

Relations Between Formal Text Settings and Historical Context in Caio Fernando Abreu Tales

Relações entre Configurações Formais do Texto e Contexto Histórico em Contos de Caio Fernando Abreu

Cyro Roberto de Melo Nascimento²

Data de Submissão: 12 fev. 2018.

Data de Aprovação: 01 mar. 2018.

Data de Publicação: 30 jun. 2018.

ABSTRACT: The literary work of writer Caio Fernando Abreu has been seen as a portrait of his generation, especially in its relation with the Brazilian military dictatorship and the political redemocratization. This text analyzes how the formal resources of omniscient narrator and autoconscious character build, in the short stories *Dama da noite* and *Aqueles dois*, a relation between Literature and Society. By means of these specific formal choices, we verify as the narrative represents, not only as theme, but also in a formal level, a transitional historical context, initially configured by social repression and, after, for a political overture perspective.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Narrator. Character. Military Dictatorship.

RESUMO: A obra do escritor Caio Fernando Abreu tem sido interpretada como um retrato de sua geração, especialmente em sua relação com a ditadura militar e a abertura política brasileiras. No presente texto, analisamos como os recursos formais do narrador onisciente e da personagem autoconsciente são utilizados nos contos *Dama da noite* e *Aqueles dois* para construir uma relação entre literatura e sociedade. Por meio dessas escolhas formais específicas verificamos como a narrativa representa, não apenas enquanto tema, mas também em nível formal, um contexto histórico de transição, inicialmente marcado pela repressão social e, posteriormente, por uma perspectiva de abertura política.

Palavras-chaves: Caio Fernando Abreu. Narrador. Personagem. Ditadura Militar.

INTRODUÇÃO

A obra do escritor Caio Fernando Abreu tem sido interpretada como um retrato de sua geração, especialmente quanto a sua relação com a ditadura militar e a abertura política que marcaram a transição dos anos 1970 para os 1980 na sociedade brasileira. No presente texto, buscamos compreender como os recursos formais do narrador onisciente e da personagem autoconsciente são

utilizados em dois contos do autor para construir uma relação entre literatura e sociedade. Por meio dessas escolhas formais específicas, verificamos como a narrativa representa um contexto histórico de transição, inicialmente marcado pela repressão social e, posteriormente, por uma perspectiva de abertura política. Assim esses aspectos sociais encontram representação no texto de Caio Fernando Abreu não apenas enquanto tema, mas também a nível formal.

¹ **Atribuição CC BY:** Este é um artigo de acesso aberto e distribuído sob os Termos da *Creative Commons Attribution License*. A licença permite o uso, a distribuição e a reprodução irrestrita, em qualquer meio, desde que creditado as fontes originais.

² Doutorando em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestre pelo mesmo programa. Possui graduação em Direito pela Universidade Federal do Piauí (2001) e pós-graduação em Direito Processual Civil pelas Faculdades Integradas Jacarepaguá. E-mail: cyrojf@gmail.com

Partindo da classificação de narrador onisciente neutro como apontada por Norman Friedman (2002), pretendemos compreender como tal recurso se configura relevante no conto que guarda relação com o período de repressão brasileiro *Aqueles Dois*, publicado em 1982, ao omitir fatos da narrativa não apenas dos protagonistas, como também do leitor. Em seguida, analisamos como se aplica a noção de autoconsciência da personagem, segundo Mikhail Bakhtin (2010), no conto publicado já no período democrático, em 1988, *Dama da noite*, ao limar da narrativa fatos que extrapolem a consciência das personagens.

Os recursos formais mobilizados nas duas narrativas revelam-se fundamentais para que se possa recuperar o contexto histórico de sua produção e as relações entre a escrita de Caio Fernando Abreu, a ditadura militar e o processo de abertura política brasileira.

O narrador onisciente neutro em *Aqueles dois*

Segundo Lukacs, toda grande arte não pode se furtar de representar as personagens em suas relações com a realidade social e seus grandes problemas:

Quanto mais profundamente estas relações forem percebidas, quanto mais múltiplas forem as ligações evidenciadas, tão mais importante se tornará a obra de arte, já que então ela se aproximará mais da verdadeira riqueza da vida... (LUKACS, 2010, p.188).

Nas narrativas em questão, verificaremos que essas ligações entre texto e realidade se dão por meio de escolhas formais que, embora distintas, revelam-se nem um pouco arbitrarias.

Adotando o conceito de narrador como “entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação discursiva” (REIS et al., 1988, p.61), analisaremos, inicialmente, suas configurações em *Aqueles dois*, conto publicado em 1982, no volume *Morangos mofados*. Principal obra de Caio Fernando Abreu, o livro serve como reflexão sobre o projeto coletivo de mudança social almejado por sua geração, numa avaliação das trajetórias tomadas por si e por seus companheiros de contracultura, situadas, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, em

um campo de oposição ao regime militar diferente das esquerdas tradicionais.

Fracassado o projeto da contracultura, findo o sonho do *flower power*, sobrou o mofo dos morangos que nomeiam a obra e que antes cobririam para sempre os campos ao som de Lennon & McCartney, numa ressaca que

(...) não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza que é fundamental encontrar uma saída capaz de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência (HOLLANDA, in ABREU, 2005, p.9).

Em busca dessa saída, o autor gaúcho compôs sua principal obra e, dividindo-a em três partes (*O mofo, Os morangos e Morangos mofados*), guardou a esperança de um novo projeto para a parte final, que nomeia o livro, dedicando às duas primeiras um tom amargo de mofo.

Encerrando a segunda parte, com o subtítulo História de aparente mediocridade e repressão, o conto *Aqueles Dois*, por meio de um narrador externo à narrativa, relata a amizade entre Raul e Saul, dois colegas de firma em uma grande cidade. Exilados de suas cidades de origem, o último vindo do Sul, o primeiro do Norte, os personagens são apresentados pelo narrador como dois homens sem amigos ou parentes na metrópole e confinados num ambiente burocrático de trabalho. Ambos vêm de relacionamentos desfeitos e paulatinamente constroem um profundo vínculo de amizade que irá despertar estranheza em seus colegas de trabalho.

O ambiente de trabalho é descrito como um espaço opressor, “um deserto de almas” (ABREU 2005, p.132), segundo os personagens, ou ainda, “um prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária” (ABREU 2005, p.140), segundo o narrador. Seus personagens coadjuvantes não são menos infelizes: mulheres mal-amadas e vorazes, que não conseguem despertar o interesse dos protagonistas, e homens barrigudos de postura desalentada.

A aproximação dos dois se dá pelo gosto comum por cinema, após Saul falar ao colega sobre um filme que assistiu. A partir daí, surge a intimidade entre eles, ainda que somente após seis meses passem a se encontrar sozinhos em outro espaço que não o escritório. Os dois isolam-se voluntariamente do restante do grupo, o que enseja crescentes comentários maliciosos dos colegas.

Alheios a isso, sua relação é marcada pela troca de presentes simples, mas de alto valor afetivo, longas conversas sobre cinema e música, mas também por um distanciamento físico somente rompido com a perda da mãe de Raul. Regressando do luto, os dois se encontram e, na despedida, abraçam-se longamente ao choro de Raul. Sua lamentação por estar “só no mundo” enseja a reação do amigo de afirmar que tinha a ele “agora, e para sempre” (ABREU, 2005, p.138).

O próximo momento de intimidade se dá no réveillon, ao fim da noite, bêbados, deitam nus em cômodos separados da quitinete em que Raul vivia. Ambos passam a maior parte da noite em claro, percebendo a brasa acesa do cigarro um do outro. Embora o texto revele uma grande tensão sexual entre os dois, os personagens mantêm-se distantes, com Saul partindo sem se despedir na manhã seguinte.

O desfecho do conto se dá logo após, frustrando os planos de férias conjuntas. Chamados à sala do chefe, tomam conhecimento de cartas anônimas assinadas por “um atento guardião da moral” que tipifica a relação entre eles como: “anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada” (ABREU, 2005, p.140). Sob a alegada defesa da reputação da firma e tendo negado o acesso às cartas (e sem que o narrador revele ao leitor se de fato existem e quem as teria escrito), Raul e Saul são friamente demitidos.

O momento final do conto é marcado pela partida dos dois, num dia quente de verão, vistos de cima do prédio-penitenciária pelos colegas cheios de desdém quando alguém grita da janela: “Ai-ai!”. A narrativa encerra com uma possível culpa posterior dos ex-companheiros de repartição ao dizer:

ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram (ABREU, 2005, p.140).

Para compreendermos como a configuração do narrador é fundamental para o efeito estético buscado no texto, recorreremos à classificação proposta por Norman Friedman a partir da concepção de que a ficção de nosso tempo tenderia a um desaparecimento do autor e que tal ocorrência poderia ser verificada por meio da análise do ponto de vista na ficção².

Sem estabelecer uma hierarquia entre tipos de narrador, Friedman os enumera desde a onisciência intrusa da narrativa tradicional até o ponto máximo de exclusão autoral, que transmitiria, sem seleção ou organização aparente, fatos da vida como eles ocorreriam diante do meio de registro, nomeado como narrador-câmera.

Para evitar o distanciamento do objetivo central de nossa análise, optamos por apresentar a classificação em apertada síntese, qual seja: autor onisciente intruso (cuja principal marca seria a presença de intromissões e reflexões sobre as personagens), narrador onisciente neutro (diferindo do anterior apenas pela ausência de intromissões diretas), eu como testemunha (a narração se daria a partir de uma personagem), narrador-protagonista (a personagem-narrador seria o protagonista da ação), onisciência seletiva múltipla (a narrativa viria diretamente das mentes das personagens), onisciência seletiva (a narrativa se limitaria à mente de apenas uma personagem), modo dramático (narrativa limitada ao que as personagens fazem e falam) e câmera (como descrito acima, fatos narrados como se captados por uma câmera, sem nenhuma intromissão).

Ainda que o romance moderno possa ser mais identificável com tipos mais próximos do apagamento do narrador e da diminuição dos níveis de separação entre texto e leitor, acreditamos que a classificação mais adequada para o conto analisado seria a do narrador onisciente neutro.

Embora essa categoria não interfira diretamente na narrativa, sua característica predominante é apresentar cenas e personagens por sua própria voz, ainda que estas últimas possam, por vezes, falar por si mesmas. Essa predominância se verifica no conto em trechos como: “Acontece, porém, que não tinham preparo algum para dar nomes às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las” (ABREU, 2005, p.132). Mesmo nas hipóteses em que caberia o recurso do discurso direto, o texto se mostra menos próximo de uma expressão imediata das personagens, uma vez que suas falas se encontram entremeadas pelo discurso do narrador e privadas de marcadores gráficos como dois pontos e travessões, que indicariam uma clara alternância entre o discurso do narrador externo aos fatos e o das personagens. Podemos verificar esta ocorrência no seguinte trecho: “Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para um café [...]” (ABREU, 2005, p.135).

No excerto apresentado, verificamos que a comunicação discursiva se transfere do narrador para a personagem e logo em seguida retorna para aquele sem nenhum recurso formal que marque a alternância, como se a consciência da personagem fosse uma mera extensão do narrador.

A existência de fatos ignorados pelos protagonistas afasta a possibilidade de verificarmos uma onisciência seletiva múltipla no texto. Para que esta se perfizesse, os fatos deveriam vir diretamente da consciência das personagens, já na onisciência neutra, é o narrador que nos conta o que lá se dá. De fato, um ponto central para o enredo é a ignorância de Raul e Saul do crescente estranhamento causado pela sua amizade nos colegas de escritório: “As moças em volta espivavam, às vezes cochichavam sem que eles percebessem” (ABREU, 2005, p.137). Ora, uma vez que a progressão dos fatos se dá não só pela crescente proximidade daqueles dois, mas também por sua alienação quanto aos acontecimentos ao redor, a hipótese de que os fatos emanassem diretamente de suas consciências excluiria tal ensimesmamento e destituiria do enredo parte da legitimidade do choque que a demissão causa na dupla.

Outro aspecto próprio da onisciência neutra é a sumarização que o narrador promove dos fatos, explicando-os depois que ocorrem, “em vez de apresentados cenicamente como se ocorressem naquele instante” (FRIEDMAN, 2002, p.175). O uso pelo narrador de tempos verbais no passado revela a conclusão dos fatos antes de seu relato: “Meses depois, [...] um deles diria que a repartição era como ‘um deserto de almas’” (ABREU, 2005, p.132). Nesse trecho, verificamos, inclusive, vários níveis de passado aos quais o narrador se refere, já que o momento em que as personagens cunham a expressão pejorativa em relação ao ambiente de trabalho é mais bem detalhado ao ser retomado em outro trecho do conto (ABREU, 2005, p.136).

Neste ponto, cabe-nos perguntar por que um autor identificado fortemente com uma escrita literária contemporânea opta por construir sua narrativa a partir do que Friedman classifica como onisciência neutra, em vez de recorrer a recursos narrativos mais próximos das formas de onisciência seletiva que o crítico atribui a autores como Virgínia Wolf e James Joyce, marcos da escrita modernista do século XX.

De fato, atribuindo autoridade e conhecimento sobre o enredo ao narrador ao tempo em que oculta parte dos acontecimentos dos protagonistas, instaura-se no texto de Caio Fernando

Abreu um nível adicional de distanciamento entre os fatos narrados e o leitor que os apreende, num caminho inverso ao trilhado pelos escritores modernistas que o antecederam.

Assim, para compreendermos a escolha formal consolidada no texto, devemos retomar o principal aspecto de seu enredo.

Sob o subtítulo História de aparente mediocridade e repressão, o conto relata a amizade entre dois homens solitários que desenvolvem um profundo vínculo afetivo. Ainda que não haja uma menção expressa ao tempo histórico em que se dão os fatos, sabemos que a escrita do texto se deu em fins do regime militar brasileiro e que o volume *Morangos mofados*, como já dito, seria uma reflexão do autor sobre os caminhos trilhados pela geração da contracultura na qual se encaixaria.

Há ainda outros indícios do tempo histórico em que se passaria a narrativa. Um deles é a compulsória rotulação da amizade entre Raul e Saul como uma relação homossexual (já que as personagens secundárias apenas supõem a natureza da relação entre os dois) e a dura repressão impingida a esta. Assim, sabemos que se trata de uma sociedade que não só reconhece a existência de uma identidade homossexual como a inferioriza em oposição à identidade heterossexual dominante, daí as cartas anônimas denominarem a relação como “anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio” e “psicologia deformada” (ABREU, 2005, p.140). Sabemos também que se trata de uma sociedade profundamente autoritária que se permite punir indivíduos pela simples suposição de que estes adotariam práticas divergentes dos valores dominantes (Raul nega veementemente ao chefe o aspecto sexual da relação).

Cabe aqui, ressaltarmos um curioso recurso narrativo: o narrador deixa claro que os momentos de proximidade física entre os protagonistas não chegam ao conhecimento dos colegas de escritório. O grupo, embora pareça censurar de forma coesa os dois, nada tem de concreto para decidir majoritariamente por sua exclusão. Mais: as cartas do autodenominado guardião da moral não são apresentadas a eles: “Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las” (ABREU, 2005, p.140). Também não há no texto nenhum elemento que comprove que a retaliação tenha partido de alguém do escritório, ou de todo seu conjunto. O narrador, ainda que onisciente, não traz à superfície do texto a certeza da existência das cartas, ou, se elas existem, a certeza

de quem seria seu autor. Igualmente não há certeza de que não sejam um mero recurso do chefe para justificar a demissão, ou que não tenha o grupo agido em conjunto com ele para garantir a expulsão daqueles dois.

O conjunto de dúvidas deixado pelo texto pode num primeiro momento causar profunda estranheza, já que a onisciência do narrador permite presumir que este não só saberia da existência das cartas como conheceria sua eventual autoria. Entretanto, não só as personagens, mas o próprio leitor é privado de saber a verdade sobre elas, uma vez que o narrador opta por não nos dar certeza alguma.

Deixado num ponto de suspensão, cabe ao receptor do texto elucubrar sobre a narrativa e tentar, a partir do contexto de produção da obra, recuperar as informações que levariam à verdade do universo narrativo. Se o contexto social de produção da obra não permite trazer uma interpretação única ao conto, a recuperação da relação entre literatura e sociedade pode levar à compreensão de como a escolha formal pela onisciência neutra do narrador representa o contexto autoritário em que se deu a criação literária e como esse mesmo contexto pode condicionar as possíveis interpretações que lhe serão dadas.

Retomando Friedman, a análise da opção por um tipo de narrador específico é crucial “quando vista como reveladora dos propósitos do autor e, ainda mais fundamentalmente, a estrutura básica de valores que ela incorporou por meio daquela técnica” (FRIEDMAN, 2002, p.181). Por meio da onisciência neutra do narrador e este, ao nos omitir a autoria ou mesmo existência das cartas que ensejam a expulsão da dupla, nos leva a perceber que qualquer personagem (os colegas de repartição, o chefe, ou mesmo um terceiro alheio à narrativa) pode tê-las enviado. Ou ainda, o chefe pode ter simplesmente inventado as cartas a fim de ver a dupla excluída de seu convívio.

Assim, ao permitir que se atribua a culpa pela punição daqueles dois a qualquer indivíduo, o narrador impõe ao receptor do texto a percepção do contexto autoritário em que se dá a narrativa, em que pode o Estado se abster de agir diretamente contra aqueles que lhe são divergentes, já que o grupo social voluntariamente busca garantir a eficácia do controle dos cidadãos. Tal controle é reiteradamente representado nos contos de Caio Fernando Abreu. Tendo produzido parte considerável de sua obra durante a ditadura militar, não é raro ver duplas identificadas como

homossexuais serem vítimas de punição em seus contos, seja ela explícita (o ato sexual violento em Sargento Garcia) ou metafórica (a loucura em Uma história de borboletas).

Logo, a escolha formal pela onisciência neutra, revela-se não acidental, já que, graças a esse narrador, o texto pode apresentar fatos alheios à consciência das personagens (e também ao conhecimento do leitor) ao tempo em que condiciona a compreensão do texto à indissociável relação entre a obra literária e o contexto social.

Ao optar por um recurso formal específico, o autor subordina seu esforço criativo a certos limites que o ajudam a alcançar uma expressão literária mais eficaz. A verdade de sua criação está não na opção entre um tipo de narrador em detrimento a outro, mas na eficácia desta escolha na busca de um efeito estético específico.

Um outro recurso formal que poderíamos destacar, já que sobre os colegas de escritório poderia recair a possível autoria das cartas, é a caracterização destes como personagens secundárias no texto. Durante a narrativa, vemos que a tentativa de aproximação dos colegas de escritório, especialmente as mulheres, dá lugar à crescente hostilidade à medida que Raul e Saul se tornam mais próximos.

Entretanto, essa mudança de comportamento não implica numa maior complexidade das personagens, já que o narrador, a todo tempo, se refere a elas como um grupo coeso de atitudes idênticas. De fato, tanto no interesse pelos dois: “as mulheres da repartição, casadas, solteiras, ficaram nervosas quando eles surgiram...” (ABREU, 2005, p.134) como na repulsa: “os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem” (ABREU, 2005, p.137), as atitudes dos funcionários são sempre vistas como coincidentes.

Segundo E. M. Forster (1974), essas personagens poderiam ser classificadas como planas, podendo ser expressas numa única qualidade, facilmente reconhecíveis e que não se transformam, num contraponto às personagens esféricas, aptas a mudanças, como o são Raul e Saul. Ainda que soe contraditório, a mudança de postura entre tentar se aproximar daqueles dois e, posteriormente, resolverem hostilizá-los, não se revela suficiente para que se configure uma esfericidade dessas personagens, uma vez que a narrativa continua a tratá-las como um grupo, sempre coeso ao buscar algum objetivo.

Contudo, ao usar seu aspecto plano como um contraponto à dupla de personagens esféricas, a narrativa acaba por destacar a humanidade dos protagonistas, situando seu esforço afetivo numa oposição à aridez social de que tentam se isolar. Assim, graças à presença dessas personagens planas, surgem efeitos na narrativa que não são mecânicos e uma visão de humanidade nem um pouco superficial.

A autoconsciência da personagem em *Dama da noite*

Se em *Aaueles Dois*, verificamos que a onisciência neutra do narrador foi uma ferramenta adequada para que o texto alcançasse um efeito estético em seu leitor, procuraremos identificar como o mesmo se dá por meio da autoconsciência das personagens em *Dama da noite*, conforme a noção apresentada por Mikhail Bakhtin.

Presente no livro *Os dragões* não conhecem o paraíso, primeira obra de Caio Fernando Abreu lançada em um contexto pleno de democracia, *Dama da noite* é o nono de treze contos, entre os quais o autor, na introdução do livro, deixa claro haver complementaridade, formando um todo aparentemente fragmentado, mas completo ao tratar do mesmo tema: o amor e suas variações.

A edição apresenta a obra como um retrato do Brasil daquele momento, tirado à beira do abismo. A imagem que traria em si seria a fragmentação contemporânea, representada em personagens exiladas de si mesmas e de um mundo em decomposição em que a solidão e o espectro da AIDS tomaram o lugar hostil do autoritarismo político.

O conto apresenta uma personagem sentada num bar ao qual vai quase toda noite, enquanto dialoga com um rapaz mais jovem. A esta segunda personagem não é dada voz direta, mas deduzimos suas reações ao que ouve a partir do que nos diz a narradora-protagonista.

O encontro entre essas personagens inominadas não é marcado por uma sucessão de fatos, mas pelo desabafo da *Dama da noite*, como é chamada por todos, que desde logo revela ser uma pessoa solitária, que vive de rendas e dorme o dia todo. A narrativa centra-se na angústia dessa narradora, que demonstra sua solidão, sua fragilidade emocional e a eterna busca pelo amor de outrem. Deixando claro seu profundo senso de deslocamento, compara o convívio social a uma roda gigante:

Você fala qualquer coisa tipo bá, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota [...] (ABREU, 1988, p.91).

Privada da chave que lhe permitiria aderir ao convívio social, cabe dirigir-se (sem os amigos, os quais revela não suportar, já que suas companhias lhe fariam mal) ao bar e revelar a seu interlocutor aspectos de sua vida, como a insistência em procurar O Verdadeiro Amor (ABREU, 1988, p.92), o abuso de álcool, a possibilidade de sexo pago e a profunda solidão de quem não correspondeu às expectativas sociais:

Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando aos quarenta e não casar e não ter esses monstros que eles chamam filhos, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. (ABREU, 1988, p.93).

Mesmo seus amigos que se propuseram a rodar a roda, a reproduzir um modelo social convencional, sofreriam essa mesma sensação de deslocamento. Já para o rapaz, a narradora prevê o enquadramento nesse modelo, já que todas as pessoas de sua idade (e de cabelo arrepiado e visual preto) no bar sorririam para ele.

O conflito entre gerações é então marcado pela oposição da realidade do garoto (vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal) aos valores da *Dama da noite* e seus contemporâneos, revelados pela esperança num projeto coletivo:

A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, [...] A gente teve uma ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. (ABREU, 1988, p.94).

Finda a ilusão num projeto de geração, nasce uma nova realidade marcada pelo surgimento da AIDS, referida por Caio Fernando Abreu em sua obra desde o conto *Pela noite* de 1983 e reiterada em várias passagens do volume *Os dragões* não conhecem o paraíso, especialmente em *Linda*, uma história horrível (personagem muito magra com

manchas púrpuras no corpo) e Sapatinhos vermelhos (personagem com gânglios da virilha inchados, recebendo um diagnóstico médico não revelado no texto).

A doença surge como um símbolo da falta de liberdade da nova geração, numa associação entre amor e morte lastreada por mitos que cercavam o vírus no início da epidemia, como as hipóteses equivocadas de contágio ou mesmo, como veremos adiante, o estigma da doença como câncer gay: “Transmite pela saliva. [...] Transmite pelo suor, você leu em algum lugar [...]. Mas na tevê também dá o tempo todo amor mata amor mata amor mata” (ABREU, 1988, p.95). A possibilidade de contágio limaria o rapaz e sua geração do contato com o corpo do outro, numa relação contraditória em que o medo do amor se oporia à necessidade do contato físico: “Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos” (ABREU, 1988, p.95). Dessa necessidade, viria a armadilha oferecida pelo sexo e a constante possibilidade de violência agregada a ele, já que a narradora considera a possibilidade de pagar para fazer sexo com o rapaz e em seguida ser roubada por ele.

Por fim, a *Dama da noite* revela sua esperança em ter alguém que não possa comprar: “Aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar” (ABREU, 1988, p.97) e se permite imaginar o encontro com este desconhecido: “Ele é de jeito que ainda nem sei, porque nem vi.” (ABREU, 1988, p.97). Concluso seu desabafo, nada resta à personagem a não ser vestir sua jaqueta e partir sozinha, voltando a ser o que é todo dia: “fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada” (ABREU, 1988, p.98).

Uma análise preliminar nos permite verificar como a narrativa faz com que todos os elementos presentes no texto emanem da consciência da protagonista, como não há nada que seja apresentado por um narrador intruso cujo conhecimento possa ultrapassar o autoconhecimento da personagem, ao contrário do que ocorre em *Aqueles dois*.

O que vemos no conto é um discurso extraído da mente da personagem e uma predominância da narrativa em expressar não uma verdade sobre a personagem, mas em expressar o que esta pensa de si mesma e o que acredita que seja a opinião dos outros (o rapaz que lhe serve de interlocutor) a seu respeito. Essa expressão da personagem pode ser nomeada como autoconsciência, conforme a análise

de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski e que tomaremos emprestado para analisar o conto de Caio Fernando Abreu.

Sobre o romancista russo, Bakhtin afirma “para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é para o mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2010, p.52), ou seja, tudo que sabemos sobre a personagem não a extrapola, não existe informação no texto que a ultrapasse. Tudo que é dito sobre a personagem está dentro de seu campo de conhecimento e não cabe ao autor (ou a um narrador intruso) firmar uma verdade definitiva, suprimindo a autonomia de sua criação. O autor sabe tanto da personagem quanto ela mesma. E tudo que sabemos é o que ela nos expõe. “Nós não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma” (BAKHTIN, 2010, p.54).

Nesse aspecto, a *Dama da noite* é uma personagem autoconsciente e imersa num processo de elaboração de um discurso sobre si que se torna possível graças ao lugar que pressupõe ao seu interlocutor. De fato, toda a elaboração da personagem só é possível pelo que Bakhtin nomeia como microdiálogo (2010, p.85), em que as palavras trazem em si vozes em discussão, que respondem umas às outras e que se refletem reciprocamente. A identificação do rapaz com uma geração distinta da geração da protagonista e a oposição entre seus valores está refletida como dissonância na consciência da narradora. Para a Dama, estão contrapostas a geração que viu fracassar o sonho da contracultura e a geração dos anos oitenta, que vive alheia à falência do projeto da geração anterior e presa em suas próprias questões, como o medo da AIDS.

Se em *Morangos mofados*, Caio Fernando Abreu repensa os caminhos de sua geração em busca de um novo projeto, em *Os dragões* não conhecem o paraíso sua prosa se depara com a desilusão causada pela perda do sonho e pelos novos algozes que substituíram um regime autoritário. Embora a *Dama da noite* escarneça do rapaz que “já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar AIDS” (ABREU, 1988, p.94), ela também seria uma vítima potencial da doença: “Já pensou se eu tivesse? Eu que já dei para meia cidade e ainda por cima adoro veado” (ABREU, 1988, p.95). A fala supostamente irônica mostra o quanto a personagem se vê obrigada a enfrentar a nova época ao mesmo tempo em que reflete sobre a herança de sua geração. Também mostra a reiteração de um

mito sobre a AIDS, como a identificação da doença com um grupo social específico.

Para trazer ao texto a voz de uma geração de sonhos perdidos e vítima de novos inimigos, a autoconsciência da personagem revela-se como um importante trunfo formal. Delega-se à narradora o mister de dizer aos mais novos tudo que se passou, ao mesmo tempo em que seu desabafo denuncia a reelaboração constante da própria identidade, que contraditoriamente diz desprezar a roda em que gostaria de rodar: “[...] louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota [...]” (ABREU, 1988, p.91) e “e até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim” (ABREU, 1988, p.94).

Diante desta contradição, podemos afirmar que o ser nunca coincide consigo mesmo nesta narrativa, já que ele se encontra em constante mutação no percurso de sua vida e não há quem lhe possa impor uma versão acabada, já que tudo o que temos é o que sabe de si e que se vê em meio a um processo de autoconsciência que nunca é definitivo. Se Bakhtin (2010, p.57) nos afirma que “a personagem de Dostoiévski em nenhum momento coincide consigo mesma”, podemos dizer o mesmo da *Dama da noite*, porque não há uma verdade definitiva a ser dita sobre ela, mas uma conclusão que sua consciência chega de si mesma, e que é mutável.

Essa personagem discrepante não pode ser revelada por inteiro, os caminhos de sua geração ainda não se encerraram, embora o plano principal tenha sido ocupado por uma nova geração que desconsidera a experiência anterior. O falar ao mais

jovem é antes de tudo um mecanismo de autodescoberta, em que narrar a própria angústia é torná-la mais real, mais palpável mesmo que, a partir daí, ainda não se possa vislumbrar um novo horizonte distinto do amargo mofo do sonho, nem também distinto da reclusão que se apresenta como o único horizonte dessa personagem inacabada.

A escolha por limitar o texto à consciência da personagem acaba por tornar possível a elaboração de uma verdade sobre sua geração, ainda que essa verdade seja inacabada. A intromissão de um narrador externo relegaria a reflexão sobre a sucessão de gerações a uma verdade alheia, distante do núcleo inacabado da personalidade da protagonista. Assim, a afirmação de outra consciência sobre a *Dama da Noite* se revelaria uma mentira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao contrapor os dois contos, podemos verificar como nas narrativas materializam-se recursos formais distintos que alcançam um mesmo efeito estético de convencimento do leitor. Se em *Aqueles dois*, a onisciência do narrador é ponto central para que se reflita sobre a disseminação de uma cultura autoritária, em *Dama da noite*, o apagamento de qualquer onisciência externa diminui a distância entre leitor e narradora, transformando-a em única personagem apta a falar de si, levando o leitor a uma compreensão do processo histórico que marca tanto a transição entre os dois contos como a transição entre os regimes ditatorial e democrático brasileiros.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. 2005. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir.

_____. 1988. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras.

BAKHTIN, Mikhail. 2010. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FORSTER, E. M. 1974. **Aspectos do romance**. 2. ed. Tradução: Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo.

FRIEDMAN, Norman. 2002. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 53, pp. 166-182, mar/mai.

LUKACS, Gyorgy. 2010. A fisionomia intelectual dos personagens de artísticos. In: **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, (s.d.).

REIS, Carlos; Ana Cristina M. LOPES. 1988. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática.

How to cite (ABNT)

NASCIMENTO, Cyro Roberto de Melo. Relations between formal text settings and historical context in Caio Fernando Abreu tales. **JOSSHE: Journal of Social Sciences, Humanities and Research in Education**. v. 1, n. 1, p. 24-31, jan.-jun., 2018.