoroso com alguém identificado por “Mar”. O narrador/personagem rememora o momento em que Mar corre pela região que o narrador/personagem contempla naquele instante: o calçamento antigo   
na frente da igreja, os morros, os barcos dos pescadores, a casa onde dormiu Dom Pedro:

Mar veio correndo pelo calçamento antigo na frente da igreja, os braços estendidos em direção a ele. Os morros, os barracos dos pescadores, a casa onde dormiu Dom Pedro, o calçamento na frente da igreja. Recusava-se a pisar nos paralelepípedos, os pés nus acomodavam-se melhor ao redondo quente das pedras antigas, absorvendo vibrações perdidas, rodas de carruagem, barra rendada das saias de sinhás moças, solas cascudas dos pés dos escravos. Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. (ABREU, 1996, pp. 93/94)

Os componentes do espaço são apresentados na cena em um plano sequência[[13]](#footnote-14) motivado pela corrida de Mar. O narrador revela sua postura em relação ao espaço, pela recusa em pisar no calçamento da igreja e preferência em pisar nas pedras que carregavam marcas de rodas de carruagem e pés de escravos. Esta escolha de Mar, expressa pela visão do personagem protagonista, aponta uma aproximação a personagens da História também perseguidos e violentados. Tal identificação indica a semelhante condição de ambos: os escravos oprimidos pela etnia e status de mercadoria e o personagem “Mar” oprimido pelo estilo de vida *hippie* e orientação sexual.

A assimilação do tempo no espaço conduz a uma visão *cronotópica* da praia onde o personagem rememora o companheiro “Mar”. O *cronotopo* literário, teorizado por M. Bakhtin na obra *Questões de Literatura e Estética,* é uma categoria conteudístico-formal da literatura, isto é, tem significado temático (é em cima dele que os acontecimentos do enredo são feitos e desfeitos) e significado figurativo, formando um todo compreensivo. Nele, o tempo assume um caráter sensivelmente concreto, atribuindo sentidos ao espaço. Bakhtin explica a concretização do tempo (ou diferentes tempos), no espaço que, segundo o autor, corresponde à própria dinâmica do *cronotopo:*

Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de também construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em volta do cronotopo) (...) Desta forma, o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo. (BAKHTIN, 2010, p. 355/356)

O termo *cronotopo*, de origem grega “espaço-tempo”, construído na produção artística e literária, tem o significado de atribuir sentidos ao espaço na narrativa através dos índices de tempo transparentes no espaço. Conforme Bakhtin (2010), o termo é em parte uma metáfora do “cronotopo” utilizado nas ciências matemáticas e fundamentado na teoria da relatividade de Einstein. Dessa forma, o que é considerado da teoria da relatividade no *cronotopo* artístico-literário, é o tempo como quarta dimensão do espaço, isto é, a indissociabilidade do espaço-tempo.   
 Nessa perspectiva, trazer o espaço da casa como a “casa onde dormiu dom Pedro” e a recusa do personagem em pisar no calçamento da igreja e no paralelepípedo, para pisar “no redondo quente das pedras antigas, absorvendo vibrações perdidas, rodas de carruagem, barra rendada das saias de sinhás moças, solas cascudas dos pés dos escravos”, é trazer a percepção cronotópica do espaço, pois os indícios do tempo atribuem sentido histórico ao espaço e sugere a negação por parte do narrador às instâncias de poder (a igreja e a monarquia) e a inadequação à vida urbana (preferia pisar nas pedras antigas a pisar na calçada com paralelepípedos).

No final da narrativa, durante a ação praticada em tempo presente pelo personagem (atravessar a ponte de madeira até a praia), ele olha mais uma vez para o lugar onde rememorou a corrida de Mar. Desta vez, não há mais a presença de Mar na lembrança dele e cada elemento do espaço é visto em *close-up,* isoladamente, com as marcas do tempo presente que o personagem se encontra: “Cruza a pequena ponte de madeira até a praia. A igreja. A casa onde dormira dom Pedro. A colina. Não há mais ninguém no topo da colina. O vento espalha o lixo deixado pelas barracas. Tenta respirar. As costelas doem.” (ABREU, 1996, p. 97)

O espaço em que está presente o personagem e também as lembranças rememoradas por ele remete ao céu aberto. O único espaço fechado descrito, de início pela ambientação franca e logo em seguida pela ambientação dissimulada, é a sala da delegacia onde o personagem fica detido, ou seja, numa perspectiva espacial, estar dentro do espaço fechado da delegacia opõe-se radicalmente à liberdade cultuada e praticada pela postura libertária do personagem.

Paredes caiadas de um branco sujo. O chão de cimento com restos de vômito, merda e mijo. O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil dependurada. Não quero entender. Isso deveria ser apenas uma metáfora, não essa bandeira real, verde-amarela que o homem joga para um canto ao mesmo tempo que seus dedos desencapam com cuidado o fio. Depois caminha suavemente para mim, olhos postos nos meus, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável (ABREU, 1996, p.96)

Como já colocado outrora, os momentos de tortura levam à ruptura da narrativa através de mecanismos cinematográficos de cortes para cenas mostradas sem a intervenção descritiva do narrador. Também há interrupção da narrativa com o objetivo de anular a imagem da tortura, pondo em evidência recursos sonoros como representações da tortura diante do apagamento da imagem ou tentativa de apagar a memória. Quando o personagem rememora o momento de tortura com choques elétricos, há mais um corte abrupto para um trecho da música *Simpathy for the Devil* do Rolling Stones, anunciada na epígrafe do conto.

Os nomes, quero os nomes. Confessa. 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?

Just as every cop is a criminal   
And all tbe sinners saints  
As heads are tails just call me Lúcifer  
Cause I'm in need of some restraint   
So if you meet me have some courtesy   
Have some simpathy and some taste   
Use all your well-learned politesse   
Or I’ll lay your soul to waste (ABREU, 1996, p. 94)[[14]](#footnote-15)

No plano do discurso, a utilização do trecho musical pode sugerir, seguindo a indicação da epígrafe do conto, que o leitor esteja lendo a narrativa ao mesmo tempo em que ouve a canção, dessa maneira, o leitor também está sendo dirigido pelo narrador, também é uma interrupção no fluxo de memórias deste narrador personagem, que não consegue suportar a lembrança dos choques e busca relegá-la ao esquecimento. Assim, o fragmento da música é trilha sonora para a leitura do conto.

Considerando a trilha sonora como parte interna da narrativa, o trecho da música sugere um recurso simbólico de substituição do momento em que o narrador sofre os choques elétricos. A figura de Lúcifer e do policial criminoso são invocadas pela música durante a lembrança do momento de tortura do personagem, como forma de amortecer o compartilhamento dessa experiência, além de fazer mais uma referência ao movimento *hippie* ao citar o Rolling Stones.

Segundo Larry Wizniewsky (2001),[[15]](#footnote-16) ao dissertar sobre o tema da morte em *Garopaba mon amour,* a música *Simpathy for the Devil* não é trazida pelo narrador, e sim é uma pausa na narrativa onde a música aparece como um elemento intertextual sugerido na epígrafe do conto e que vem à tona quando as imagens das lembranças do narrador escurecem, incorporando o conteúdo narrado à letra musical:

Por isso a citação surge no texto sem ter sido invocada por ninguém participante da estrutura da narrativa. Ela pertence ao intertexto proporcionado pela sugestão de “ao som de[...]”. É, na verdade, uma estrutura intertextual que irrompe no mosaico e incorpora o conteúdo do texto literário à letra, para depois ser devolvido, com um efeito de “choque” (Wizniewsky, 2001, p.108)

A partir da ameaça dos choques pelo policial torturador, a música apresenta-se sincronicamente na narrativa, como o próprio Lúcifer se apresenta através da trilha sonora durante a cena de choque. A música aparece em dois momentos: na situação dos choques elétricos e no momento próximo à morte do personagem. No final, ao entrar mar adentro, o personagem sussurra a consumação do encontro com a morte, ou como defende Wizniewsky, do encontro com Lúcifer: “Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio” (ABREU, 1996, p. 97). Em *Garopaba mon amour* percebe-se uma narrativa subjetiva, voltada para a recuperação, através da memória, do sujeito esfacelado pela perseguição e tortura militares. A potência destas memórias contra o totalitarismo do regime civil-militar está no entrelaçamento de linguagens, de tempos e espaços mantendo o verbo no tempo presente como cenas que se cruzam e ‘convidam’ o leitor a participar da própria experiência do personagem, semelhante a uma câmera cinematográfica que vai diminuindo ou anulando a *distância estética* (ADORNO, 2008) entre narrador e leitor. Através da expressão psicológica da experiência de tortura por militares do Exército, a narrativa espacial e fragmentada de *Garopaba mon amour*, aproxima o leitor de diferentes espaços-tempos e expressa, antes de tudo, um registro de memória. Dessa maneira, narrando memórias traumáticas da repressão militar, o narrador não transmite conselhos nem ensinamentos morais e práticos, a exemplo do narrador pré-guerra trazido por Benjamin, mas denuncia a precariedade do indivíduo e os horrores praticados por agentes do regime ditatorial brasileiro, contribuindo para a reconstituição da memória histórica, política e artística de um período obscuro da História do país.

***2.1.2 Garopaba mon amour* e *Hiroshima mon amour*: dissolução do espaço-tempo e trauma**

Alguns trabalhos acadêmicos realizam comparações intertextuais entre o conto *Garopaba mon amour* e o filme *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais e roteiro de Marguerite Duras, de 1959. Larry Wizniewsky (2001), por exemplo, coloca que a relação entre o conto *Garopaba, mon amour* e o filme *Hiroshima mon amour* é fundamentada - sem perder de vista as diferenças entre a linguagem fílmica e a literária, na representação da memória traumática, das temporalidades e da relação com a morte e com o morrer. Na busca por estabelecer relações de semelhanças entre as duas narrativas, Wizniewsky compara cenas como as imagens da destruição em Hiroshima no filme e a imagem caótica do lixo espalhado na praia de Garopaba no conto de Caio Fernando Abreu. Na dissertação *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura,* de Fabiano Souza*,* o pesquisador também faz comparações entre os procedimentos estilísticos do conto de CFA e o filme de Alain Resnais e Marguerite Duras, sugerindo uma aproximação dos contextos históricos:

Além da já citada evocação de certos procedimentos estilísticos do filme de Resnais, esta escolha parece insinuar uma comparação. Enquanto o filme francês mostra de maneira crua os horrores da Segunda Guerra, o texto de Caio parece evidenciar a virulência da violência policial e militar do Brasil pós-68. Neste sentido, é como se, através do título, surgisse a ideia de que a Ditadura Militar transformou o país em um grande Hiroshima. (SOUZA, 2011, p. 34)

A trama do filme se passa em Hiroshima, no final na década de 1950, onde uma atriz francesa está gravando um filme sobre a paz. Durante um encontro amoroso com um arquiteto japonês, ex-soldado de guerra, no hotel em que está hospedada, a atriz relata os horrores dos efeitos da bomba atômica em Hiroshima. Simultaneamente, são exibidas imagens de teor documental que ilustram o discurso da personagem: são hospitais, museus, corpos de pessoas e animais amontoados e mutilados, entre outras imagens que expressam os horrores da bomba nuclear. Ao longo do filme, as memórias da atriz francesa são estimuladas pelo amante japonês, que assume um papel de motivador das memórias traumáticas da atriz. Além do choque na atriz provocado pelo conhecimento dos impactos da bomba em Hiroshima, um gesto no braço feito pelo soldado japonês a faz rememorar a relação traumática de amor que viveu com um soldado alemão em Nevers, enquanto os nazistas ocupavam a França. O soldado alemão, um grande amor na juventude da atriz, morreu em seus braços após ser baleado durante a ocupação nazista na cidade de Nevers. Esse fato levou a atriz a um longo período de loucura na cidade , lugar onde ela cresceu, conheceu o amor, a loucura e a morte. As imagens históricas de Hiroshima e as imagens do trauma individual da atriz, envolvendo o soldado alemão, são apresentadas de maneira não linear, através de *flashback’s*. Assim como o conto, o filme dialoga com temporalidades. No tempo presente, por exemplo, enquanto o casal ocupa o quarto de hotel, a memória da personagem percorre os hospitais, museus e outros espaços num passado repleto de fragmentos sobrepostos da catástrofe da bomba. Por ter acesso aos efeitos da bomba através de pesquisas e não da vivência do fato, a atriz francesa apresenta um olhar distanciado que busca reconstituir a experiência de destruição de Hiroshima, ao contrário do soldado japonês, que teve sua família vítima da bomba e nega a realidade das memórias da atriz. Dessa maneira, ao passo que o soldado japonês é quem estimula a revelação do trauma da atriz, levando-a *narrar o inenarrável*[[16]](#footnote-17), a atriz expõe o trauma do soldado que permanece em silêncio. Tanto em *Hiroshima, mon amour* quanto em *Garopaba mon amour* temos personagens que vivem sob uma experiência traumática. Além dos traumas dos personagens em *Hiroshima...*descritos acima, o personagem de *Garopaba* carrega o trauma da perseguição e tortura por militares. Nos dois casos (no filme e no conto) há a impossibilidade de narrar de forma linear uma experiência traumática e os espaços arrasados pela bomba nuclear em *Hiroshima mon amour* e o local de tortura em *Garopaba* são revisitados pelos personagens, tanto físico quanto psicologicamente, como meio de ativar a memória do trauma e reconstruir as narrativas. Ao ser a memória o fio condutor de ambas as narrativas, o espaço e o tempo se dissolvem no entrecruzamento do passado e do presente. A quebra da sucessão temporal no romance moderno, debatida por Anatol Rosenfeld no ensaio *Reflexões sobre o romance moderno,* faz com que o leitor ou espectador participe da experiência dos personagens e possa conhecer as consciências dos personagens afetadas pelo trauma. É o que ocorre na narrativa fílmica de *Hiroshima mon amour* e na narrativa literária de *Garopaba mon amour*. Os personagens que acabam de se conhecer, em *Hiroshima mon amour,* não revelam seus nomes. No final do filme, já prestes a voltar a Paris, a francesa fala ao amante: “Hiroshima é o seu nome.” E este responde: “É o meu nome sim. E o seu nome é Nevers”. As cidades estão impregnadas nas atitudes dos personagens a tal ponto de confundirem-se com eles. Dessa maneira, a identidade dos personagens anônimos de *Hiroshima mon amour* e do narrador personagem de *Garopaba mon amour* são espaciais, atreladas a experiências traumáticas que impelem os personagens ao retorno ao lugar onde ocorreram tais experiências. Como é possível perceber, as semelhanças entre o filme e o conto estão além do título. Vislumbram-se características semelhantes tanto no tema composto por personagens anônimas rememorando experiências traumáticas, quanto nos recursos estilísticos da narrativa, como a memória em *flashback’s*, o retorno ao lugar do trauma e a dificuldade em comunicá-lo resultando numa narrativa fragmentada e atravessada por vários espaços e tempos.

**2.2 A perspectiva espacial do narrador em *Rubrica***

*Sinto-me paralisado. Um torpor e um vazio tomam conta de mim. Não penso nem raciocino.*

*Memórias do esquecimento, Flávio Tavares.*

Na narrativa *Rubrica*, o narrador está sentado na escada de um prédio enquanto lê manchetes de um jornal, quando, de repente, é interrompido por uma menina, chamada Adriana, que inicia um diálogo eufórico sobre sua vida no circo, antes de ter sido destruído e o pai dela desaparecer. Algumas manchetes do jornal denunciam o golpe militar, tais como: *América-Latina-dominada-pelo-militarismo; Torturado-até-a-morte-o-professor-de-sociologia; Ainda-falta-redemocratizar-o–país; Confissão-não-foi-suficiente-para-esclarecer-homicídio* e são lidas com desatenção por parte do narrador, que não faz nenhum comentário acerca das manchetes e divide a leitura do jornal por meio do diálogo com a menina. Entediado, o narrador tenta escapar desse diálogo, passando a vista nas manchetes, e tenta escapar das manchetes voltando ao diálogo, num jogo frustrado de fuga.

A atmosfera de estagnação, que paralisa as ações do narrador, vai se consolidando ao longo do conto pelos elementos que compõem o espaço em volta dele e pelo discurso nostálgico da menina. Em *Rubrica*, as referências históricas estão presentes na leitura das manchetes do jornal, que levam o leitor a situar, historicamente, a narrativa no período pós-68 da ditadura civil-militar brasileira. Seguindo seu relato nostálgico, cercado por lembranças circenses, a menina conta que seu pai foi levado e o circo queimado por “eles”. O narrador continua sem demonstrar interesse pela conversa da menina, ao contrário, o diálogo só contribui para o seu tédio e fastio, enquanto prossegue a leitura desatenta das manchetes de jornal. Existe, ainda, a figura de um negrinho com um carrinho de pipocas que, de olho nas guimbas do cigarro do narrador, sempre levanta para ele o polegar direito, sempre que o narrador manuseia os cigarros. O desfecho do conto acontece, quando a mãe da menina aparece para chamá-la de volta para a carrocinha de cachorro quente, o novo trabalho da família depois do circo ter sido destruído, e o escuro e os mosquitos do ambiente enfatizam a completa estagnação no narrador. As manchetes do jornal lidas pelo narrador personagem estão inseridas no conto de modo simultâneo à leitura dele, não se separam do restante da narrativa, diferenciando-se apenas pela escrita em itálico. Isso demonstra que o que se está lendo é filtrado pelo olhar do narrador, mas ao mesmo tempo se mantém de forma diferenciada da narrativa. Esse procedimento anula a distância estética que existe entre o narrador e o leitor, já que é possível acompanhar os pensamentos do narrador na mesma hora em que eles se passam em sua cabeça. Retomando Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, o olhar do narrador tem a função de uma câmera subjetiva e o comentário do narrador entrelaça-se de tal forma com sua ação, que a distância estética entre narrador e leitor é diminuída ou anulada. O narrador-personagem de *Rubrica* apresenta-se alheio aos acontecimentos em sua volta e indisposto a sair dessa condição, relutante em iniciar o diálogo com a menina e percebendo o espaço como consolidador do seu sentimento de impotência. Mesmo perante a anulação da distância estética entre o narrador e o leitor, fazendo com que este só conheça a narrativa pela visão daquele, percebe-se que na leitura das manchetes o narrador aproxima o leitor do contexto histórico do qual ele se mostra indiferente. A leitura das manchetes, embora filtradas pelo narrador, já que é ele quem escolhe as que são lidas no jornal, contradiz a paz aparente da situação montada no conto, além de seus conteúdos não dependerem do narrador. Dessa forma, é possível ter acesso, metonimicamente, ao regime militar.

Ainda no ensaio *A posição do narrador no romance contemporâneo,* Adorno chama atenção para a desintegração identitária da experiência após as devastadoras experiências históricas do século XX. O teórico ressalta a impossibilidade de alguém que tenha vivido a experiência catástrofe da guerra, narrar como um narrador costumava narrar suas aventuras. Nesse processo de perda de identidade da experiência, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance, pois quanto mais os indivíduos e as coletividades se alienam uns dos outros, tanto mais eles se apresentam enigmáticos entre si. Conforme Adorno, a reificação entre os indivíduos “transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte” (ADORNO, 2008, p. 57). Nesse contexto, a narrativa psicológica problematiza o momento do romance em que seu verdadeiro objeto não é mais a representação entre os personagens e a vida exterior, como no romance realista, mas passa a ser o conflito entre os personagens e as relações petrificadas:

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 antirealista 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, 2008, p.58)

É neste sentido que Adorno utiliza o termo *transcendência estética* para refletir no narrador o desencantamento do mundo ocidental. A contemporaneidade marca o momento anti-realista do romance, acentuando-lhe uma dimensão metafísica que se desenvolve em uma sociedade na qual os indivíduos estão não só separados um dos outros, mas de si mesmos. Em *Rubrica*,o narrador anônimo e sem qualquer definição física, assim como o negrinho do carrinho de pipocas e a mãe da personagem Adriana, são personagens cuja ligação comum compartilhável materialmente é o trabalho informal ou, no caso do narrador,sem menção a qualquer forma de trabalho. Os personagens sobrevivem de trabalho não assalariado: o negrinho vendendo pipocas num carrinho e a mãe de Adriana vendendo cachorro-quente, já o narrador reforçando o sentimento de estagnação transmitido na narrativa, não faz menção ao trabalho. Uma interpretação possível apontada pelo título do conto é interpretar o significado da rubrica teatral às manchetes de jornal, considerando as manchetes da narrativa com função semelhante às rubricas teatrais. No teatro, as “rubricas”, sinônimo de “didascálias” (do grego *didaskália =*instrução, ensinamento) eram, na Grécia Antiga, as instruções dadas pelos poetas dramáticos aos atores para a representação cênica. O professor e dramaturgo Luiz Fernando Ramos desenvolveu trabalhos sobre os significados literários da rubrica nas obras dos dramaturgos José Celso Martinez e Samuel Beckett. Fernando Ramos (2001), no texto A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena, explica que, no plano literário, a rubrica projeta certa materialidade cênica. Conforme o pesquisador, as rubricas refletem o projeto teatral do dramaturgo e seus procedimentos específicos no que diz respeito à materialidade da cena. Na Idade Média, as didascálias apresentam os aspectos materiais e simbólicos do rito nos textos dramáticos religiosos. Na Renascença, as didascálias têm a função de indicar aos operadores de montagem as articulações da cena, como por exemplo, a entrada e saída de atores. Mas só a partir do século XX, é que estudos teóricos são realizados acerca das especificidades das rubricas no teatro, seu reconhecimento literário e sua indissociabilidade do texto dramático. Considerando as manchetes de jornal, no conto Rubrica, como didascálias, nota-se a materialidade das manchetes na narrativa ao trazerem ao fluxo subjetivo do narrador o contexto histórico e político brasileiro, possibilitando uma nova dimensão sobre a postura de impotência manifestada pelo narrador. As didascálias como indicações da vigência da ditadura (na materialidade da cena, isto é, no diálogo do narrador com Adriana na escada) situam a aparente indiferença exposta pelo narrador como uma indiferença política, aparente, pois essa indiferença é manifestada com grande insatisfação do narrador em relação ao meio. Luís Alberto Brandão (2007), no ensaio Espaço Literário e suas Expansões, define os principais modos pelos quais a categoria “espaço” tem sido utilizada na literatura. É importante uma rápida contextualização dessas categorias para que se compreenda a organização espacial das manchetes com função de didascálias no conto. Assim, os modos espaciais na literatura, de acordo com Brandão, são:

* Representação do espaço: O espaço existe dentro do universo extratextual, no qual o espaço funciona como um cenário para contextualização das ações, com a descrição de suas características físicas, como também a descrição de noções abstratas: o espaço urbano, o espaço psicológico etc
* Estruturação espacial: Esse modo de ocorrência do espaço literário corresponde a procedimentos formais ou de estruturação espacial, mais especificadamente, os recursos que produzem o efeito de simultaneidade. A vigência de espacialidades ligadas às noções de temporalidade consecutiva é rompida e o espaço-tempo desdobra-se em partes autônomas e simultâneas.
* Espaço como focalização: O espaço no texto literário é determinado pela visão, ponto de vista e perspectiva do narrador.
* Espacialidade da linguagem: A linguagem verbal possui uma espacialidade própria. Dessa maneira, a palavra é também espaço. A espacialidade da estrutura textual torna-se modelo do espaço de elementos internos ao texto.

De acordo com a classificação feita por Brandão, observa-se a espacialidade da linguagem na distribuição das manchetes em *Rubrica*. As manchetes-rubricas são postas de maneira simultânea na narrativa, isto é, possuem uma apresentação formal sincrônica, exercendo uma função interna numa posição externa ao texto, uma função comum às rubricas: revelar o que não é realizado em cena, no caso, o que não é mencionado por iniciativa própria do narrador, ocupando a dupla posição externa e interna ao texto.

Além das manchetes e do comportamento indiferente do narrador, a afirmação de identidade da personagem Adriana, em contraponto ao anonimato do narrador e das demais personagens é outro contraste que se observa na narrativa. Adriana diferencia-se das demais personagens pela ânsia de comunicação, ela encontra o narrador personagem sentado na escada, que até então é para ela um estranho, e mesmo deparando-se com o desinteresse dele, não é suficiente para reter a narrativa de suas memórias. A menina chega a denunciar um tom alucinado e nostálgico, de alguém não conformado, que tenta resistir ao quadro de sigilo em que se encontra, mostrando-se como personalidade, afirmando-se como Adriana, um sujeito em que a memória persiste viva.

Ela disse: - Eu também já fui artista. Esperou um pouco. Confissão-não-foi-suficiente-para-esclarecer-homicídio, pisquei. Ela continuou: - Sabe aquelas bicicletas de uma perna só? - Perna não, roda. Quem tem perna é cavalo. Mordeu a unha do indicador: - Pois é. Roda. Sabe? - Sei - eu disse, mais para colaborar com ela. Ela se entusiasmou tanto que chegou a levantar um pouco no degrau sujo. Aí eu aproveitei e insisti: - Tem mesmo certeza de que você não quer buscar uma Coca-Cola? Ela fez que não ouviu. - Eu andava nas costas do meu irmão. - Que barato - eu disse. Ela ficou entusiasmadíssima com o meu comentário: - Eu fazia assim com as mãos, ó. (Abreu, 1996, pp. 31/32)

O circo relatado por Adriana foi queimado e seu pai está desaparecido porque foi levado por “eles”. Adriana não demonstra conhecimento de quem pode ser “eles” e do motivo de terem levado seu pai. Sem entender a relevância real da informação, a menina fala ao narrador que seu pai “só lia uns livros lá.” Depois disso, a menina passou a viver apenas com a mãe, vendendo cachorro quente numa carrocinha, a nova fonte de renda da família.

— Escuta aqui, Adriane — eu disse, carregando no e. Ela corrigiu, muito séria: — AdrianA. Com a. — Tá bem — eu falei. — Olha, se... Mas ela parecia possuída. Ou possessa, não sei a diferença. Baixou a cabeça: — Daí "eles" queimaram tudo e levaram meu pai. — "Eles" quem, ora? E levaram pra onde? Ela furou a terra com a ponta do sapato: — Não sei. Ninguém sabe. — Mas o que ele fazia? — eu insisti. — Não sei. Acho que nada. Só lia uns livros lá. — Bem-feito — eu disse. (ABREU, 1996, p. 33)

Além do depoimento de Adriana sobre a sua família - o desaparecimento do pai e destruição do circo - as personagens que aparecem sobrevivem sem emprego salarial, como dito anteriormente. Desta maneira, o conjunto destas informações: as manchetes de jornal, a forma de trabalho dos personagens e as memórias circenses de Adriana, conduzem a uma compreensão simbólica da perseguição a tudo que o governo denominava subversivo (como os livros lidos pelo pai de Adriana), da crise econômica que assolava os trabalhadores em nome da acumulação de capital no país no Milagre Brasileiro e do distanciamento do povo da política.

A reificação do homem leva ao esgotamento das relações entre os indivíduos. Este esgotamento pode repercutir, em literatura, na forma de incomunicabilidade nas relações, como afirma Antonio Candido no ensaio *A personagem do romance*. No conto, o narrador se percebe, em vários momentos, incomodado com a menina e o negrinho, mas se sente incapacitado de solucionar a situação, como mostra o trecho abaixo:

*Torturado-até-a-morte-o-professor-de-sociologia*, foi aí que eu me dei conta de que ela já tinha sentado no degrau bem embaixo do meu. Fiquei com vontade de me putear por ter permitido que a situação chegasse àquele ponto. Ela estava cheia de intimidades. Intimidade que *eu* tinha dado a ela. Eu, com estes olhos que a terra há de comer. Ia jogar o cigarro no chão e apagar com o calcanhar do tênis, mas me lembrei do negrinho na hora exata. Só que ele já tava do meu lado. Olha aqui, eu pensei dizer, me enche *demais* o saco que tu fique tirando a sustância do meu cigarro desse jeito. Mas não disse nada. (ABREU, 1996, p. 31)

No conto, tem-se acesso aos acontecimentos externos ao narrador através da ótica do próprio narrador. Não se sabe sobre os pensamentos e sensações de Adriana ao proferir seu discurso, nem os pensamentos e sensações da mãe da menina e do negrinho do carrinho de pipocas, pois são expostas apenas ações desses personagens. Dessa forma, o conhecimento objetivo das demais personagens é dado através da exposição subjetiva do narrador.

Pela visão do narrador, o espaço externo é apresentado numa perspectiva fragmentária, não são construídas imagens precisas do espaço na narrativa, o que corrobora o estado de tédio e impotência dele perante qualquer atitude. O leitor só tem conhecimento que o narrador estava sentado numa escada, por exemplo, pela menção feita por ele ao cimento do degrau, que estava esfriando suas nádegas, em nenhum momento da narrativa o narrador declara explicitamente que está sentado numa escada.

Eu acendi outro cigarro — o negrinho do carro de pipocas ficou todo assanhado e levantou o polegar direito pra mim. Eu também levantei o polegar direito pra ele, depois fiquei meio puto porque quando ele me pedia as vinte assim eu não conseguia fumar direito. Fumar atentamente, quero dizer. E o cimento do degrau tava me esfriando a bunda (ABREU, 1996, p. 29/30)

Anatol Rosenfeld, no texto *Reflexões sobre o romance moderno*, escreve sobre a questão da perspectiva na arte moderna. Adotando a hipótese básica de que em cada fase histórica exista um espírito unificador – *Zeitgeist* (do alemão: espírito da época) - que se comunica com todas as manifestações da cultura ocidental, sem considerar suas variações nacionais, o autor aponta a perda da perspectiva nas artes modernas.

Segundo Rosenfeld, os movimentos de vanguarda na pintura: expressionismo, cubismo, surrealismo etc; recusaram-se a reproduzir ou copiar a realidade empírica, a exemplo das deformações nos traços da pintura surrealista. Seguindo este raciocínio, Rosenfeld desenvolve o conceito da “desrealização” na pintura, no qual a perspectiva é relativa à consciência individual e rompe com o mundo espacial e temporal posto como real pelo realismo tradicional. No teatro moderno, por exemplo, Rosenfeld afirma que há uma interpenetração entre o espaço cênico e o espaço empírico da sala, o que borra a perspectiva, diferente do palco italiano, tipicamente perspectívico, tendo em vista que os espectadores ficam sempre na posição frente e existe uma certa distância do palco, onde as cenas acontecem como um quadro vivo.

Rosenfeld visita estas formas de arte, antes de tratar do romance do século XX, explicando que estas modificações estruturais de espaço na pintura e no teatro, correspondem no romance moderno, à quebra da sucessão temporal. No romance moderno fundem-se passado, presente e futuro e a simultaneidade da narrativa leva o leitor a participar da própria experiência do personagem, seguindo os tempos e espaços apreendidos no próprio fluxo de consciência dele. Acerca das modificações do espaço-tempo devido a essa quebra do encadeamento lógico de motivos e situações na narrativa, afirma Rosenfeld:

Tais modificações, que de um ou outro modo se ligam à abolição do tempo cronológico (correspondente à do espaço-ilusão na pintura), decorrem, pelo que se vê, do uso de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica. Implicam uma retificação do enfoque: o narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas” (ROSENFELD, 2009, p. 84)

No conto *Rubrica*, o narrador personagem narra a história com o tempo verbal no passado, porém a leitura das manchetes de jornal realizadas de maneira simultânea à narrativa e a reprodução, em diálogo direto, da conversa com a menina apresentam o material narrado como uma experiência psicológica do narrador no presente. Assim, Rosenfeld coloca que se a perspectiva é uma relação entre dois pólos, sendo um deles o homem e o outro o mundo projetado, no romance moderno a perspectiva desaparece, pois não há mais a projeção de um mundo exterior e o ser humano relaciona-se com o psíquico.

Paulo Soethe, em artigo publicado na revista Aletria (2007), intitulado *Espaço Literário, Percepção e Perspectiva,* analisa a figuração do espaço literário segundo a percepção do entorno do narrador e/ou personagens de um mundo partilhado, destacando nos personagens a noção de ilimitado, dada a potência infinita de combinações entre o espaço enquanto meio físico e percepções subjetivas. Soethe afirma:

Só há, em literatura, espaço sobre o qual se possa falar, espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo. Assumo, diante disso, a definição do espaço literário como conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas) (SOETHE, 2007, p.223/224).

O narrador de *Rubrica* é o sujeito perceptivo da narrativa, ele apreendeu a experiência de encontro com Adriana enquanto fumava e lia o jornal na escada do prédio e elaborou um discurso através de sua percepção. Nesse processo, já anteriormente comentado, o leitor tem acesso à experiência subjetiva do narrador personagem, que revela, através da percepção demonstrada no conto, a dificuldade de comunicação social e a percepção fragmentada do entorno. Para este narrador, o testemunho de Adriana, sobre a vivência e perseguição do circo, é encarado com a mesma falta de entusiasmo com que faz as leituras das manchetes de jornal.

Como foi mencionado anteriormente, a descrição fragmentada do espaço oferece apenas noções do lugar onde o narrador se encontra, não sendo possível identificar sua localização de forma precisa. Após a sugestão dada pelo narrador de estar sentado numa escada, por citar o degrau, é possível observar que o narrador está na escada do prédio onde reside por causa da menção dêitica ao “vizinho de cima”:

Imposto-sobre-combustível-vai-atingir-outra-vez-o-consumidor,o vento virava as páginas do jornal. O vizinho de cima passou e eu tive que me arredar um pouco. Enquanto eu me dava conta de que a bunda já tava meio dormente, ele me olhava como se eu fosse um tarado total por estar ali de prosa com uma guriazinha (ABREU, 1996, p. 31/32).

Sugere-se também que este prédio pode apresentar uma aparência degradada mediante o detalhe do “degrau sujo” e a presença de mosquitos ao cair da noite: “Eu dei um tapa num mosquito xaropento, essa hora eles começam a chegar, mortos de fome. Ou sede, sei lá.” (ABREU, 1996, p.34). Através da percepção subjetiva do narrador, se apresentam as intervenções objetivas da personagem Adriana por meio da ação do diálogo direto.

Dessa forma, o clima de sufoco e impotência vai se consolidando sobre o narrador, através de ações de outros personagens e mecanismos espaciais: a menina mascando chiclete, tirando, assim, a concentração dele; o sol se pondo, deixando o local cada vez mais escuro; a repetição do negrinho lhe pedindo as guimbas dos cigarros com o mesmo movimento de levantar o polegar direito; e o degrau da escada que vai, aos poucos, gelando as suas nádegas.

A lista descrita acima, aparentemente, remete a acontecimentos corriqueiros do cotidiano, que não possuem poder de instaurar um clima de sufoco nas pessoas. Todavia, o sentimento de anulação do narrador se acentua pela repetição pontual desses elementos, combinada ao avanço da narrativa. O escuro, que aos poucos se instala no fim da tarde, impossibilita o narrador de continuar a ler as manchetes, confunde a percepção dos sentidos dele e traz o vento frio que gela o degrau da escada onde está sentado, aumentando seu mal-estar:

A mãe dela botou uma mão na cintura, levantou a outra no ar e gritou Adriana, vem tomar banho. Ou vem jantar, Adriana. Eu não conseguia ouvir direito. Ela levantou. Eu olhei de novo pro jornal, mas já não conseguia ler mais nada. Tava escuro pra caralho (ABREU, 1996, p. 34).

Já o negrinho, em qualquer situação em que se encontre, seja nos momentos em que fica muito ocupado vendendo pipoca ou quando está encolhido de frio, não pára de insistir com o polegar direito pelas guimbas dos cigarros do narrador. A progressão desse processo chega ao ápice, quando o narrador percebe estar “cercado de demônios”:

Eu ia acender outro cigarro, mas daí me lembrei do negrinho. Tinha umas cinco pessoas na carrocinha e ele tava triocupado. Se eu acendesse agora e ficasse fumando meio mocoseado ele não ia sacar nada. Só se visse a fumaça, mas já tava quase escuro. Demorei muito pensando nisso, e quando fui acender ele já tava desocupado de novo. Eu recém tinha tirado o maço do bolso e ele já tinha levantado o polegar direito. *Epidemia-de-raiva-e-meningite-no-interior*. Tornei a guardar o maço. Tava cercado de demônios. (ABREU, 1996, PP. 32/33)

O narrador passa a se mostrar cada vez mais incomodado com a presença da menina que não pára de falar sobre o circo, até ela receber o chamado da mãe, pelo menos o narrador acredita que é sua mãe, não tem certeza, para entrar. No trecho do conto citado acima, percebe-se que o narrador problematiza cada gesto rotineiro a ponto de não praticar uma simples ação de fumar um cigarro. Essas problematizações no comportamento em comunicação com composição espacial vão consolidando o sentimento de impotência no narrador. Logo após a volta da menina para a carrocinha de cachorro quente, finalizando o diálogo entre eles, o narrador se sente completamente estagnado, não responde à despedida da menina, tenta acender mais um cigarro, mas o negrinho já não levanta mais o polegar. A tarde termina, o espaço fica completamente escuro e o cimento do degrau da escada esfria as suas nádegas totalmente. Aqui, cristaliza-se o clima progressivo de estagnação criado no narrador pelos elementos atmosféricos do espaço: o frio esfriando suas nádegas, a fumaça despertando a atenção do negrinho, o vento que virava as páginas do jornal e depois o escuro que o impediu de ler as manchetes.

Tais elementos espaciais afirmam e expressam a experiência psicológica do narrador - ao serem apontados pela percepção deste como elementos que acentuam a sensação de impotência presente anteriormente nele -, assim, o meio externo,ao mesmo tempo em que constitui também reflete o meio interno do personagem.

Esse procedimento remete à imanência textual, discutida por Antonio Candido. O crítico afirma que os recursos utilizados na construção racional da experiência fragmentária, como, por exemplo, a combinação de elementos, o seu aparecimento em diferentes momentos, sua repetição e suas diferenças perante a realidade nos permitem passar uma idéia completa e convincente da criação fictícia, resultando em uma narrativa verossímil.

Antonio Candido afirma que a lógica de composição da personagem no romance caminhou - do século XVIII ao começo do século XX - rumo a uma complicação crescente da psicologia das personagens.Diante disso, a ideia de ente delimitado e fixo diminui no romance moderno, pois os romancistas podem conferir às suas personagens uma natureza aberta, combinando elementos de caracterização que dão um caráter complexo e variável à personagem, com um mínimo de traços psíquicos, atitudes e ideias. Dessa maneira, a escolha de gestos, frases e objetos marcam a personagem para identificação do leitor, sem diminuir o caráter complexo de sua caracterização. Antonio Candido exemplifica seu pensamento citando a obra *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo:

Em Fogo Morto, José Lins do Rêgo nos mostrará o admirável mestre José Amaro por meio da cor amarela da pele, do olhar raivoso, da brutalidade impaciente, do martelo e da faca de trabalho, do remoer incessante do sentimento de inferioridade. Não temos mais que esses elementos essenciais. No entanto, a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia. (CANDIDO, 1976, p.58)

Em *Rubrica*, o narrador personagem é apresentado por alguns hábitos, como fumar cigarros e ler jornal e nenhuma descrição física. Porém, a combinação fragmentária de elementos espaciais e discursivos e a exposição reflexiva do narrador sobre a experiência de diálogo com Adriana, oferecem uma ideia convincente de capitulação do narrador perante o mundo que o cerca. Sobre a reflexão, Adorno afirma que esta rompe a pura imanência da forma romanesca, pois a reflexão no romance contemporâneo volta-se contra a representação, que é uma mentira no contexto de reificação social. Assim, a reflexão volta-se, também, contra o próprio narrador, que, no intuito de corrigir sua inevitável perspectiva na mentira da representação, mostra-se como um comentador dos acontecimentos. A reflexão, portanto, elide o narrador da ação e encolhe a distância estética entre a narrativa e o leitor.

O estado do narrador no desfecho do conto confirma o pensamento adorniano da reificação e perda da autenticidade do indivíduo. Adorno coloca que, quando o sujeito literário está livre da representatividade das convenções do objeto, ele se reconhece como vazio, como impotente em meio à supremacia do mundo das coisas. Atingindo um estado de completa impotência, o narrador de *Rubrica* não prossegue mais como comentador e a narrativa chega a seu fim:

Ela disse: — Então tiau. Eu não respondi. Ela saiu correndo na direção da carrocinha. Eu dei um tapa num mosquito xaropento, essa hora eles começam a chegar, mortos de fome. Ou sede, sei lá. Olhei de novo pro negrinho. Ele tava meio encolhido de frio, mas triantenado nas minhas vinte. O degrau tinha gelado completamente a minha bunda. Acho que vou subir, me pelar todo, olhar o pôster da Sandra Bréa e bater uma boa punheta, pensei. Mas não consegui ficar de pau duro. Resolvi acender outro cigarro de qualquer jeito. Levei a mão no bolso pra apanhar o maço. Mas o negrinho não levantou o polegar direito. Acho que aquele papo tinha me brochado completamente. Merda, eu disse, ou só pensei em dizer. (ABREU, 1996, p.34)

O aparente distanciamento do narrador em relação ao contexto histórico que vive, mostrando-se alheio a ele, reside em sua falta de engajamento social ou desilusão política. Porém, o narrador não está fora da lógica capitalista do regime militar ao se declarar um consumidor da indústria cultural. O narrador faz referência à atriz Sandra Bréa, considerada símbolo sexual nas décadas de 1970 e 1980 e menciona, insistentemente, o pedido por uma Coca-Cola durante a conversa com a menina.

Dessa maneira, o narrador enxerga na cultura de massa uma possível resolução para o seu tédio e impotência, já que se masturbar olhando um pôster da Sandra Bréa apareceu como uma saída, embora sem sucesso, para seu sentimento de estagnação; e o pedido de Coca-Cola surgiu no intuito de concluir, abruptamente, o diálogo com Adriana, mas não foi suficiente para finalizar o diálogo com a menina. O fracasso do narrador é fortalecido pela progressão de elementos espaciais atmosféricos, que ao final, o imobilizam para realizar qualquer ação e proferir qualquer palavra.

**2.3 Holocausto: a degradação da casa e do corpo em confinamento.**

*A casa agonizante. As pessoas andando pelo escuro, velas nas mãos, como fantasmas. Ou como crianças perdidas. Vontade de fugir para não ver esses – quantos? Vinte, trinta? – olhos assustados pelas escadas, essas vozes baixas, esses sons ingleses, espanhóis, portugueses, franceses. Não ver, não ouvir, não tocar, não sentir.*

*Lixo e Purpurina* in *Ovelhas Negras, Caio Fernando Abreu.*

O conto *Holocausto* é uma narrativa ficcional de testemunho de um dos ocupantes de uma casa abandonada, que pode ser no Brasil ou outro país, pois não há uma localização definida no conto[[17]](#footnote-18). Em condições clandestinas, o lugar não possui luz elétrica, sendo preciso o roubo de velas das igrejas para iluminar a casa, e está repleto de sujeira que, gradativamente, acelera o processo de deterioração com piolhos, bolhas e chagas nos treze corpos que habitam a casa. O tempo no conto é marcado por dois momentos: o tempo em que a casa ainda era um refúgio possível de viver, indicado pela presença do sol, e o tempo de escuridão total em que a casa torna-se uma prisão. Com a partida definitiva do sol - ou a impossibilidade de sair da casa, as pessoas passam a viver na escuridão do confinamento. A narrativa é a exposição psicológica de um dos habitantes desta casa que, sob estado de choque, relata a degradação de seu corpo e a destruição da casa pelo fogo. Mediante o frio causado pela escuridão, os ocupantes da casa decidem queimar os móveis e em seguida, partes da casa e objetos pessoais até restarem apenas seus corpos. Dessa forma, o narrador de *Holocausto* é um narrador na iminência da morte. Durante a descrição do próprio corpo tomado por piolhos, dores e feridas, o narrador traz imagens próximas aos corpos confinados em campos de concentração, numa sobreposição de espaços em um único espaço físico. Esses “lugares outros”, que variam de acordo com as diversas formas de cultura e períodos históricos, são discutidos por Foucault, através do conceito de *heterotopia,* na conferência no *Cercle d’Études Architecturales*, em março de 1967, intitulada *De outros espaços*. Foucault explica que a *heterotopia* é um conceito cultural, havendo múltiplas formas de espaços *heterotópic*os, de acordo com as diversas culturas existentes, como também as *heterotopias* podem assumir diferentes funções à medida que a história da sociedade se desenvolve. Antes de chegar ao entendimento dos espaços heterotópicos, Foucault faz um breve percurso pela história do espaço ocidental a começar pelos espaços medievais. Na Idade Média, os lugares formavam um conjunto hierárquico distribuídos em dicotomias entre lugares sagrados e profanos, protegidos e expostos, urbanos e rurais. Dessa maneira, essas oposições e intersecções de lugares consolidavam uma hierarquia acabada, na qual cada coisa é colocada no seu sítio específico, o espaço medieval era, portanto, o espaço da disposição. No século XVII, a fixidez da disposição do espaço medieval foi abalada pelas investigações feitas por Galileu sobre o conceito de infinito, que implica um espaço infinitamente aberto, em constante movimento no tempo. O espaço medieval da disposição e localização fixa é, então, substituído pelo espaço da extensão. No mundo contemporâneo, segue Foucault, a disposição e a extensão foram substituídas pela organização espacial em lugares. Os lugares são definidos por uma série de relações de proximidade entre determinados pontos e elementos no espaço. Trata-se das diversas relações humanas adotadas para situações e fins determinados, como pode ser observado, os lugares de transporte e trens descritos por Foucault como uma “amálgama extraordinária de relações porque é algo que atravessamos, é também algo que nos leva de um ponto a outro, e por fim é também algo que passa por nós” (FOUCAULT, 1984, p. 3). Também há o exemplo dos lugares de relaxamento temporário, como as praias e os cafés. Logo, os espaços são lugares em que as pessoas estabelecem variadas relações com determinadas finalidades. Foucault interessa-se pelos lugares que se relacionam com outros de maneira a inverter, neutralizar ou refletir a rede de relações que lhe são designadas culturalmente. Dessa forma, Foucault aponta que esses espaços que se encadeiam uns nos outros, contradizendo ainda outros espaços fora estes em comunicação, são de dois tipos: a *utopia* e a *heterotopia*. As *utopias* são lugares sem posição real, que se apresentam por uma relação direta ou invertida com o espaço real, indicando uma forma social aperfeiçoada ou totalmente contrária à configuração real da sociedade, como por exemplo, o espelho. As *heterotopias* são tipos de lugares que estão fora de todos os outros lugares, apesar de apresentarem uma posição geográfica na realidade. São espécies de lugares-outros que cada cultura cria com suas próprias e variadas formas, lugares em que diferentes significados, localizações e funções atravessam o espaço, ultrapassando seus limites geográficos. Assim, a *heterotopia* sobrepõe vários espaços (mesmo que sejam incompatíveis entre si) num só espaço real.

Entre as categorias de heterotopias classificadas por Foucault, há a categoria da *heterotopia de crise,* relativa a lugares - como nas sociedades ditas primitivas – privilegiados, sagrados ou proibidos, que são reservados a indivíduos em situação de crise como forma de exclusão em relação à ordem social, como mulheres grávidas, idosos etc. Na sociedade moderna, as *heterotopias de crise* têm sido substituídas pelas *heterotopias de desvio,* que excluem indivíduos desviantes do restante da sociedade através do confinamento nesses lugares: são as prisões, os hospitais psiquiátricos e as casas de repouso.

Mas estas heterotopias de crise têm desaparecido dos nossos dias e sido substituídas, parece-me, pelo que poderíamos chamar heterotopias de desvio: aquelas nas quais os indivíduos, cujos comportamentos são desviantes em relação às normas ou média necessárias, são colocados. Exemplos disto serão as casas de repouso ou os hospitais psiquiátricos, e, claro, também, as prisões. Talvez devêssemos acrescentar as casas de terceira idade, que se encontram numa fronteira diáfana entre a heterotopia de crise e heterotopia de desvio: afinal de contas, a terceira idade é uma crise mas também um desvio, visto que na nossa sociedade, sendo o lazer a regra, a ociosidade é uma espécie de desvio (FOUCAULT, 1984, p.5)

Partindo de Foucault, a ocupação clandestina de casas abandonadas, como ocorre no conto *Holocausto*, é uma forma de *heterotopia*. O espaço físico relatado no conto apresenta um ambiente onde o narrador e outras pessoas sobrevivem refugiadas em meio à sujeira e a falta de instalações elétricas. O espaço da casa abandonada é uma *heterotopia* na medida em que o lugar da prisão se relaciona com o lugar da casa através daqueles corpos que em desvio institucional existem em exclusão e confinamento. O processo degradativo dos corpos na casa associado ao confinamento estabelece relações de semelhança entre o espaço da casa e o espaço de um campo de concentração.Dessa maneira, na casa abandonada há camadas sobrepostas de *lugares-outros,* em termos foucaultianos, que constituem uma *heterotopia de desvio.*

A palavra *Holocausto*, de origem grega, remete a rituais religiosos na Antiguidade, em que animais, plantas e seres humanos eram oferecidos às divindades sendo completamente queimados. No século XX, o termo ficou carregado dos tenebrosos signos de massacres e extermínio dos judeus no campo de extermínio pelo Estado nazista alemão. A semelhança entre a narrativa ficcional intitulada *Holocausto* e o genocídio histórico, manifesta-se no âmbito da percepção dos efeitos catastróficos no corpo do narrador e a destruição da casa pelo fogo.

O narrador de *Holocausto* inicia a narrativa rememorando os primeiros sinais de degradação do corpo dele. O estado de choque em que se encontra, submete-o à tentativa de apreender-se a si mesmo. No texto *Autoritarismo e Literatura: A História como trauma,* Jaime Ginzburg afirma que entender o processo histórico a partir do conceito de “trauma” implica, necessariamente, a avaliação da capacidade de compreender e representar o passado. Segundo Ginzburg, é fundamental considerar os traumas históricos que caracterizam o século XX como motivação para transformações nos modos de representação literária, pois a presença do choque na vida moderna abalou a apreensão da realidade e por consequência abalou a representação literária acomodada numa lógica linear. Em *Holocausto*, encontramos a apreensão confusa do tempo pelo narrador “Um pouco antes, não sei, ou mesmo durante ou depois, não importa – o certo é que um dia houve também as bolhas” (ABREU, 1996, p.14). A ausência de uma definição objetiva sobre o acontecimento relatado e a perplexidade do narrador ao perceber a degradação do seu corpo a ponto de não alcançar, de início, o espaço entorno nem discernir o que é real e irreal, apontando uma narrativa fragmentada de alguém sob estado de choque que profere seu testemunho momentos antes da morte inevitável.

É preciso falar também nos outros. E na casa. Eu estava tão absorvido pelo que acontecia em meu próprio corpo que nada em volta me parecia suficientemente real. A casa, os outros. Quando percebi que eles existiam – e eram muitos, doze, treze comigo -, já meu corpo estava completamente tomado (ABREU, 1996, p.14)

Márcio Seligmann-Silva, no ensaio *História como trauma*, reflete sobre a impossibilidade de representação das catástrofes históricas do século XX, já que o real está todo impregnado pela catástrofe. Assim como Ginzburg, Seligmann discute a crise da representação, tomando o Holocausto como um evento catastrófico limite, problemático de representar devido ao seu excesso, a sua proporção desmedida para além da capacidade de imaginação e representação. Fundamentado no conceito psicanalítico de trauma proposto por Freud, de que o trauma caracteriza-se pela incapacidade de recepção de um evento transbordante, ou seja, que ultrapassa o limite da percepção, Seligmann coloca o problema do acesso ao real, que encoberto pelo choque traumático, não se apresenta de forma plena e literal. Dessa maneira, a literatura produzida nesse contexto enfrenta um problema histórico, psicanalítico e também um problema estético.

Assim como afirma Benjamin nos textos *O Narrador* e *Experiência e Pobreza*, a modificação total da paisagem, após a experiência da Primeira Guerra, empobreceu a comunicação dessa geração pós-guerra, que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos e de repente só restaram as nuvens e o corpo frágil semelhantes ao período anterior à guerra. O estado de perplexidade provocado por tal experiência e o alcance insuficiente da percepção sobre a totalidade do acontecimento catastrófico exige da literatura uma representação que traduza, esteticamente, esse momento histórico. No artigo “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Seligmann afirma sobre o relato de testemunho:

O testemunho, na verdade, é marcado pelo *tempo do presente*. Trata-se também sempre de uma performance testemunhal. O ato de testemunhar tem o seu valor em si, para além do valor documental ou comunicativo deste evento. A cena do testemunho, se o testemunho de fato *acontece,* é sempre paradoxalmente externa e interna ao evento narrado. Interna porque em certo sentido não existe um “depois” absoluto da cena traumática, já que esta justamente é caracterizada por uma perenidade insuperável. Por outro lado, o testemunho é externo àquela cena traumática na medida em que ele cria um local meta-reflexivo. Ele exige um certo distanciamento (SELIGMANN, 2008, pp. 79/80)

Em *Holocausto*, a narrativa testemunhal é marcada pelo tempo presente. O narrador, envolto na experiência de choque, encerra a narrativa com o anúncio da sua morte “daqui a pouco”. Não fica explícito se a narrativa corresponde ao tempo real presente ou se trata da persistência do trauma no narrador, que o insere no tempo constantemente presente do trauma, como coloca Seligmann, baseado no pensamento de Freud acerca da repetição compulsiva da cena traumática numa vivência do trauma. Ao mesmo tempo, ao narrar o aprisionamento e a degradação de seu corpo na casa, o narrador se distancia de certa forma desta situação, já que através de seu testemunho coloca-se como porta voz do grupo.

O espaço físico é a casa, mas as condições precárias do espaço em abandono imobiliário e o grupo social que o habita - provavelmente exilados em risco com a polícia - caracterizam a casa como um campo de concentração. A semelhança entre os efeitos marcados no corpo pela (sub) vivência no campo de concentração e os efeitos marcados no corpo do narrador que sobrevive, por enquanto, amontoado com mais doze pessoas em refúgio na casa, são efeitos de corpos violentados e sem condições básicas de existência.

A fome, a falta de higiene, as doenças e a eliminação de qualquer expectativa de superar essa experiência vivida deixam marcas no corpo que só podem ser descritas, revelando o trauma no discurso do narrador. Dessa maneira, a descrição feita pelo narrador do corpo físico sob estado desumano constitui uma narrativa espacial (por se apoiar em descrições visíveis produzidas por essa experiência), e traumática.

Mergulhadas no choque, as memórias do narrador referem-se a um passado recente em que ainda havia sol em sua vida, isto é, havia alguma liberdade que o possibilitava ver o sol. Neste caso, sol e escuridão não se alternam como na ordem cosmológica do tempo, mas são representações psicológicas que marcam duas épocas distintas e definitivas na vida do narrador: o antes e o depois do confinamento total na casa abandonada.

No tempo em que havia sol, ainda era permitido ao narrador ter janelas abertas para jogar os piolhos sobre a rua e a grama, afogar a cabeça na grama e relaxar os músculos do corpo com o rosto voltado para o sol, sair e roubar velas da igreja para iluminar a casa. No tempo tomado pela escuridão não é mais possível iluminar a casa, o frio amontoou os corpos do narrador e dos outros presentes até confundirem-se numa mesma massa, as dores estão generalizadas, os corpos repletos de feridas úmidas e violáceas.

Instaurada a escuridão e o aprisionamento total do narrador e das outras pessoas presentes, a casa é um espaço concentracionário. Perante a constante presença do frio e a impossibilidade de sair, os habitantes do lugar foram impelidos a queimar os móveis da casa para fazer uma fogueira. O fogo trouxe de volta luz, calor e a percepção do narrador em relação aos “outros” e a casa. E a partir da percepção dos outros e de que naquela situação extrema todos os corpos se encontram em condições iguais, o narrador passa a ser coletivo e representa todas as pessoas confinadas no local, tanto no testemunho psicológico quanto no silêncio da voz pela impossibilidade de comunicar tal experiência. Assim, a existência das outras pessoas, silenciosas e também mergulhadas em si, evidencia a incomunicabilidade diante do horror vivido.

Somente há uma semana - como fazia muito frio e precisássemos de lenha para a lareira - fomos obrigados a queimar os móveis do andar de cima. As chamas enormes duraram algumas horas. Creio que movido pela esperança de que a luz e o calor pudessem amenizar a dor e secar as feridas, aproximei-me lentamente do fogo. Estendi as mãos e, quando olhei em volta, havia mais doze pares de mãos estendidas ao lado das minhas. Os doze pares de mãos estavam cheios de feridas úmidas e violáceas. Todos viram ao mesmo tempo, mas ninguém gritou (ABREU, 1996, p.15)

Annette Becker, no ensaio *Extermínios: O corpo e os campos de concentração,* reflete os efeitos dos campos de concentração soviéticos e nazistas sobre os corpos no que diz respeito ao “extermínio selvagem”, expressão utilizada pelo Dr. Haffner em sua tese de medicina sobre os aspectos patológicos do campo de concentração, escrita após ser libertado de Auschwitz e que se refere ao período anterior às câmaras de gás no campo de concentração nazista, precedente ao Holocausto. Através da descrição física dos efeitos catastróficos sobre os corpos e o cotidiano de trabalho nos campos de concentração descritos por Becker, é possível estabelecer uma relação de semelhança com a degradação nos corpos descrita pelo narrador de *Holocausto*, a considerar um grau destrutivo muito mais aberrante e descomunal nos campos de concentração. As condições anormais de higiene, alojamento e alimentação, sem contar as torturas psicológicas e a submissão a trabalhos pesados nas minas, pedreiras ou nos pantanais, levava os prisioneiros nos campos de concentração à morte em poucos dias ou semanas. O odor dos corpos em decomposição penetrava os campos, a coletividade dos banheiros inundados por fezes, o acúmulo de sujeira e de parasitas derivados desta, como as pulgas e os piolhos, causavam tifo e outras doenças de pele. Becker também afirma que, era comum nos campos de concentração queimaduras nos olhos seguidas de cegueira temporária ou definitiva durante o inverno, devido ao clima associado à falta de vegetação e o amontoado de lixo e fezes.

Os campos de concentração pareciam depósitos de imundícies, pois ali não se via mais um traço de vegetação, pisada ou comida, inclusive as raízes. No inverno e nas estações intermediárias os locais se tornavam cloacas com ou sem neve, que provoca queimaduras atrozes nos olhos seguidas de cegueira temporária ou definitiva. No verão, a seca da terra nua e a poeira que se infiltra por toda a parte. Somando a isto os parasitas da sujeira, as pulgas, a sarna, a verminose, os percevejos e os mosquitos, compreende-se que quase todos os deportados tenham sofrido de doenças da pele mais ou menos invalidantes, fleumões, furunculoses, etc. (BECKER, 2008, pp.422/423)

Em *Holocausto*, o narrador descreve a progressão de seu corpo tomado por bolhas, piolhos e feridas, indicando as péssimas condições de higiene da casa. A cegueira causada por queimaduras ao redor dos olhos citadas por Becker também encontra semelhança nas feridas ao redor dos olhos e piolhos nas sobrancelhas do narrador de *Holocausto*, impedindo-o de enxergar:

Eu gostaria de tê-los conseguido olhar no fundo dos olhos, de ter visto neles qualquer coisa como compaixão, paciência, tolerância, ou mesmo amizade, quem sabe amor. Não tenho certeza de ter conseguido. Na verdade não sei se não estarei cego. Há feridas em torno de meus olhos, as sobrancelhas e os cílios fervilham de piolhos. Os dentes fizeram meu rosto inchar tanto que os olhos se estreitaram e recuaram até se tornarem quase invisíveis. Suponho que os olhos de todos eles também estejam assim (ABREU, 1996, p.15)

Além dos parasitas da sujeira, outro ponto de semelhança está nos efeitos que a fome provoca nos corpos. Becker relata que a dieta nos sistemas concentracionários era composta apenas de sopa rala e pão, distribuídas em quantidades em que os presos continuavam esfomeados. Dessa forma, o escorbuto era inevitável, os dentes ficavam descarnados, consagrando uma expressão que se tornou popular no campo de concentração soviético: “Os dentes estão na prateleira.” A falta de vitaminas também provoca a pelagra, doença em que a pele descama-se do corpo em placas inteiras. A fome cerca os treze confinados na casa em *Holocausto.* O narrador descreve a dor generalizada nos dentes e a escamação da pele: “Minhas unhas crescidas dilaceravam a frágil pele rosada que escamava, transformando-se em feridas úmidas e lilases” (ABREU, 1996, p. 14)

O aprisionamento do corpo modifica a percepção do espaço, criando novas relações em que o aniquilamento dos sujeitos reduz o corpo e o espaço a matérias iguais, sendo um a extensão do outro, a mesma matéria precária e habitada por parasitas. De acordo com Becker:

O confinamento diminui o espaço que o prisioneiro se move, seja qual for o seu tamanho real, e as extensões podem ser imensas: a floresta, a neve, os pântanos são guardas formidáveis. Nesse espaço que encolheu pela privação da liberdade, o corpo emagrece e também se encolhe, pela sobrecarga de trabalho, pela subnutrição, pela sede, pela falta de sono, o calor e a umidade do verão, do frio no inverno, sem contar os maus tratos e o terror (BECKER, 2008, p. 420)

O aniquilamento se fortalece no narrador em *Holocausto* e subtrai dele a capacidade de interventor no espaço entorno, enfraquecendo as relações que o narrador pudesse manter com os outros e com a casa. À medida que o enfraquecimento dessa relação distancia o narrador do seu entorno, no sentido social e comunicativo e por isso, vivo e passível de transformações, aproxima e identifica o narrador e o espaço na consolidação de um todo homogêneo, desumano e degradado.

Suponho também que seus pensamentos tenham sido iguais aos meus, porque quando a última madeira estalou no fogo e se consumiu aos poucos, fazendo voltar o frio e a escuridão, aproximamo-nos lentamente uns dos outros e dormimos todos assim, aconchegados, confundidos. Pela noite julguei ter escutado alguns gemidos. E fiquei pensando se era mesmo verdade que ainda sofríamos. (ABREU, 1996, p. 15)

A casa se torna o lugar em que os seres vivos que a habitam e todos os objetos que compõem seu interior assemelham cada vez mais suas formas de existir, levando a uma estreita relação identitária entre o narrador, os outros habitantes e o espaço. Essa relação é mediada pelas modificações no espaço da casa e do corpo provocadas pelo caráter acumulativo do tempo. O tempo acumula a sujeira no local, as doenças e mazelas do narrador e dos outros habitantes, pois num espaço em que não é possível mais transitar, ir e vir, nem satisfazer as necessidades básicas de sobrevivência humana diante das condições precárias de higiene do lugar, a passagem do tempo acumula suas marcas no espaço, condenando o ser que se encontra em condições de (sub) existência ao completo estado de atomização. A destruição dos móveis, das paredes e de todos os objetos da casa prenuncia a destruição do corpo do narrador, aproximando-se cada vez mais de seu íntimo num movimento de consumação do fogo que parte do externo em direção ao interno, dos móveis do andar de cima às cartas pessoais do narrador:

Na noite seguinte queimamos todos os móveis do andar de baixo. Nas noites posteriores queimamos os móveis deste único andar que resta. Como o frio não terminou, queimamos depois as paredes, as escadas, os tapetes, os objetos do banheiro, da cozinha, os quadros, as portas e as janelas. (...) Hoje é o dia em que não temos mais nada para queimar. Havia ainda algumas cartas antigas, e são elas que estão queimando agora. Estamos olhando as chamas e pensando que cada uma pode ser a última. (ABREU, 1996, pp. 15/16)

Na trajetória do fogo pelos objetos e partes da casa, o narrador faz menção a uma fita azul que ele ganhou no parque e precisou lançá-la ao fogo. O narrador manifesta ainda uma memória afetiva que resiste e destoa da consciência destrutiva assegurada pela realidade entorno. Em choque, o narrador não consegue compreender o sentimento que lhe acomete ao lançar a fita azul no fogo e define a sensação como “um movimento interno em mim”, um movimento que resiste temporariamente dentro do corpo confinado, e é negado em seguida pela recusa de um dos moradores da casa em segurar a mão do narrador que está cheia de feridas.

Chegou um momento em que precisamos queimar também os livros e as nossas roupas. Consegui localizar um movimento interno em mim no momento em que queimei aquela fita azul. Eu a guardava fazia muito tempo. Foi uma menina de cabelos vermelhos que a jogou para mim, um dia, no parque, como quem joga um osso a um cão faminto. A minha mão estremeceu quando a lancei ao fogo. Tive vontade de gritar e tentei segurar a mão mais próxima. Mas ela recuou como se tivesse nojo, então segurei minha própria mão e fiquei sentindo entre os dedos a umidade das feridas (ABREU, 1996, p.16)

Imerso na experiência de confinamento na casa, o narrador não faz referências histórico-sociais. Como afirma Antonio Candido (2000), a censura durante a ditadura militar instigou o sentimento de oposição entre artistas e intelectuais, sem, contudo, permitir sua manifestação explícita. A narrativa de *Holocausto* não oferece ferramentas para uma leitura clara e objetiva, porém, é dado ao leitor indicações através da exposição subjetiva do narrador, que associadas ao conhecimento biográfico do autor e do período histórico em que o conto foi produzido, torna-se possível construir referências interpretativas além da narrativa em si.

Neste ponto, vale ressaltar que, em 1973-1974, poucos anos antes do lançamento do livro *Pedras de Calcutá* em 1977, Caio Fernando Abreu passou um período de exílio na Europa e sobreviveu em Londres em alguns *squatter-houses*[[18]](#footnote-19) sem água e luz elétrica instaladas. O cotidiano do escritor nos *squatter-houses* está descrito no conto predominantemente autobiográfico, em formato de diário, chamado *Lixo e Purpurina* (citado na epígrafe desta análise) e publicado apenas em 1995 na coletânea de contos *Ovelhas Negras,* apesar de ter sido escrito na época do exílio. Dessa forma, é dada a sugestão histórica da narrativa de *Holocausto* se referir a uma experiência de exílio.

O discurso apresentado no conto demonstra um narrador, que por motivos não expostos na narrativa, entra em crise com a realidade e é levado a distinguir seus pensamentos “daqueles outros movimentos, externos, escuros” (ABREU, 1996, p. 13). Nos primeiros sinais de deterioração do corpo, a dor de dente e os piolhos, uma fronteira entre o espaço externo do mundo e o espaço interno do narrador é delimitada, numa ruptura que demonstra a incompatibilidade entre os pensamentos e desejos do narrador e a realidade. Esse rompimento com o mundo partiu de um movimento de alerta feito por “alguém” não identificado que ao puxar um piolho da cabeça do narrador, levou-o a diferenciar seus pensamentos novos e incontroláveis dentro da cabeça e a escuridão externa que oprime esses pensamentos. Dessa forma, o acesso ao externo ao narrador e o contato interpessoal também estão inscritos na narrativa do corpo.

Antes, antes ainda foram os piolhos. Eu sentia alguns movimentos estranhos entre meus cabelos. Mas naquele tempo eram tantos pensamentos novos e incontroláveis dentro da minha cabeça que eu não sabia mais distingui-los daqueles outros movimentos, externos, escuros. Até o dia em que alguém tocou nos meus cabelos eu julguei que apenas dentro havia aquelas súbitas corridas, aquele fervilhar. Ainda havia sol, então, e esse alguém puxou para fora, entre as pontas unidas de três dedos, aquela pequena coisa branca, mole, redonda, que ficou se contorcendo ao sol. Desde então, alertado, passei a separar a sua ebulição daquela outra, a de dentro (ABREU, 1996, pp. 13/14).

No decorrer do conto, a progressiva degradação da casa e do corpo vai aproximando novamente o interior do narrador com o espaço externo, não pela retomada da identificação ideológica do narrador com a realidade, mas pela redução do narrador e dos outros doze ocupantes da casa a uma existência atomizada e desumana. Nesse processo de desumanização que uniformiza a casa e seus habitantes, o fogo apresenta-se tanto como destruição quanto salvação para essas existências insustentáveis.

Estamos olhando as chamas e pensando que cada uma pode ser a última. Há bem pouco um pensamento cruzou minha mente, talvez a mente de todos: creio que quando esta última chama apagar um de nós terá de jogar-se ao fogo. Quando pensei nisso, minha primeira reação foi o medo. Depois achei que seria bom. Os piolhos morreriam queimados, as bolhas rebentariam com o calor, o fogo cicatrizaria todas as feridas. Os dentes não doeriam mais. (ABREU, 1996, p. 16)

O fogo tem a finalidade de destruir e reduzir tudo em cinzas, constituindo, no caso de crimes e catástrofes históricas, além da destruição física da casa e de todos, também o apagamento da memória pela eliminação de qualquer testemunha ou rastro do ocorrido. Como coloca Becker “No lugar da destruição, que era o campo de concentração, qualquer rastro devia ser também destruído: nada de corpos, nem testemunhas, nem arquivos” (BECKER, p. 440). Para as vítimas do confinamento, tomando as personagens do conto *Holocausto,* o fogo apresenta-se também como a salvação, o segundo Sol, uma solução para o sofrimento causado pelo confinamento e pela degradação.

**Considerações finais**

Atualmente, a obra de Caio Fernando Abreu tem sido bastante utilizada pela academia e em redes sociais, seja pela dimensão dramática das relações amorosas, pela atualidade nas vivências urbanas e o crescente debate acerca das relações homoafetivas, mas acima de tudo, um traço que caracteriza a obra de Caio F. é o caráter político de seus escritos.

Nas narrativas de CFA, as personagens, geralmente, identificam-se à margem do *status* social e estão inconformados com sua condição existencial e histórica. Os contos presentes neste *corpus* sãoenfaticamente políticos portratarem de personagens em estado político de exceção, nos anos de chumbo da ditadura civil-militar. Do período de censura assassina durante o AI-5 – em que Caio Fernando Abreu escreve de *O ovo apunhalado* a *Pedras de Calcutá, n*este último a constística de Caio F. culmina num estado de horror nos personagens ou, como o livro apresenta “mergulhos no poço” - à abertura democrática, período em que é lançado *Morangos Mofados* e *Os dragões não conhecem o paraíso,* nos quais os personagens são marcados pelo desencanto, pela individualidade e histórias de amor e paixões urbanas. Em toda a contística do escritor, observa-se o fio condutor da contestação social.

Partindo do momento histórico relatado em *Pedras de Calcutá*, foi possível perceber na trajetória desta pesquisa, a correlação entre as categorias do narrador e do espaço na narrativa de Caio F., inseridos num tipo de literatura chamada de “geração da repressão” por Antonio Candido. A relação “narrador” e “espaço”, nos contos utilizados como *corpus* desta dissertação, se concretiza de forma a produzir um material ficcional que permita ao narrador, sob opressão de um regime autoritário, registrar um testemunho de perseguição, tortura e/ou impotência perante o governo militar. Submersos em seus íntimos conflitantes e violentados, os narradores de CFA esbarram na impossibilidade de comunicação e desenvolvem relações expressivas com o espaço, construindo discursos compartilháveis às suas reflexões.

Diante disso, o entediado leitor de jornal, no conto *Rubrica*, tem o estado de estagnação consolidado e expresso por todos os elementos espaciais e pela disposição espacial das pessoas em condições precárias que o cercam: as manchetes sobre a ditadura, a menina nostálgica do circo que perdeu o pai para os militares, a trapezista (mãe da menina) que após o circo ter sido destruído passou a vender cachorro quente para sobreviver, o negrinho do carrinho de pipocas – sempre atento aos cigarros do narrador, o frio, o escuro e os mosquitos do ambiente.

No conto *Garopaba mon amour,* o *hippie* perseguido e torturado pela polícia, ainda em estado de choque, revisita o local da captura enquanto caminha para a morte. E em *Holocausto*, o narrador definha, semelhante a um preso num campo de concentração, confinado numa casa clandestina, exilado de si mesmo. Nas três narrativas, os personagens têm em comum a recusa à situação política do país e sentem, cada um de maneira particular, os efeitos de um governo no qual a violência é institucionalizada.

Através de narrativas no tempo presente (ou próximas ao presente), os narradores de *Garopaba mon amour*, *Rubrica* e *Holocausto* representam a voz dos vencidos e silenciados. São personagens a quem o horror do tempo histórico que vivem, não só a ditadura civil-militar brasileira que estão inseridos, mas as referências às outras catástrofes do século XX apontadas nos contos, como a bomba atômica de Hiroshima e o Holocausto, devastaram seus corpos e suas subjetividades.

Desse processo surgem os questionamentos sobre as maneiras de narrar diante dessa dimensão catastrófica dos fatos históricos. Foi visto neste trabalho que os desdobramentos de diversas modalidades dos gêneros “conto” e “romance” na narrativa brasileira produzida a partir da década de 1970, ultrapassou o limite da própria definição dos gêneros. Dessa maneira, as condições que definem os gêneros literários dilataram-se, incorporando variadas técnicas e linguagens artísticas, como afirmam teóricos como Antonio Candido.

Outros pesquisadores, a exemplo de Márcio Seligmann-Silva e Jaime Ginzburg, baseados no contexto de catástrofe e em estudos psicanalíticos, discorrem sobre a fragmentação formal como característica da narrativa literária do século XX, marcada pelo trauma na experiência do narrador. A necessidade de representar a precariedade da matéria imprime a precariedade da forma, como maneira de aproximação objetiva entre narrativa e realidade. Assim, essa narrativa fragmentada que se opõe ao totalitarismo do regime civil-militar brasileiro em Caio F., passa a ser um exercício de superação para o narrador.

Numa sequencia de contraposições de linguagens - cinematográfica, jornalística e de testemunho – e a relação expressiva entre o espaço e o narrador, tendo em vista a incomunicabilidade entre personagens, as narrativas deste *corpus* mostram a fragmentação formal e a descrição espacial como caminho para o narrador expor a dialética entre o diálogo com seu passado e a impossibilidade de reconciliar-se com ele. A potencialidade destas memórias, que resistem pela narrativa, está no entrelaçamento de linguagens, tempos e espaços como cenas que se cruzam e põe o olhar do leitor semelhante a uma câmera cinematográfica que vai diminuindo ou anulando a *distância estética* (ADORNO, 2008) entre narrador e leitor, aproximando-o da própria experiência do personagem.

Em *Garopaba mon amour, Rubrica* e *Holocausto* os fatos narrados não apresentam uma temporalidade histórica definida e a característica do entrecruzamento de temporalidades nas narrativas de estética fragmentada - através da memória em *flashback*, do testemunho traumático e de referências a acontecimentos históricos distintos, traz a dissipação do espaço-tempo e uma maneira política de driblar a censura. Desse modo, a narrativa de fragmentação formal possibilita brechas de diálogo entre momentos históricos que estão ligados entre si pelo crime da violência extrema, perseguição e assassinatos como práticas governamentais. A narrativa carregada de traumas e situada num momento histórico de efervescência de linguagens difundidas pela indústria cultural, como a fotografia, o cinema e a linguagem jornalística que se entrelaçam à narrativa literária, exigindo uma estética fragmentada e permeada pelos silêncios da censura, denuncia os males do regime ditatorial. Dessa forma, as subjetividades atomizadas, os corpos exilados, perseguidos e violentados são os protagonistas das narrativas, pessoas anônimas que transmitem através de seus relatos pessoais um registro das atrocidades cometidas pela ditadura e são relevantes para a persistência da memória em relação ao regime opressor da ditadura.

**Referências bibliográficas**

ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Morangos Mofados.**Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: Editora Sulina, 1995.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura 1**. São Paulo: Editora 34, 2008.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984).** Petrópolis: Vozes, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance.** São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARBOSA, Luís Barbosa. **Infinitamente Pessoal: a Autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biográfo da emoção**”. São Paulo: USP, 2008.

BECKER, Annette. “Extermínios: O corpo e os campos de concentração.” In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (ORGs). **História do corpo 3: As mutações do olhar. O século XX.** Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “Experiência e Pobreza”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Luís Alberto. “Espaços literários e suas expansões”. In: **Aletria:**

**Revista de Estudos de Literatura – Poéticas do espaço**. V. 15, n.1, p. 207-220,

jan.-jun./2007.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. A nova narrativa. **A Educação pela Noite & Outros Ensaios.** São Paulo: editora Ática, 2000.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. Degradação do espaço. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

CANTARELLI, Ana Paula. Configurações da memória em Caio Fernando Abreu. **Literatura: Crítica comparada**. OURIQUE, João Luís Pereira. CUNHA, João Manoel dos Santos. NEUMANN, Gerson Roberto (ORGs). Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora UNB, 1996.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Disponível em: <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em 15/02/2014.

FRIEDMAN, Norman. [O Ponto de Vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico](http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf). **Revista USP***.*São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

GINZBURG*,* Jaime*.* **Autoritarismo e literatura: a história como trauma***.* Vidya (Santa Maria), Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, v. 19, n. 33, p. 43-52

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Autoritarismo, violência e diferença em *Garopaba mon amour*, de Caio Fernando Abreu. **Revista Línguas &Letras**, vol. 6 nº 10, 2005.

MOREIRA JÚNIOR, Clóvis. **Melancolia e solidão em contos de Caio Fernando Abreu.** 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

LEAL, Bruno Souza. **Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro**. São Paulo: Annablume, 2002.

LIMA, Daniel Mattos de Araújo. **Imagens contemporâneas de espaço e tempo em Caio Fernando Abreu.** 2007. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Fortaleza, Ceará.

MARIANO NETO, José. **O narrador problemático em Caio Fernando Abreu.** 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão).** São Paulo: Ática, 1985.

Lins, Osman. **Lima Barreto e Espaço Romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever?. **Ensaios sobre literatura**. Rio de janeiro:

Civilização Brasileira, 1968.  
  
  
MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NÓBREGA JÚNIOR, Clóvis Meireles. **Melancolia e solidão em contos de Caio Fernando Abreu** . Universidade Federal de Goiás, 2011.

OHE, Ana Paula Trofino. Experiência e Memória em Garopaba Mon Amour, de Caio Fernando Abreu. **Estação Literária.** Paraná: UEL, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.

RIDENTI, Marcelo**. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.) O Brasil republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. P. 135-164

RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena. **Revista Sala Preta**., v.1, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História como Trauma. M. Seligmann-Silva e A. Nestrovski (org.) **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. Narrar o trauma – A questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas”. In: **Psic. Clin**., Rio de Janeiro, vol.20, nº1, ISSN: 0103-5665, p. 65 – 82, 2008.

SOUZA, Fabiano de. **Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

WIZNIEWSKY, L. **Angeluscontraculturalis (Caio Fernando Abreu crítico da contracultura).** 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Ijuí.

**Filmografia**

**HIROSHIMA MON AMOUR**. Direção Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon, Sacha Kamenka, Takeo Shirakawa, Argos Films. Intérpretes: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dassas, Pierre Barbaud, Bernard Fresson. Roteiro e Diálogos: Marguerite Duras. Arte Vídeo /Argos Films, 1959. (91 min), son., P&B, 2 DVD, 2004

**ANEXOS**

**GAROPABA MON AMOUR**

ao som de "Simpathy for the Devil''

*Em Garopaba o céu azul é muito forte. Não troveja quando o Cristo é*

*colocado na cruz.*

*Emanuel Medeiros Vieira, "Garopaba meu amor”*

Foram os primeiros a chegar. Durante a noite, o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sanguel atas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. Pela manhã sentaram sobre a rocha mais alta, cruzaram as pernas, respiraram sete vezes, profundamente,

e pediram nada para o mar batendo na areia.

— 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. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não.Estava ali no meio das barracas desarmadas e os homens vinham descendo a colina em direção a ele. Havia o mar atrás, algumas rochas. E baías e matas cheias de gatos selvagens e clareiras com raízes arrancando da terra escuras substâncias para transmutá-las através do tronco em flores vermelhas, escancaradas feito feridas sangrentas na extremidade dos galhos.Talvez não houvesse mais tarde agora, pensou ali parado enquanto os homens continuavam descendo a colina em direção a ele e o silêncio dos outros à sua volta gritava que estava perdido.O vento sacode tanto a barraca que poderia arrancá-la do chão,soprá-la sobre a baía e nos levar pelos ares além das ruínas de Atlântida,continente perdido de Mu, ilha da Madeira, costas da África, ultrapassar o Marrocos, Tunísia, Pérsia, Turquia... (Mar, o mundo é tão vasto, você consegue imaginar o Afeganistão? de manhã cedo acordar e pensar olhando o teto: estas tábuas deste teto deste quarto foram retiradas duma árvore plantada aqui, nunca pensei que um dia dormiria embaixo dos pedaços de uma árvore afeganistanesa. Até o Nepal, Mar, o vento nos levaria para depositar-nos na praça mais central de Katmandu.)

— Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. Se

eu dobrar à direita, seu filho da puta, você pode começar a rezar. Pra onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda?

— Pra onde o senhor quiser. Eu não sei. Não me importa mais.

Em volta há ruídos de pandeiros com fitas coloridas, assobios de flautas, violas e tambores. O vinho corre, os cigarros passam de mão em mão. Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? Não há mais ruídos de pandeiros, nem fitas coloridas esvoaçam ao vento, nem sopros de flautasse perdem em direção à costa invisível da África. Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos,sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar — por que sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? —, mas, quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas. E os corações de vidro pintado estalam ainda mais alto que as ondas quebrando contra as pedras.

— Conta.

— Não sei.

(Bofetada na face esquerda.)

— Conta.

— Não sei.

(Bofetada na face direita.)

— Conta.

— Não sei. (Pontapé nas costas.)

Mar veio correndo pelo calçamento antigo na frente da igreja, os braços estendidos em direção a ele. Os morros, os barracos dos pescadores,a casa onde dormiu dom Pedro, o calçamento na frente da igreja. Recusava-se a pisar nos paralelepípedos, os pés nus acomodavam-se melhor ao redondo quente das pedras antigas, absorvendo vibrações perdidas, rodas de carruagem, barra rendada das saias de sinhás-moças, solas cascudas dos pés dos escravos. Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. Nos chocaremos agora, no próximo segundo,nossos rostos afundados nos ombros um do outro não dirão nada, e não será preciso: neste próximo abraço deste próximo segundo para onde corro também, os braços abertos, nestas pedras de um tempo morto e mais limpo.Aqui, agora. Quando os olhos de um localizaram os olhos (metal azul) do outro, a mão do homem fechou-se sobre seu ombro — e tudo estava perdido outra vez. 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, em 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. 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?

*Just as every copis a criminal*

*And all tbe sinners saints*

*As heads are tails just call me*

*Lúcifer Cause I'm in need of some restraint*

*So if you meet me have some courtesy*

*Have some simpathy and some taste*

*Use all your well-learned politesse*

*Or I’ll lay your soul to waste*

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo.Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro.Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o quê, agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne.

— 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.)

Luiz delira com malária no quarto. Minerva decepa com gestos precisos a cabeça e a cauda dos peixes. Os gatos rondam. Jair está no mar pescando. Ou na putaria, ela diz. O sono dentro dos barcos, a bóia dura machucando a anca {não te tocar, não pedir um abraço, não pedir ajuda,não dizer que estou ferido, que quase morri, não dizer nada, fechar os olhos,ouvir o barulho do mar, fingindo dormir, que tudo está bem, os hematomas no plexo solar, o coração rasgado, tudo bem). Os montes verdes do Siriú do outro lado da baía. Estar outra vez tão perto das pessoas que não ser si mesmo e sim o ser dos outros, sal do mar roendo as pedras, espinhos cravados na carne macia do tornozelo. Curvo-me para o punhado de algas verdes na palma de tua mão. E respiro.Paredes caiadas de um branco sujo. O chão de cimento com restos de vômito, merda e mijo. O homem caminha para o fio com a bandeirado Brasil dependurada. Não quero entender. Isso deveria ser apenas uma metáfora, não essa bandeira real, verde-amarela que o homem joga para um canto ao mesmo tempo que seus dedos desencapam com cuidado o fio.Depois caminha suavemente para mim, olhos postos nos meus, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável.Sleeping-bags, tênis e jeans estendidos sobre a grama. Os livros:Huxley, Graciliano, Castañeda, Artaud, Rubem Fonseca, Galeano, Lucienne Samôr. O morro de bananeiras e samambaias gigantescas. À noite os gatos selvagens saem do mato e vêm procurar restos de peixe na praia. Tua mão roçou de leve meu ombro quando os microfones anunciaram Marly, a mulher dos cabelos de aço e sua demonstração de força capilar. A Roda da Fortuna gira muito depressa: quando estamos em cima os demônios se soltam e afiam suas garras para nos esperar embaixo. A platéia aplaude e espera mais uma acrobacia. (Gilda arremessa no ar a outra barra presa pelo arame.) Os dentes arreganhados do horror depois de cada alegria. Colhemos cogumelos pelos montes e sabemos que o mundo não vale a nossa lucidez.Depois da grande guerra nuclear, um vento soprando as cinzas radioativas sobre os escombros de Sodoma e Gomorra e a voz de Mick Jagger esvoaçando pelos desertos.

*Pleased to meet you*

*Hope you guess my name*

*Is the nature of my game (2)*

*But what’s puzzlin' you*

*Is the nature of my game*

Clama por Deus, pelo demônio. As luzes do mar são barcos pescando, não discos voadores. Com Deus me deito com Deus me levanto com a graça de Deus e do Espírito Santo se a morte me perseguir os anjos hão de me proteger, amém. Invoca seus mortos. Os que o câncer levou, osque os ferros retorcidos dos automóveis dilaceraram, os que as lâminas cortaram, os que o excesso de barbitúricos adormeceu para sempre, os que cerraram com força nós em torno de suas gargantas em banheiros fechados dos boqueirões & praças de Munique. E vai entendendo por que os ladrões roubam e por que os assassinos matam e por que alguns empunham armas e mais além vai entendendo também as bombas e também o caos a guerra a loucura e a morte.Cruza a pequena ponte de madeira até a praia. A igreja. A casa onde dormira dom Pedro. A colina. Não há mais ninguém no topo da colina.O vento espalha o lixo deixado pelas barracas. Tenta respirar. As costelas doem. Meu pai, precisava te dizer tanto. E não direi nada. Melhor que morras acreditando na justiça e na lei suja dos homens. Mar adentro: dias mais tarde encontrariam suas órbitas de olhos comidos pelos peixes transbordando algas e corais. (Sentimos coisas incontroláveis, Mar: amor narcótico, amor veneno matando para sempre células nervosas, amor vizinho da loucura, maldito amor de mis entrañas: viva La muerte.) Os olhos secos. Não encontraria Mar. Não choraria. Vai entendendo cada vez mais.Chega bem perto agora. É um ser de espuma nos cantos da boca. Olhos em brasa. Quase toca os cascos rachados. Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio.

**RUBRICA**

Fazia horas que ela rondava por ali. Horas não digo, mas uns bons quinze minutos, porque eu já tinha fumado um cigarro inteiro e lido todo um jornal. Todo não, só as manchetes. Mas já tinha folheado um jornal inteiro. Acho que fiquei de saco meio cheio de continuar fingindo que não estava vendo ela, e dei uma olhada. Ela foi se chegando. Eu tornei a baixar os olhos para o jornal. América-Latina-dominada-pelo-militarismo. Eu tinha um ar muito ocupado. Mas ela ficou ali bem pertinho e daí eu olhei bem pra ela, como quem diz tá certo, admito que você tá mesmo aqui — e daí? Ela remanchou um pouco, fez umas bocas mascando mais o chiclete, puxou uns fios do cabelo louro, e eu olhando duro pra ela. Agora você tem que dizer alguma coisa, eu pensei. E senti que ela entendeu perfeitamente, porque depois de algum tempo perguntou com muito cuidado:

— Sabia que o meu pai era artista?

Eu continuei olhando pra ela, sem dizer nada. Ela completou:

— Ele nasceu na Alemanha...

Eu acendi outro cigarro — o negrinho do carro de pipocas ficou

todo assanhado e levantou o polegar direito pra mim. Eu também levantei o polegar direito pra ele, depois fiquei meio puto porque quando ele me pedia as vinte assim eu não conseguia fumar direito. Fumar atentamente, quero dizer. E o cimento do degrau tava me esfriando a bunda.

— Como é o teu nome? — perguntei, e fiquei ainda mais puto

porque agora ela não ia mais largar do meu pé. Mas já tinha perguntado. Era muito tarde. Ela disse:

— Adriana.

Eu traguei bem forte e joguei a fumaça assim meio na cara dela,

de pura sacanagem. Ela nem piscou:

— Adriana com a. Na minha aula tem uma guria que é Adriane

com e.

Eu não pude me conter:

— Então o teu nome vem primeiro na chamada. Ela arregalou os

olhos:

— Como é que tu sabe? Ácido-arsênico-caiu-no-marpróximo- ao-Japão, eu li pela décima vez no jornal aberto. O negrinho tornou a levantar o dedo. Me dava um ódio. Cheguei a meio que me engasgar com a fumaça. Ela perguntou:

— Hein? Eu rosnei:

— Hein o quê? Ela recuou:

— Nada, ué.

Foi então que resolvi ser bem objetivo:

— Adriana, é o seguinte...

Ela esperou, meio suspensa. Mascou mais o chiclete. No canto

da boca apareceu uma coisa rosada que eu não sabia se era língua ou chiclete gosmento de tanto mascar.

— Você quer parar de mascar tanto esse chiclete? Ela parou, mas

ficou com a boca bem aberta. E não era muito agradável ver aquela massa rosada e viscosa no meio da saliva. Eu suspirei. Ainda-falta-redemocratizaro-país, eu li. Achei melhor continuar sendo objetivo:

— Escuta, tu não quer ir ali naquela carrocinha de cachorro quente

e me trazer uma Coca-Cola?

Ela demorou um pouco, me olhando bem antes de perguntar, na maior inocência:

— O quê? Eu falei:

— Tá legal. Esquece. Torturado-até-a-morte-o-professor-de-sociologia, foi aí que eu me dei conta de que ela já tinha sentado no degrau bem embaixo do meu. Fiquei com vontade de me putear por ter permitido que a situação chegasse àquele ponto. Ela estava cheia de intimidades. Intimidade que eu tinha dado a ela. Eu, com estes olhos que a terra há de comer. Ia jogar o cigarro no chão e apagar com o calcanhar do tênis, mas me lembrei do negrinho na hora exata. Só que ele já tava do meu lado. Olha aqui, eu pensei dizer, me enche demais o saco que tu fique tirando a sustância do meu cigarro desse jeito. Mas não disse nada. Imposto-sobre-combustível-vai-atingir-outra-vez-o-consumidor, o vento virava as páginas do jornal. O vizinho de cima passou e eu tive que me arredar um pouco. Enquanto eu me dava conta de que a bunda já tava meio dormente, ele me olhava como se eu fosse um tarado total por estar ali de prosa com uma guriazinha. Ela disse:

— Eu também já fui artista.

Esperou um pouco. Confissão-não-foi-suficiente-para-esclarecerhomicídio,

pisquei. Ela continuou:

— Sabe aquelas bicicletas de uma perna só?

— Perna não, roda. Quem tem perna é cavalo. Mordeu a unha

do indicador:

— Pois é. Roda. Sabe?

— Sei — eu disse, mais para colaborar com ela. Ela se

entusiasmou tanto que chegou a levantar um pouco no degrau sujo. Aí eu aproveitei e insisti:

— Tem mesmo certeza de que você não quer buscar uma Coca-

Cola?

Ela fez que não ouviu.

— Eu andava nas costas do meu irmão.

— Que barato — eu disse.

Ela ficou entusiasmadíssima com o meu comentário:

— Eu fazia assim com as mãos, ó.

Fez uns bailados com as mãos no ar, depois ficou olhando pra mim e esperando o que eu ia dizer. Apunhalou-sete-vezes-a-mulher-ao surpreendê-la-nua-com-a-vizinha.

— Era da minha tia.

— O quê? — eu resolvi perguntar, senão ela não ia acabar nunca

com aquela história. Ela resmungou:

— O circo, ora. A minha mãe falou que eu não devia ficar de

valde enquanto ela trabalhava.

Eu ia perguntar o que a mãe dela fazia, tinha que ter um jeito de

apressar aquilo. Ela parece que percebeu, porque foi dizendo bem em cima do meu pensamento:

— Ela se amarrava no trapézio pelo cabelo e fazia também

assim, ó, com as mãos. Foi ela quem me ensinou a fazer igual. Tem um cabelo triforte.

Eu ia acender outro cigarro, mas daí me lembrei do negrinho.

Tinha umas cinco pessoas na carrocinha e ele tavatriocupado. Se eu acendesse agora e ficasse fumando meio mocoseado ele não ia sacar nada. Só se visse a fumaça, mas já tava quase escuro. Demorei muito pensando nisso, e quando fui acender ele já tava desocupado de novo. Eu recém tinha tirado o maço do bolso e ele já tinha levantado o polegar direito. Epidemiade-raiva-e- meningite-no-interior. Tornei a guardar o maço. Tava cercado de demônios. Já tinha acendido a luz no poste da esquina e eu continuava seco por uma coca-cola.

— Escuta aqui, Adriane — eu disse, carregando no e. Ela

corrigiu, muito séria:

— AdrianA. Com a.

— Tá bem — eu falei. — Olha, se...

Mas ela parecia possuída. Ou possessa, não sei a diferença.

Baixou a cabeça:

— Daí "eles" queimaram tudo e levaram meu pai.

— "Eles" quem, ora? E levaram pra onde? Ela furou a terra

com a ponta do sapato:

— Não sei. Ninguém sabe.

— Mas o que ele fazia? — eu insisti.

— Não sei. Acho que nada. Só lia uns livros lá.

— Bem-feito — eu disse.

Ela fez uma enorme bola de chiclete. Mas não parecia prestar atenção, nem quando a bola explodiu e ficou toda grudada em volta da boca e na ponta do nariz.

— E os bichos? — eu perguntei. — Não tinha nem bicho nesse

circo fajuto?

Me olhou com desprezo:

— Não era fajuto. Eu ri:

— Mas e os bichos?

— Claro que tinha, né. Era um baita circo.

Pensei que ela ia falar mais, mas parou de repente. Esfregou o chão com o bico do sapato. Um sapato branco, velho, com uma presilha rebentada em cima. Quadrilha-rouba-questões-e-vende-ao-Supletivo, eu li acho que pela última vez, porque já tava quase muito escuro. Ela disse:

— O elefante a gente deu pro jardim zoológico.

— Deu ou vendeu? — eu perguntei bem em cima. Ela não

respondeu.

— Escuta — eu disse.

— A tia ficou com o ouriço.

— O quê? Ela esclareceu:

— Era um ouriço ensinado, o nome dele era Paulinho. Eu fiquei com os macacos, o Chico e a Chica. Mas a mãe deu eles porque eram muito bagaceiros e ela achava que podiam dar mau exempro.

— Exemplo — eu ia corrigindo. Mas foi aí que a mãe dela saiu de dentro da carrocinha de cachorro-quente. Acho que era a mãe dela, porquetinha cabelos muito fortes. Pelo menos de longe e meio no escuro parecia. Eutava sentado no degrau e a carrocinha tava do outro lado da rua. E já tinha escurecido. A mãe dela botou uma mão na cintura, levantou a outra no ar e gritou Adriana, vem tomar banho. Ou vem jantar, Adriana. Eu não conseguia ouvir direito. Ela levantou. Eu olhei de novo pro jornal, mas já não conseguia ler mais nada. Tava escuro pra caralho. Ela disse:

— Então tiau.

Eu não respondi. Ela saiu correndo na direção da carrocinha.

Eu dei um tapa num mosquito xaropento, essa hora eles começam a chegar, mortos de fome. Ou sede, sei lá. Olhei de novo pro negrinho. Ele tava meio encolhido de frio, mas triantenado nas minhas vinte. O degrau tinha gelado completamente a minha bunda. Acho que vou subir, me pelar todo, olhar o pôster da Sandra Bréa e bater uma boa punheta, pensei. Mas não conseguificar de pau duro. Resolvi acender outro cigarro de qualquer jeito. Levei a mão no bolso pra apanhar o maço. Mas o negrinho não levantou o polegar direito. Acho que aquele papo tinha me brochado completamente. Merda, eu disse. Ou só pensei em dizer.

**HOLOCAUSTO**

Havia sol naquele tempo e apenas um dente doía. No começo, apenas um. Eu conseguia localizar a dor e orientava três de meus dedos, indicador, médio, polegar, as extremidades unidas, até aquele ponto latejante. Eu inspirava fundo. E quando expirava, alguns raios saíam das extremidades dos dedos e atravessavam a pele dos maxilares e a carne das gengivas para ir ao encontro do ponto exato. Depois de alguns minutos eu suspirava, os músculos se soltavam, as pernas e os braços se distendiam e minha cabeça afundava na grama, o rosto voltado para o sol. Agora ficou escuro e todos os dentes doem ao mesmo tempo. Como se um enorme animal ferido passeasse, sangrando e gemendo, dentro de minha boca. Levo as duas mãos ao rosto, continuamente. Inspiro, expiro. Mas nada mais  
acontece. Antes, antes ainda, foram os piolhos. Eu sentia alguns movimentos estranhos entre meus cabelos. Mas naquele tempo eram tantos pensamentos novos e incontroláveis dentro da minha cabeça que eu não sabia mais distingui-los daqueles outros movimentos, externos, escuros. Até o dia em que alguém tocou nos meus cabelos eu julguei que apenas dentro havia aquelas súbitas corridas, aquele fervilhar. Ainda havia sol, então, e esse alguém puxou para fora, entre as pontas unidas de três dedos, aquela pequena coisa branca, mole, redonda, que ficou se contorcendo ao sol.  
Desde então, alertado, passei a separar a sua ebulição daquela outra, a de dentro. E por vezes eles desciam por meu pescoço, procurando os pêlos do peito, dos braços, do sexo. Quando não me doíam os dentes e quando havia sol, às vezes eu os comprimia devagar entre as unhas para depois jogá-los pela janela, sobre a rua, a grama. Alguns eram levados pelo vento. Os outros se reproduziam ferozmente, sem que eu nada pudesse fazer para detê-los. Um pouco antes, não sei, ou mesmo durante ou depois, não importa — o certo é que um dia houve também as bolhas. Apareciam primeiro entre os dedos das mãos, pequenas, rosadas. Comichavam um pouco e, quando eu as apertava entre as unhas, libertavam um líquido grosso que escorria abundante entre os dedos, até pingar no chão. Daqueles vales no meio das falanges, elas escalaram os braços e atingiram o pescoço, onde se bifurcaram em dois caminhos: algumas subiram pelo rosto, outras desceram pelas pernas, alcançaram os joelhos e os pés, onde se detiveram, na impossibilidade de furar a terra. À medida que avançavam, tornavam-se maiores e comichavam ainda com mais intensidade. Minhas unhas crescidas dilaceravam a frágil pele rosada que escamava, transformando-se em feridas úmidas e lilases. A princípio o sol fazia com que secassem e cicatrizassem. Mas depois ele se foi. E agora nada mais as detém. É preciso falar também nos outros. E na casa. Eu estava tão absorvido pelo que acontecia em meu próprio corpo que nada em volta me parecia suficientemente real. A casa, os outros. Quando percebi que eles existiam — e eram muitos, doze, treze comigo —, já meu corpo estava completamente tomado. E temi que me expulsassem. Não tínhamos luz elétrica, o sol tinha-se ido havia algum tempo, os dias eram curtos e escuros, dormíamos muito e, quando acendíamos aquelas longas velas que costumávamos roubar das igrejas, a chama não era suficiente para que pudéssemos ver uns aos outros. E também havia muito tempo não nos olhávamos nos olhos. Somente há uma semana — como fazia muito frio e precisássemos de lenha para a lareira — fomos obrigados a queimar os móveis do andar de cima. As chamas enormes duraram algumas horas. Creio que movido pela esperança de que a luz e o calor pudessem amenizar a dor e secar as feridas, aproximei-me lentamente do fogo. Estendi as mãos e, quando olhei em volta, havia mais doze pares de mãos estendidas ao lado das minhas. Os doze pares de mãos estavam cheios de feridas úmidas e violáceas. Todos viram ao mesmo tempo, mas ninguém gritou. Eu gostaria de ter conseguido olhá-los no fundo dos olhos, de ter visto neles qualquer coisa como compaixão, paciência, tolerância, ou mesmo amizade, quem sabe amor. Não tenho certeza de ter conseguido. Na verdade não sei se não estarei cego. Há feridas em torno de meus olhos, as sobrancelhas e os cílios fervilham de piolhos. Os dentes fizeram meu rosto inchar tanto que os olhos se estreitaram e recuaram até se tornarem quase invisíveis. Suponho que os olhos de todos eles também estejam assim. Suponho também que seus pensamentos tenham sido iguais aos meus, porque quando a última madeira estalou no fogo e se consumiu aos poucos, fazendo voltar o frio e a escuridão, aproximamo-nos lentamente uns dos outros e dormimos todos assim, aconchegados, confundidos. Pela noite julguei ter escutado alguns gemidos. E fiquei pensando se era mesmo verdade que ainda sofríamos.  
 Na noite seguinte queimamos todos os móveis do andar de baixo. Nas noites posteriores queimamos os móveis deste único andar que resta. Como o frio não terminou, queimamos depois as paredes, as escadas, os tapetes, os objetos do banheiro, da cozinha, os quadros, as portas e as janelas. Chegou um momento em que precisamos queimar também os livros e as nossas roupas. Consegui localizar um movimento interno em mim no momento em que queimei aquela fita azul. Eu a guardava fazia muito tempo. Foi uma menina de cabelos vermelhos que a jogou para mim, um dia, no parque, como quem joga um osso a um cão faminto. A minha mão estremeceu quando a lancei ao fogo. Tive vontade de gritar e tentei segurar a mão mais próxima. Mas ela recuou como se tivesse nojo, então segurei minha própria mão e fiquei sentindo entre os dedos a umidade das feridas. Hoje é o dia em que não temos mais nada para queimar. Havia ainda algumas cartas antigas, e são elas que estão queimando agora. Estamos olhando as chamas e pensando que cada uma pode ser a última. Há bem pouco um pensamento cruzou minha mente, talvez a mente de todos: creio que quando esta última chama apagar um de nós terá de jogar-se ao fogo. Quando pensei nisso, minha primeira reação foi o medo. Depois achei que seria bom. Os piolhos morreriam queimados, as bolhas rebentariam com o calor, o fogo cicatrizaria todas as feridas. Os dentes não doeriam mais. Não nos falaremos, não nos olharemos dentro dos olhos.  
Apenas um de nós treze fará o primeiro movimento, se jogará ao fogo, aquecerá os outros por alguns momentos, depois se tornará cinza, e depois mais um, e outro mais. Como um ritual. Uma ciranda, daquelas em que uma criança entra dentro dessa roda, diz um verso bem bonito, diz adeus e vai embora. Apenas já não somos crianças e desaprendemos a cantar. As cartas continuam queimando. Eu tentei pensar em Deus. Mas Deus morreu faz muito tempo. Talvez se tenha ido junto com o sol, com o calor. Pensei que talvez o sol, o calor e Deus pudessem voltar de repente, no momento exato em que a última chama se desfizer e alguém esboçar o primeiro gesto. Mas eles não voltarão. Seria bonito, e as coisas bonitas já não acontecem mais. Apertei minhas fontes com aqueles três dedos unidos. Então tentei pensar que não estava mais aqui. E disse para mim mesmo: estive lá, faz algum tempo. Como se já tivesse passado. Mas não passou. Ainda estou aqui. Talvez daqui a pouco eu chore, ou grite, ou saia correndo no escuro.  
Nossos corpos estão muito próximos. Trocamos nossos piolhos, nossas bolhas. Se nos beijássemos trocaríamos também os grandes animais sangrentos das nossas bocas. Talvez eu não chore nem saia correndo. Talvez apenas afaste esses braços e pernas que enredam meus movimentos e faça o primeiro gesto em direção ao fogo. Daqui a pouco.

1. CFA: sigla utilizada nesta dissertação para referir a Caio Fernando Abreu. [↑](#footnote-ref-2)
2. Neste trabalho Clóvis Meireles Nóbrega Júnior (2011) busca evidenciar a solidão e a melancolia como traço comum às personagens na narrativa de Caio Fernando Abreu, utilizando autores como Osman Lins, Julia Kristeva, Freud e Walter Benjamin. [↑](#footnote-ref-3)
3. BIZELLO, Aline Azeredo. **Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: diálogos que atravessam as Américas.** 2006. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. [↑](#footnote-ref-4)
4. GINZBURG, Jaime. **Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo***.* 2007. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\_publicacoes\_txt/er\_15/er15\_jg.pdf [↑](#footnote-ref-5)
5. VALENCIANO, Flavia Merighi. **Travessias solitárias**: um estudo sobre as personagens de João Antônio e Caio Fernando Abreu. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27102010-143817/> [↑](#footnote-ref-6)
6. CALEGARI, Lizandro Carlos. O homoerotismo em Caio Fernando Abreu: a perspectiva *queer* em Morangos Mofados. **Revista Língua & Literatura**. Rio Grande do Sul. v. 11, n. 16, pp. 185-208, 2009. [↑](#footnote-ref-7)
7. PORTO, Ana Paula Teixeira. Preconceito, Repressão Sexual e Violência em Caio Fernando Abreu**. Revista Ao Pé da Letra**. v. 4, n. 1, pp. 1-8, 2002. [↑](#footnote-ref-8)
8. Este trabalho trata-se de um artigo em que o pesquisador Fernandes (2008) analisa o cenário político autoritário mostrado na carta de Caio F. enviada para a escritora Hilda Hilst, além dos contos “O ovo” e “O mar mais longe que eu vejo”. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/art\_14.php [↑](#footnote-ref-9)
9. Roberto Círio Nogueira (2008) sob a ótica todoroviana, apresenta elementos fantásticos em alguns contos de Caio Fernando Abreu como alegorias da ditadura militar. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/art\_12.php [↑](#footnote-ref-10)
10. Mozzaquatro (2008) analisa a dificuldade de construção do discurso no contexto social autoritário nos contos “Os sobreviventes” e “Eu, tu, ele” no livro Morangos Mofados. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num3/ass03/pag01.html [↑](#footnote-ref-11)
11. A classificação “câmera” é questionada no estudo feito por Lígia Chiappini sobre o foco narrativo, que utiliza a tipologia de Friedman na literatura brasileira. A pesquisadora comenta na obra *O foco narrativo*, que a câmera não transmite um momento da vida da personagem sem seleção aparente, porque a câmera não é neutra e existe sempre um ponto de vista onisciente. Chiappini critica que pode haver em alguns casos da classificação “câmera” de Friedman, a intenção de expressar neutralidade. Como foi possível observar, o ato de narrar liga-se à ação e participação, ao passo que, o ato de mostrar está ligado à observação externa da ação, dos fatos e do ambiente e/ou reflexão interna do narrador/ personagem. [↑](#footnote-ref-12)
12. Fonte: <http://www.infopedia.pt/$kathmandu;jsessionid=vsRQW4cdetMGuirbfldKeQ__> [↑](#footnote-ref-13)
13. Martin (2005), o que caracteriza o plano sequência é a unidade de ação. No caso da cena citada em *Garopaba Mon Amour*, a igreja, a casa de Dom Pedro etc, são apresentados seguindo a sequência de ação da corrida de Mar. Ver: A linguagem cinematográfica, de Marcel Martin. [↑](#footnote-ref-14)
14. Assim como todo policial é um criminoso  
    E todos os pecadores são santos  
    E cara é coroa simplesmente me chame de Lúcifer  
    Porque preciso de alguma amarra  
    Então se encontrar-me tenha alguma cortesia,

    Tenha simpatia e tenha bom gosto  
    Use toda sua educação bem-aprendida  
    Ou eu vou jogar sua alma no lixo  
    Tradução: [http://letras.mus.br/the-rolling-stones/33903/traducao.html Acesso em 20/06/2013](http://letras.mus.br/the-rolling-stones/33903/traducao.html%20Acesso%20em%2020/06/2013) [↑](#footnote-ref-15)
15. Dissertação de mestrado defendida por Larry Wizniewsky, em 2001, na Universidade Federal de Santa Maria e intitulada *Angelus contraculturalis (Caio Fernando Abreu crítico da contracultura).* O trabalho busca analisar a estética contracultural de Caio Fernando Abreu segundo os conceitos de experiência autêntica, coletiva (erfharung) e experiência inautêntica, individual (erlebnis), de Walter Benjamin. [↑](#footnote-ref-16)
16. Expressão utilizada por Márcio Seligmann-Silva no texto *Narrar o trauma – A questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas* em Psic. Clin., Rio de Janeiro, Vol.20. n.1, p. 65 – 82, 2008, sobre o trabalho da memória no testemunho de catástrofes históricas no século XX. [↑](#footnote-ref-17)
17. Aqui, leva-se em consideração a experiência de exílio do próprio Caio Fernando Abreu em residências sem infraestrutura adequada na Inglaterra, no período de 1973-1974, como veremos adiante. [↑](#footnote-ref-18)
18. O movimento *squatter* surge na década de 1960 na Europa, no fervor da contracultura, e propõe a ocupação de casas e apartamentos desocupados ou abandonados como prática de oposição à especulação imobiliária. Os *squatters* geralmente são *hippies*, ecologistas, ex presidiários, anarquistas, punks e desempregados, que revitalizavam o espaço instalando luz elétrica, água, limpando e muitas vezes transformando em centros culturais. No Brasil, o movimento squatter teve força na década de 1990, especialmente na região sul do país. Sobre o movimento de ocupação *squatter* ver: “Urbana subversão: a prática *squatter* no Brasil”, de Cleber Rudy. [↑](#footnote-ref-19)