FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

O AMOR COMO FALTA EM CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Danilo Maciel Machado

Profª.Drª. Nea Maria Setúbal de Castro
Orientadora

Data da defesa: 08 de agosto de 2006.

Instituição Depositária:

Núcleo de Informação de Documentação

Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Rio Grande, agosto de 2006.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos familiares e amigos, nas diversas circunstâncias;

À Nea Maria Setúbal de Castro, minha Orientadora, que me ajudou na construção do conhecimento, iluminando a dor;

Ao Coordenador do Mestrado, Carlos Alexandre Baumgarten, pela amizade e conhecimentos compartilhados;

Aos amigos, colegas e confidentes de loucas leituras, Liza e Daniel;

Agradeço a todos os Amores, ausências mais que necessárias;

Também a todos que ouviram minhas incansáveis palavras sobre essa problemática infinita, a ausência amorosa;

Aos Mitos que me rodeiam, símbolos de fé, nas idéias sobre o amor.

Dedico este trabalho aos que compreenderam o sentido do irremediável de todas as minhas perdas.

RESUMO

Este trabalho tem como meta a análise de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, livro de contos publicado em 1988. O tema central circunda as concepções de amor que são encontradas no decorrer das narrativas, sendo que a ausência do objeto amado é o ponto principal, dentre os amores descritos.

Nessa perspectiva, pretende-se fazer uma série de reflexões sobre a construção do sujeito na contemporaneidade, e o amor é o viés pelo qual se percebem as identidades investigadas no *corpus*. Para isso, as análises das instâncias narrativas indicam os elementos-chave percebidos no objeto desta leitura – o amor como falta.

RESUMEN

Este trabajo tiene por finalidad el análisis de *Os dragões não conhecem o paraíso* de Caio Fernando Abreu, libro de cuentos publicado en 1988. El tema central rodea las concepciones de amor que son encontradas en las narrativas, y la ausencia del objeto amado es el punto principal, entre los amores descriptos.

En esta perspectiva, son hechas reflexiones sobre la construcción del sujeto en la contemporaneidad, y el amor es la línea por la cual se perciben las identidades investigadas en el *corpus*. Para eso, los análisis de las instancias narrativas indican los elementos de mucha importancia en el objeto de esta lectura – el amor como falta.

SUMÁRIO

1) Introdução..... 7

2) Uma representação do amor: a ausência do objeto amado..... 13

3) *As faces do amor*:..... 34

3. 1. O amor orgíaco como reconstrução..... 35

3. 2. Amores de papel..... 48

3. 3. Do amor e outros espelhos..... 60

3. 4. O irremediável no amor e morte..... 71

3. 5. Amor como falta..... 83

4) Conclusão..... 94

5) Referências bibliográficas..... 99

1) INTRODUÇÃO

"Um biógrafo da emoção" [1] nasceu no Rio Grande do Sul, em 1948, na cidade de Santiago do Boqueirão, bem próximo à Argentina. Caio Fernando Loureiro de Abreu descreveu o Brasil contemporâneo quase como se fotografasse a fragmentação da atualidade. Ainda jovem, mudou-se para Porto Alegre, onde publicou seus primeiros contos. Cursou Letras e depois Artes Dramáticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mas abandonou ambos os cursos para dedicar-se ao trabalho jornalístico no Centro e Sul do país, em revistas como *Pop*, *Nova*, *Veja* e *Manchete.* Foi editor de *Leia Livros* e colaborou nos jornais *Correio do Povo*, *Zero Hora*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*. No ano de 1968 — em plena ditadura militar —, foi perseguido pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), tendo se refugiado no sítio da escritora e amiga Hilda Hilst, na periferia de Campinas (SP). Considerado um dos principais contistas do Brasil, sua ficção se desenvolveu acima dos convencionalismos de qualquer ordem, evidenciando uma temática própria. Em 1973, querendo deixar tudo para trás, viajou para a Europa. Primeiro, começou pela Espanha, transferiu-se para Estocolmo, depois Amsterdã, Londres e Paris. Retornou a Porto Alegre em fins de 1974, sem parecer caber mais na rotina do Brasil dos militares: tinha os cabelos pintados de vermelho, usava brincos imensos nas duas orelhas e se vestia com batas de veludo cobertas de pequenos espelhos. Assim andava calmamente pela Rua da Praia, centro nervoso da capital gaúcha. Em 1983, transferiu-se para o Rio de Janeiro, e em 1985 passou a residir novamente em São Paulo. Voltou à França em 1994, a convite da Casa dos Escritores Estrangeiros. Lá, escreveu *Bien Loin de Marienbad*. Ao saber-se portador do vírus da AIDS, em setembro de 1994, Caio Fernando Abreu retornou a Porto Alegre, onde voltou a viver com seus pais. Pôs-se a cuidar de roseiras e de gira-sóis, encontrando um sentido mais delicado para a vida. Foi internado no Hospital Menino Deus, onde faleceu no dia 25 de fevereiro de 1996.

---

[1] Expressão utilizada por Caio Fernando Abreu numa entrevista realizada por Vera Aguiar, Roberto Antunes Fleck e Charles Kiefer. In: *Autores gaúchos.* (Vol. 19) Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1988. (p. 05)

O presente trabalho apresenta como tema de análise a obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, livro de contos publicado no final da década de 80 do século XX. As principais questões estudadas são as concepções sobre o amor, presentes na obra referida. Nessa perspectiva, faz-se uma série de reflexões sobre a construção do sujeito na contemporaneidade, sendo o amor o viés pelo qual se percebem as identidades exploradas nas narrativas do escritor gaúcho.

No que se refere às concepções do amor, que permeiam o *corpus*, são utilizadas partes do discurso filosófico, assim como o da psicologia, além de relacioná-las com outros sentimentos presentes nas narrativas da obra. Assim, pode ser percebida, por meio desses amores, a necessidade de encontrar certa unidade em sujeitos que se mostram fragmentados, e de como é a realidade desse homem que aprende com as vivências amorosas.[2] Para isso, a análise das instâncias narrativas indica os elementos-chave percebidos no objeto desta leitura. E o tipo de trabalho realizado também transita no discurso literário, do mesmo modo como tem a pretensão de valorizar as reflexões que tentam dar conta de aspectos extremamente humanos.

Nas discussões sobre o amor, são aproveitados escritores como Ovídio, Platão, Goethe e Stendhal, dentre outros. Do mesmo modo, teóricos que desenvolveram algum trabalho diante da temática amorosa: Maria de Lourdes Borges, Denis de Rougemont, Erich Fromm, Roland Barthes, Beatriz Sarlo, Mary Del Priore, além de outros. Esses teóricos fundamentam seus discursos na literatura, filosofia, psicologia e sociologia, discutindo um conceito em comum, correlacionado: a ausência. Este tema, a ausência, toma significação primeiramente nas idéias de Platão, as quais simbolizam o Eros como falta. Isso como argumento de que o mito do amor é uma idéia presente nos mais diversos textos da cultura Ocidental. Nesse contexto, há também as reflexões sobre as origens do amor romântico, que, nas palavras de Denis de Rougemont, acompanham o tema da ausência, mas com ênfase na morte ocasionada pela impossibilidade de completar sua falta.

---

[2] Em outras palavras, Denis de Rougemont: *a dor amorosa é um meio privilegiado de conhecimento.* In: ROUGEMONT, Denis. *A história do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003. (p. 71)

Já numa situação mais atual, têm-se os argumentos de Erich Fromm, psicanalista que reafirma a ausência num contexto em que o homem, absorvido pelo caos contemporâneo de solidão extremada, resolve procurar no amor uma resposta mais satisfatória para o problema da existência humana. Na sua obra intitulada *A arte de amar,*[3] este autor esmiúça a problemática da experiência da separação e da solidão como fonte de grande ansiedade. Nisso, pode-se constatar a necessidade da busca do amor de ordem orgíaca, ou do casamento, como provável solução da problemática existencial.

E entrando um pouco mais em especificidades sobre a ausência, em *Fragmentos de um discurso amoroso*,[4] Roland Barthes traz como principal afirmação a de que, nos dias de hoje, o discurso amoroso está ligado a "uma extrema solidão" (2001: 11). Também, nas palavras de Beatriz Sarlo, ensaísta que percebe nas cenas da cultura contemporânea, assim como na literatura, marcas que comprovam uma quantidade considerável de momentos de ausência do amor. Em *Instantáneas:* medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo,[5] o amor segue um itinerário governado por mitologias contemporâneas de aparência fugaz, que apontam para os últimos acontecimentos da vida cotidiana.

E dentro desse contexto de aparências, *Os dragões não conhecem o paraíso* introduz uma série de reflexões sobre o tema na tentativa de rever os valores que oscilam entre essência e aparência. Esta é uma obra marcada por preocupações da condição do homem do seu tempo, e o amor é um tema que induz o leitor a ter forte impacto, ao perceber o universo descrito nas narrativas. Terminando, então, por seguir o que mais se registrou na história da humanidade desde os seus primórdios, como a problemática do amor. Assim Caio Fernando Abreu incita o leitor na primeira nota do livro:

> Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma

[3] FROMM, Erich. *A arte de amar*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.
[4] BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
[5] SARLO, Beatriz. *Instantáneas:* Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires: Ariel, 1996.

> espécie de romance-móbile. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo – suponho – completo.[6]

Sobre sua escrita, reafirmando a preocupação com o amor, em 1991, Caio Fernando Abreu apresenta um trabalho na Jornada literária de Passo Fundo. O título de sua conferência, que tinha como princípio o prazer do diálogo entre leitores e escritores, é *A ficção dos anos 70*. No texto, ele faz uma trajetória explicativa sobre a literatura brasileira que dera origem ao tipo de escrita preferida por ele. Mas o ponto que interessa, dentro da discussão do presente trabalho, é o que diz sobre o amor:

> Eu escrevo principalmente sobre o amor, sobre a necessidade, a dificuldade de amar. A frase do Caetano é a seguinte: 'O que chamamos de amor é esse lugar confuso entre o sexo e a organização familiar'. Acho que é sobre isso que eu escrevo e é sobre amor. [7]

Caio Fernando Abreu, que já fora chamado de "O escritor da paixão", por Lygia Fagundes Telles, revela muito de suas qualidades como escritor, escrevendo sobre as relações humanas com muita preocupação. E, para isto, fez com que as emoções fossem o grande foco de suas inquietações. A literatura do autor, segundo ele mesmo, teria uma espécie de função social[8], a de tentar compreender melhor, por meio dessa arte, um pouco das aflições e questionamentos existenciais. O Amor como falta está constantemente percorrendo as narrativas do *corpus* que, vinculadas a um contexto histórico tão característico como esse, chamado também de pós-modernismo, só podem reafirmar as poucas condições de apreensão dos objetos culturais a que o homem é submetido.

O referencial teórico utilizado para a realização do presente exercício crítico está vinculado às seguintes propostas: de um lado, a hermenêutica, tal como é

---

[6] ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (p. 5) A nota padrão de todas as referências do livro neste trabalho são do mesmo ano e edição.

[7] ABREU, Caio Fernando. *A ficção dos anos 70.* In: RÖSING, Tânia Mariza Kuchenbecker & AGUIAR, Vera Teixeira. *Jornadas literárias:* o prazer do diálogo entre autores e leitores. Passo Fundo, 1991.

[8] Numa entrevista publicada em *O Estado de São Paulo*, Caio Fernando Abreu busca argumentos sobre o valor da literatura no ambiente contemporâneo. In: PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas:* Triângulo das Águas. Rio Grande: Editora da FURG, 2001. (p. 17)

concebida por Roland Barthes e Paul Ricoeur; de outro, a teoria da literatura, especialmente naqueles aspectos vinculados à teoria da narrativa em suas diferentes instâncias.

Este trabalho conta ainda com o levantamento da fortuna crítica sobre Caio Fernando Abreu, como a dissertação de Mestrado de Mairim Link Piva, chamada *Uma Figura às Avessas:* Triângulo das Águas, de Caio Fernando Abreu. Ainda, o texto de Bruno Souza Leal, intitulado: *A metrópole e a paixão do estrangeiro*: contos, identidade e sexualidade em trânsito. E também a dissertação de Mestrado de Letícia da Costa Chaplin, de título *O ovo apunhalado e Morangos mofados*: retratos do homem contemporâneo. Estes trabalhos são utilizados como referências teóricas para situar a posição na produção literária do autor pesquisado.

E sobre a construção do sujeito, o fundamento está principalmente nas visões do pós-modernismo, nos conceitos da construção do sujeito explorado pela sociologia. São utilizados como base teórica textos com a pretensão de inserir argumentos que tentam dar conta desse período tão cheio de incertezas. Considerando os estudos pós-modernos, são aproveitados os textos de Stuart Hall, Fredric Jameson e Zygmunt Bauman – teóricos que descrevem esse sujeito fragmentado.

As questões norteadoras desta pesquisa encontram-se situadas no estabelecimento de pontos constatados entre *Os dragões não conhecem o paraíso* e o amor como falta, teorizado no primeiro capítulo desta dissertação. E as hipóteses são:

- Por que a ausência do objeto amado é uma constante nas narrativas estudadas?

- Que tipos de amor verificam-se no *corpus*?

- Na escrita amorosa, percebe-se narcisismo?

- As histórias de amor sempre se movimentam pela ausência do objeto amoroso?

- Como o sujeito pós-moderno vê o amor?

- Em que medida as instâncias da narrativa de Caio Fernando Abreu contribuem para a construção de um discurso amoroso?

A dissertação constitui-se de duas etapas distintas. A primeira está comprometida em buscar os conceitos mais significativos sobre o amor que, de acordo

com o centro temático, põe a ausência no eixo principal. O capítulo é intitulado Uma representação do amor: ausência do objeto amado.

Na segunda parte deste trabalho, As faces do amor, analisam-se os tipos de amor verificados no *corpus.* Num primeiro momento, chamado de O amor orgíaco como reconstrução, aparece o amor orgíaco como esfera de reconstrução do ser, ocasionado pela separação do par amoroso. Depois, em Amores de papel, há a interpretação que dá conta das esferas metaficcionais no processo de criação de contos em *Os dragões não conhecem o paraíso.* Já em Do Amor e outros espelhos, entra-se no vazio do sujeito pós-moderno, que encontra solução no processo de reconhecimento, ao tentar ver-se refletido no mundo. Na interpretação de O irremediável sentido de amor e morte, o trágico é explorado como a essência de alguns traços da condição humana como categoria imutável. Na última seção, está O amor como falta, tendo como foco a ausência do objeto amado, um foco exaustivamente descrito, à maneira de justificar a solidão extremada das personagens presentes nas narrativas.

2) UMA REPRESENTAÇÃO DO AMOR: AUSÊNCIA DO OBJETO AMADO.

O RITO DE NÓS DOIS

Teu rosto: máscara observada
no fundo de um abismo.
Meu vulto: marcas na íris
que vertem um mar de sangue.

Tua ausência: liberdade que me singulariza
para deixar-me vazio.
Minha falta: assombroso rito que te fragmenta
para tornar-te intocável.

Tua voz: ficção inverossímil, inoportuna...
o mito do Caos em poucas palavras.
Meu discurso: preciso que termines
dentro de mim.

DANILO MACHADO

Uma vez pensando sobre o conceito do amor, certamente, é mais do que necessário estabelecer conexão com um conjunto de textos que têm o mesmo tema, até mesmo porque, na cultura ocidental, percebem-se as muitas formas que o Amor assume[9]. Amor, que na reflexão filosófica apresenta-se como matéria-prima. Amor em que a psicologia busca perceber patologias. Amor, que na sociologia apresenta-se associado a um sujeito. E, Amor, que na literatura difunde-se em Arte. Tais posicionamentos são tratados como percursos inevitáveis, uma vez que o tema amoroso se faz presente num trabalho que, pelo menos, pretende reforçar a idéia de plural existente.

[9] "Eros é incapaz de se traduzir num único discurso", como afirma José Américo Motta Pessanha In: SEMINÁRIO NACIONAL, *O amor na literatura* / Coordenação do Livro e Literatura da Secretaria Municipal de Cultura. – Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992. (p. 11)

O Amor, como também já foi dito por Maria de Lourdes Borges, diz-se de muitas formas[10]. E, na filosofia, há um conjunto de conceitos que se propagaram em diversas elocuções e, nesta dissertação, são discutidos por meio de afinidades discursivas existentes nas idéias explanadas. Assim, Amor reduz-se a um limitado número de vozes, com objetivo demarcado pelas necessidades interpretativas do *corpus*.

Em 416 a.C., Platão escreve o *Banquete*[11], obra marcada por inúmeras definições do Eros, mito do amor grego, na voz de alguns sujeitos ficcionalizados pertencentes à cena da época. A narrativa trata-se de um banquete oferecido por Agáton, teatrólogo medíocre na visão de Platão, a seus amigos: Fedro, Pausânias, Aristófanes, Alcebíades e o próprio Sócrates, dentre outros. E, ao invés de beberem, conforme os costumes, o anfitrião os incita a fazer um elogio a Eros, o deus do amor. Dentre os discursos efetuados pelos convivas, o mais importante é o de Sócrates, sustentando a tese transmitida por Diotima, sacerdotisa de Mantinéia[12]. Neste discurso, Eros é caracterizado como um *gênio*, e não como um deus, ou seja, é um intermediário entre os deuses e os homens. Sendo assim, Eros é filho da pobreza (Pênia) e do esperto (Poros); herdando de sua mãe a falta de beleza e de bens, e, de seu pai, os meios de consegui-lo, "graças à procriação segundo o corpo (amor heterossexual) e à criação segundo a alma (amor homossexual)".[13] O Eros, sendo meio mortal, sem instrução e carente, como Pênia, e imortal, sábio e completo, como Poros, busca a filosofia para alcançar completude. Até porque, se fosse muito sábio, como um deus, não necessitaria da filosofia para pensar sobre sua trajetória.

O Amor aqui caracterizado envolve o desejo, não o desejo carnal, mas o desejo ocasionado pela falta, ou seja, há necessidade da união de uma parte perdida na tentativa de uma construção de um todo. O que na filosofia platônica remeteria a uma

---

[10] BORGES, Maria de Lourdes Alves. *Amor.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (p. 07)
[11] PLATÃO. *Banquete*. In: PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
[12] Estratégia que Sócrates utiliza para fantasiar seu discurso, sem irritar os convidados e especialmente a Agáton, para dizer o que deseja sobre Amor. Hoje, Diotima é uma personagem que se tem a consciência de não ter existido, ou seja, foi apenas uma hábil tática para burlar os convivas do *Banquete*.
[13] Argumento sobre a duplicidade do Mito de Eros, de Ann-Deborah Lévy. In: BRUÑEL, Pierre (Org.) *Diccionario de mitos literarios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. (p. 321)

busca incessante pela beleza, perfeição e essência do Amor. O conceito amoroso envolve-se numa tentativa de busca da perfeição imperceptível das formas belas, do que sempre permanece idêntico a si mesmo, ou seja, do que pode ser contemplado plenamente pela inteligência. Desse modo, o Amor é movido pelo desejo de saber mais sobre o intelecto humano, que seria mais um reflexo do mundo das idéias. Nesse sentido, as idéias de Platão, sugeridas no *Banquete,* fazem um percurso de esvaziamento sobre o tema amoroso, até chegar à essência do Amor, confirmando os ideais metafísicos propostos pela filosofia platônica.

Também na antiguidade, Ovídio, o poeta nascido em 43 a. C., consagrou obras que têm seu valor enquanto resolução para os perigos do amor. O poeta escreveu *A arte de amar,*[14] obra que sustenta seu discurso amoroso centrado na cultura panteísta greco-latina, nas lendas e mitologias que fizeram parte deste período. A obra é dividida em três livros, sendo que no primeiro encontra-se a reflexão sobre a arte da sedução, centrada no homem que busca o objeto do amor, a mulher. No segundo, a arte se converte em manter a amante, transformando o furor físico inicial em forma contínua de ardor; ele diz que a arte de amar tem por fim o prazer, ou seja, tem-se arte do prazer. Já no terceiro livro, a mulher torna-se uma figura com voz própria, o que antes não ocorria. Esta obra tem, como principal força, a permanência do amor.

Já *Os remédios do amor*[15] é obra que tem maior significação para este trabalho, justamente por estar intimamente ligada à idéia da ausência do objeto do amor. A problemática aqui explanada, do gostar amorosamente, é sempre detectada no amor como falta. Neste livro, Ovídio reverencia o Cupido na escrita como deus do amor para os romanos, mas o repudia por trazer tantos problemas para os homens. Este poeta ficcionaliza algumas sugestões para terminar com esse mal que tira os homens da razão. Arnold Hauser ratifica tais propósitos em outros momentos, na história literária:

---

[14] OVÍDIO, *A arte de amar*. Porto Alegre: L & PM, 2001.
[15] Idem.

> Até os poetas que levavam o amor a sério compartilhavam da opinião de Ovídio de que o amor era uma doença que roubava aos homens a inteligência e lhes minava a força de vontade, tornando-os seres infelizes e deploráveis.[16]

Já na Idade Média, como narrativa que também dá continuidade ao mesmo mito, mas num contexto cristão, está *O Romance de Tristão e Isolda*[17], de Joseph Bédier, que se baseia nos fragmentos originais encontrados de Bérould e Thomas, e se mantém o mais fiel possível a estes originais. No romance, nota-se uma forte presença do amor cortês e de vários elementos que remetem ao amor, componente que move a história. Além disto, percebem-se vários indícios da presença da Mitologia Celta, na qual o romance provavelmente tenha sido baseado.

Essa narrativa consiste, resumidamente, nas ações da filha do rei da Irlanda, Isolda, que é levada à Cornualha para casar-se com o rei Marc, o qual não conhecia. A mãe de Isolda, preocupada com o futuro da filha e temendo que fosse infeliz longe de sua terra natal ao casar com um desconhecido, prepara-lhe um elixir. O feitiço, que deveria ser tomado pelos cônjuges antes a noite de núpcias, faria com que se apaixonassem perdidamente um pelo outro. Tristão, o sobrinho do rei Marc, é designado a levar Isolda ao seu destino. No caminho, ainda no navio que os levará à Cornualha, Brangien, criada de Isolda, decide revelar que traz consigo o elixir do amor. A magia faria com que aqueles que tomassem padecessem de um amor tão intenso que não poderiam ficar longe um do outro mais do que um dia sem sofrer. Tristão e Isolda bebem o filtro que os unirá a um amor indissolúvel.[18] Mas Isolda deverá cumprir a promessa de casar-se com o rei Marc, o que trará uma série de desventuras a ambos os amantes, culminando em sua morte.

---

[16] HAUSER, Arnold. *História social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (p. 215)

[17] "Denis de Rougemont afirma que o romance ocidental deriva do mito medieval de Tristão e Isolda, donde a associação de amor e morte. O amor dos romances é nove vezes sobre dez o amor-paixão, isto é, o amor-sofrimento, pois a origem etimológica de paixão é sofrimento." Proposição de Zilá Bernd, em *As ligações perigosas.* In: Op. cit., nota n. 9 (p. 32)

[18] Jacqueline Schaefer afirma sobre o mito de Tristão e Isolda: "O mito, então, humaniza-se. A partir do momento em que Tristão, por sua própria vontade, coloca entre si a Isolda, o triplo interdito – do casamento, da lealdade vassálica e da afeição filial que une seu tio – será o destino ou a natureza que unirá os dois jovens num laço indissolúvel. No navio que os conduz para junto de Marc, sedentos, eles bebem na mesma taça mágica o amor e a morte, e a vida." SCHAEFER, Jacqueline. *Mito de Tristão* In: BRUÑEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. (p. 891)

No romance, evidencia-se o amor cortês, tratando de uma relação entre um homem e uma mulher: a mulher é uma dama, também significa que ela é casada, e o homem é um celibatário, interessando-se por ela. A dama é uma peça fundamental, porém é mulher e não dispõe livremente do seu corpo, que pertenceu, primeiramente a seu pai, agora é de seu esposo. Carrega nele a honra deste esposo, por esse motivo ela é altamente vigiada. Sem privacidade nos castelos, ao menor deslize, esta mulher é acusada, por ser frágil e fraca. É passível dos piores castigos, os quais seu cúmplice corre também o risco de receber. Este homem, então, ferido de amor (no sentido carnal), sonha apoderar-se desta mulher. Essa mulher é muitas vezes esposa de seu próprio senhor, portanto é dona da casa que este freqüenta, ou seja, ela está hierarquicamente acima dele; ele é seu vassalo.

E nas palavras de Kathrin Rosenfield, isto é chamado de a Paixão do Impossível, justamente por defender as idéias de que o amor cortês, no século XII, é uma representação de figuras que são peças fundamentais da sociabilidade, uma instituição social que regula não apenas os desejos individuais, mas os papéis que os indivíduos ocupam no meio social. Kathrin Rosenfield afirma:

> A relação do vassalo com sua suserana é estigmatizada pelo obstáculo, pela separação insuperável, que repercute nas metáforas do segredo e do enigma inominável, assim como nos jogos altamente poéticos com letras, palavras e tropoi (anagramas, trocadilhos, enigmas, charadas). As representações do amor não-perfeito e impossível, da morte carnal, medeiam uma nova concepção da paixão na qual amor e morte estão intimamente associados.[19]

Com o início da Modernidade, no Renascimento, retorna o ideal platônico na concepção amorosa. Algumas idéias clássicas para as concepções de vida e arte, num racionalismo de severas e grandiosas regras. A filosofia de Platão, conforme Paul Woodruff, citado por Luiz Costa Lima[20], é comprometida com aspectos externos à

---

[19] ROSENFIELD, Kathrin Hozermayr. *Figuras do amor medieval.* In: Op. cit., nota n. 9 (p. 26)

[20] "Conforme Paul Woodruff em magnífico ensaio, Platão tinha duas justificativas, uma pedagógica, outra ético-epistemológica, para sua recusa. Como textos poéticos, a exemplos dos homéricos, constituíam a base da educação grega, ao filósofo repugnava pensar que os estudantes se tornassem trapaceadores e que algum deles fosse logrado pela pretensão de conhecimento, quer por parte dos poetas, quer pelos poetas em nome de seus personagens." In: LIMA, Luiz Costa. *Mímesis*: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. (p. 31)

obra de arte, pois afirma que a poesia imitativa pura e simples não tem valor. Para o filósofo, o poeta não deve ser somente agradável, mas também útil aos regimes políticos e à vida humana, argumentos esses que estão dispostos na *República*[21]. E dentro desses ideais, há uma necessidade de fazer com que a arte esteja voltada à cópia do mundo exterior. Arnold Hauser, em sua obra intitulada *História social da arte e da literatura*, cita essa forma filosófica de pensar, nos tempos modernos:

> O neoplatonismo, tal como o próprio idealismo platônico, era a expressão de uma atitude puramente contemplativa diante do mundo e, como toda filosofia que se apóia em idéias puras como únicos princípios terminantemente válidos, implicava uma renúncia às coisas da realidade comum. Seja como for, a doutrina platônica, que é tão fácil de diluir e traduzir em termos puramente poéticos.[22]

Seguindo esse ideal filosófico, o poeta renascentista Petrarca idealiza Laura, musa de muitos poemas publicados nesse período. O poeta era um apaixonado de maneira extraordinária, incendiária, solar. Como todo poeta da Renascença, vivia buscando em sua poesia as formas ideais de representação do amor. Com um toque de paixão, animado por símbolos trovadorescos e ares de mito pagão, constrói poemas com significação profundamente humana. Assim Denis de Rougemont confirma as idéias do poeta:

> A linguagem do amor tornou-se finalmente a retórica do coração humano. Essa profanação radical deve fazer nascer uma poesia mais adequada do que qualquer outra para servir à mística ortodoxa. E esta última não deixará de aí colher suas melhores metáforas.[23]

Petrarca também dedica parte de seus poemas à morte de Laura, agora totalmente impregnado dos sintomas de um caráter sublime, divinizante, mas como quem não se conforma com a situação da perda total:

---

[21] No início do livro X da República, Platão classifica a poesia e a pintura como imitação (*mimesis*), no interior de sua teoria acerca de uma cidade perfeita, imaginada de forma a ser justa. Platão diz que os poetas, como imitadores, não têm conhecimento sobre aquilo que imitam, e fazem uma brincadeira sem seriedade. A poesia e a pintura, para o autor, estão três pontos afastadas da realidade, que para um grego era a maneira antiga de contar os extremos. Cf. PLATÃO. *República*. São Paulo: Martin Claret, 2005. (p. 293)
[22] HAUSER, Arnold. Op. cit., nota n. 16. (p. 314)
[23] ROUGEMONT, Denis. Op. cit., nota n. 2 (p. 250)

> Ora eu tivesse tão piedoso estilo
> Que pudesse roubar Laura da Morte
> Como assim Orfeu seu amor roubou sem rimas.
> Que assim vivera mais que nunca ledo.
> Se isso não pode ser, por estas noites,
> A morte feche estas fontes de pranto.[24]

Na literatura ocidental, outro casal que de algum modo sempre remete à mesma significação de amor pela intensidade é *Romeu e Julieta*. Nesta obra, desdobra-se poeticamente a idéia de que o amor sublime, a paixão, está sempre acompanhado de sofrimento, de destruição e de morte. E o sacrifício extremo e a morte apresentam-se como a realização plena da paixão; sentimento que seria banalizado pelo casamento. Ocorre, então, uma tensão entre a unidade racional e a unidade animal, como defende Kathrin Rosenfield:

> A obra de Shakespeare (*Romeu e Julieta, Vênus e Adonis, Hamlet, Ricardo III*) elabora de maneira perspicaz esta impossibilidade trágica da coesão dos princípios espiritual e vital. Os conflitos da tragédia shakespeariana negam e subvertem a idéia de Bacon segundo a qual haveria unidade da alma intelectual e da alma sensível/animal.[25]

O amor da impossibilidade e suas manifestações na literatura levam os protagonistas sempre à morte. A necessidade de possuir o objeto amado e a certeza de que não há como consolar a ausência do gozo físico levam muitos amantes ao suicídio, como *Romeu e Julieta* e *Werther*. Em outras palavras, Denis de Rougemont diz:

> Tristão gosta de sentir amor, muito mais do que ama Isolda, a loura. E Isolda nada faz para retê-lo perto de si: basta-lhe um sonho apaixonado. Precisam um do outro para arder em paixão, mas não um do outro tal como cada um é; precisam mais da ausência do que da presença do outro.[26]

Já na segunda metade do século XVIII, momento de consolidação do romance como principal gênero literário do período, tem-se como antítese o individualismo e a

---

[24] PETRARCA. Poemas de amor. Rio de janeiro: Ediouro, 1998. (p. 174)
[25] ROSENFIELD, Kathrin, Op. cit., nota n. 19 (p. 26)
[26] ROUGEMONT, Denis. Op. cit., nota n. 2 (p. 58)

sociedade. A escola romântica expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas sociais, tematizando atitudes, traços mentais e afetivos desses desajustados. A visão de mundo romântica é o sujeito, esse eu romântico incapaz de resolver os conflitos com a sociedade; por isso a visão evasiva que está expressa na literatura do período. O Romantismo é considerado a arte da burguesia, que buscava uma arte com que se identificasse. Neste instante, são lançados novos padrões de expressão artística, que estão ligados à aristocracia em queda e repletos de traços narcisistas. A arte romântica era voltada para a efervescência social e política, esperança e paixão, luta e revolução e ao cotidiano burguês. Quebrando os padrões clássicos, a arte deveria ser expressão da emoção, intuição e inspiração, de vocabulário simples, de liberdade formal, cheia de descrições minuciosas com emprego constante de metáforas e comparações.

No século das Luzes, Johann Wolfgang Goethe escreve *Os sofrimentos do jovem Werther*, obra que introduz a paixão pré-romântica. Trata-se de um romance escrito em forma de cartas. O livro conta a história de um jovem sensível e obstinado, que se suicida depois de se ver envolvido por uma paixão incontrolável. O jovem Werther apaixona-se por Charlotte. Embora noiva de Albert, Charlotte aceita a corte de Werther. Ao conhecer o noivo, Werther se afasta, indo trabalhar num ministério, mas acaba pedindo demissão e volta a viver perto de Charlotte, que a esta altura já casara com Albert. Desconfiado de que o amor de Albert por Charlotte não é profundo, Werther acaba se desentendendo com ele. Perdido dentro de seus sentimentos, decide salvaguardar o casamento da mulher que ama com sua própria morte. Essa experiência do êxtase romântico de Werther é causada pela expectativa de ver e compartilhar da companhia de Charlotte. Toda subjetividade de Werther está intimamente relacionada com a natureza, e é através dela que ele mostra as marcas profundas de sua melancolia, e de todos os seus devaneios de um apaixonado.

Neste século XVIII, Jean-Jacques Rousseau já havia anunciado o mito do retorno à natureza; o filósofo francês iluminista valoriza o culto à natureza e ao sentimento em oposição à razão. A valorização do sentimento e da emoção leva o autor romântico a explorar o subjetivismo, aspecto que produz uma literatura de tom

intimista e confessional. O romântico julga-se centro do universo, e o ego representa seu grande pólo de interesse, a ponto de ver na natureza e no universo meras projeções de seu mundo interior. Mas tal idealização limita-se ainda à falta de contatos físicos, o que faz este período estar marcado por ambigüidade, pois a natureza humana instintiva termina por esconder-se nesse discurso que prioriza a ordem do natural:

> Inspirada pela mitologia medieval e cortesã, a paixão pré-romântica, ilustrada por *Werther* de Goethe, publicado em 1774, insistia em punir a sexualidade. Quando o filósofo Rousseau, por sua vez, introduz o que pensava sobre o amor para uma sociedade aristocrática em busca de prazeres, suas preocupações de valorizar a inocência e a virtude apenas reiteram uma longa tradição de idealização, corresponde sobretudo, à vontade de esconder, se não de esquecer, o ato carnal.[27]

O amor romântico, aqui, é o amor da desmedida. Werther burla dos bem-comportados e lúcidos, como quem contraria as visões de amor vividas nos ambientes burgueses; para ele o amor é um tempestivo desejo apaixonado. E, nesse contexto, a ausência de Werther é parte fundamental da estética criada pelo autor, terminando por subverter o que se vê nas literaturas ocidentais até então.

A mulher é historicamente responsável pela descrição da ausência do amado, e o homem sempre o viajante, o conquistador. Nessa medida, no romance pode-se verificar outro posicionamento sobre o tema da falta, pois realmente não há diferença entre deslocar-se ou não no espaço. O que ocorre é impossibilidade de saciar a carência de afetos, partindo de quem necessita do objeto do amor. Mesmo assim, Roland Barthes insiste:

> Grande quantidade de *lieder*, de melodias, de canções sobre a ausência amorosa. E, no entanto, não se encontra essa figura clássica, no *Werther*. A razão é simples: lá o objeto amado (Charlotte) não se movimenta; é o sujeito apaixonado (Werther) que, em determinado momento, se afasta. Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador. (...) A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – não de quem parte: eu, sempre presente, só se constitui diante de você, sempre

[27] DEL PRIORI, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005. (p. 84)

> ausente. Dizer a ausência é, de início, estabeceler que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: Sou menos amado do que amo.[28]

Ainda na perspectiva filosófica, foi editado, em 1822, *Do Amor*[29], de Sthendal (Marie-Henri Beyle). Esse escritor também pensou o sentimento amoroso e escreveu este conhecido ensaio. Ele compreendeu o amor como um processo de "cristalização, entendida como uma operação do espírito que, a cada circunstância, descobre no objeto amado novas perfeições".[30] Nesse livro, ele fala fundamentalmente de dois tipos de amor: o do tipo Werther (personagem de Goethe), que enlouquece por demasiada sensibilidade, e que se diferencia do tipo Don Juan (de Moliére), que, por sua vez, transforma o amor num assunto comum, "simbolizado numa busca constante de outras conquistas, ocasionado pela incapacidade de amar".[31] Sthendal revela que este último caráter decorre de uma série de valores que seriam reconhecíveis na vida social, como ousadia e coragem. Nessa perspectiva, revela-se a máscara exterior, que precisa estar sempre sendo estimulada no convívio social.

Nessas duas análises faz-se compreender o amor como um movimento de exaltação do objeto. Mas aquele que ama destaca-se num jogo cênico do encantamento. Ou seja, o sujeito apaixonado procura revelar-se conforme a compreensão que tem de si mesmo: um eu que proclama o seu amor, o mais caro dos sentimentos, e oferece ao outro, amado, os contentamentos infindáveis da vivência amorosa.

Para discutir a genealogia do amor, faz-se imprescindível buscar nas páginas literárias as suas referências, porque os discursos amorosos são, em essência, metáforas. A Literatura revela as disposições afetivas incontroláveis que envolvem o ser que ama. O desejo e o afeto, a admiração e o respeito, a agonia e o ódio misturam-se e transformam o amor num enigma. Sem controle do que sente, o *eu* que ama beira o abismo. O claustro, a loucura e a morte passam a ser considerados com naturalidade pelo sujeito amoroso. Assim Sthendal pensa a escrita amorosa:

---

[28] BARTHES, Roland. Op. cit., nota n. 4. (p. 52)
[29] STENDHAL. *Do Amor.* Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1995.
[30] Idem, (p. 36)
[31] Interpretação retirada do ensaio "As ligações perigosas", de Zilá Bernd. In: Op. cit., nota n. 9 (p. 32)

> Faço todos os esforços possíveis para ser seco. Quero impor silêncio ao meu coração, que acredita ter muita coisa a dizer. Receio sempre ter escrito apenas um suspiro, quando julgo ter anotado uma verdade.[32]

Do Amor é revelação de um exercício de aprendizagem de um homem que se compromete com a paixão, sentimento que não remeteria somente a um platonismo, mas acima de tudo, voltado a um estado de frustração do espírito no meio dessa época.

Do mesmo modo está Honoré de Balzac, romancista francês que compõe cenas da vida privada, fazendo críticas severas ao modo de vida da burguesia francesa do século XIX. A construção de suas personagens está baseada no critério das realidades sociais descritas nos romances do novo naturalismo[33] deste século. Essa proposição também vale para Sthendal, romancista que compõe obras pertencentes ao romance social. Balzac, o retratista literário, é o que diz Arnold Hauser: realiza suas obras com base no materialismo histórico, fórmula que encontra nas ciências deste momento, para descrever o enraizamento da cultura burguês-capitalista do século descrito nas suas obras.

Na novela chamada *Sarrasine*, Balzac descreve a paixão do escultor Sarrasine por Zambinella, o eunuco. Nesta narrativa, a paixão é movida pela impossibilidade de alcance do objeto do amor, Zambinella, uma figura ambígua que perde sua identidade no decorrer da narrativa. A paixão aqui é descrita como figura geradora de impossibilidades, e a personagem desejada é um elemento puramente estético, na percepção do protagonista, ou seja, não há aprofundamentos necessários para construção do amor. O que se descreve é apenas um corpo de aparência e voz feminina, uma figura frágil que, pela sedução, consegue levar Sarrasine à loucura. O escultor é um amante que demonstra seus impulsos amorosos com muita ingenuidade. Movido pela solidão de artista que não vê no meio social a solução para seus conflitos de ordem afetiva, ele se apaixona:

---

[32] STENDHAL, Op. cit., nota n. 29. (p. 49)

[33] "O naturalismo é ao mesmo tempo a continuação e a dissolução do romantismo; Stendhal e Balzac são seus mais legítimos herdeiros e seus mais violentos adversários." In: HAUSER, Op. cit., nota n. 16. (p. 749)

> De resto, o arredio escultor não admitia que sua solidão, povoada de imagens, embelezadas pelas fantasias da esperança e cheia de felicidade, fosse perturbada por seus companheiros. Amava com tanta força e tão ingenuamente, que teve que passar pelos inocentes escrúpulos que nos dominam quando amamos pela primeira vez.[34]

O que mais se observa nas histórias da literatura, nas histórias de amor, segundo Affonso Romano de Sant'Ana, é que o sentimento amoroso torna-se um motivo para desencontros, além do sentido trágico implícito. E isto tanto na literatura brasileira, como literatura universal, de todas as culturas; existem apenas impedimentos, pois "a felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda."[35] Assim articula Affonso Romano de Sant'Ana:

> A história da literatura brasileira é uma história de péssimos amantes. Tem-se a constante de que o amor jamais dá certo, nunca chega a bom termo, e de que os amantes são todos uns grandes incompetentes. Há mais história de desencontros e tragédias do que história de felicidade. A história do amor – e não só na literatura brasileira, mas na literatura universal, e, de modo geral, em todas as culturas – não é apenas a história do amor, mas a história do medo de amar.[36]

Dentro da perspectiva historiográfica, encontra-se *História do amor no ocidente*, de Denis de Rougemont, obra que foi publicada pela primeira vez em 1939 e revisada em 1956. Nela, Rougemont discorre primeiro sobre o mito de Tristão e Isolda, fazendo uma trajetória em outras discussões sobre o amor no Ocidente. O que o autor propõe é uma obra convencional no âmbito daquilo que agora é chamado de "história das mentalidades". A polêmica tese central desta obra é que a idéia de amor romântico[37] nasceu no Ocidente no século XII, do encontro entre a poesia trovadoresca e o pensamento de uma seita herética. Dizer isso, no entanto, é ocultar a enorme

---

[34] Citação de Barthes sobre a novela *Sarrasine, de* Honoré de Balzac. In: BARTHES, Roland. *S / Z.* São Paulo: Martins Fontes, 2000. (p. 21)
[35] ROUGEMONT, Denis. Op. cit., nota n. 2 (p. 71)
[36] SANT'ANA, Affonso Romano de. *Poesia brasileira: uma trajetória do desejo*. In: Op. cit., nota n. 9 (p. 86)
[37] O amor romântico, para os estudiosos da literatura, está sempre conexo ao movimento estético do século XIX, o Romantismo. A literatura romântica é forma estética que tem certo conjunto de conceitos específicos, que a história literária esclarece como movimento estético. Já no discurso historiográfico, as preocupações sobre o amor romântico se restringem em constatar a origem da tal manifestação, como é comum aos trabalhos ligados às histórias da mentalidade.

riqueza de reflexões e percepções sagazes contidas neste ensaio clássico, que vai do mito de Tristão e Isolda aos filmes hollywoodianos, passando por Shakespeare, Mozart e Freud.

O que foi analisado é a paixão em que vivem os ocidentais, de uma forma extrema, aparentemente excepcional: o mito de Tristão e Isolda. Nesta referência fabulosa, um exemplo brilhante, pelo qual se quer compreender o sentido e a finalidade da paixão. O amor à primeira vista é sempre um reconhecimento; e, a cada dia que reencontra o objeto da paixão, novas facetas, novas descobertas vêm como que confirmar, pela surpresa, as evidências, as certezas que se tem a seu respeito. Assim, Rougemont arrisca-se na idéia de que não haveria dualidade radical entre o amor que é convívio de diferentes, base do matrimônio cristão, e o amor que é fusão total no absoluto, base das idéias sobre a paixão como entre Ágape e Eros. Assim Rougemont assegura tais hipóteses:

> Descrever o conflito necessário da paixão e do casamento no Ocidente, tal era meu objetivo central; e a meu ver esse permanece sendo o verdadeiro tema, a verdadeira tese de meu livro, tal como ele veio a se construir.[38]

Ainda sobre o discurso histórico, a historiadora Mary Del Priore, que em seu livro *História do amor no Brasil* investiga o tema amoroso desde o Brasil do século XVI até a chamada revolução sexual dos anos 60 e 70, problematiza o lugar do amor nos dias atuais. Seguindo os passos de Denis de Rougemont, com base no relato de Tristão e Isolda, a historiadora expõe uma das concepções do amor como sendo necessariamente infeliz e cheia de dificuldades, na qual a união total dos amantes só se dá na morte. A herança que a poesia trovadoresca deixou para o Ocidente foi a busca do amor impossível – assim, Mary Del Priore começa a desenvolver seu discurso.

O amor - enquanto fenômenos sócio-culturais que se inscrevem na história e no espaço e que, como toda realização humana, influenciam as manifestações artísticas e literárias; "o amor não muda só no espaço, mas no tempo também".[39] Mary Del Priori encontra a história do amor em cartas anônimas, diários, documentos da Inquisição,

[38] ROUGEMONT, Denis. Op. cit., nota n. 2. (p. 20)
[39] DEL PRIORI, Mary. Op. cit., nota n. 27. (p. 12)

processos judiciais e textos literários que compõem um cenário essencialmente marcado pela dicotomia: o amor como prática se firma numa sociedade escravocrata, patriarcal e mestiça, enquanto de outro lado ocorre a idealização de um sentimento sublime. Desse modo, o sentimento amoroso segue a réplica dos paradigmas europeus:

> Os amantes, por sua vez, gozam de sentimentos inexplicáveis de ordem irracional ou inconsciente. Sofrem emoções como quem sofre golpes. Passam por mil martírios. Descobrem-se vítimas de uma ferida recebida sem que se saiba como. Seu sentimento é inexplicável e, portanto, inexprimível, salvo pela literatura ou pela poesia, cujo jogo retórico, metáforas e figuras de linguagem nos falam de um amor, que se quer singular, excepcional, reconhecível entre mil outros amores.[40]

Seguindo esta linha de pensamento das histórias das mentalidades, Michel Foucault desenvolveu, a partir do projeto da história da sexualidade, um segundo volume intitulado O uso dos prazeres, publicado em 1984. É um aprofundamento em que Foucault faz um exercício de retorno a textos filosóficos. *História da sexualidade 2:* O uso dos prazeres[41] pode ser lido, considerando todo o percurso de Foucault, como uma volta à filosofia, mas à filosofia como forma de vida e como experiência histórica. Aqui, o sujeito sendo constituído historicamente, é como se a constituição fosse comum a diversas culturas, em temporalidades variadas. A história das problematizações demonstra como esta experiência foi tomada como objeto de pensamento de diferentes formas e segundo valores distintos. Ela evidencia a pluralidade de práticas e pensamentos que possibilitam os sujeitos na história, e não uma espécie de sujeito histórico imutável segundo uma verdade universalizante.

Segue o posicionamento teórico que Foucault evidencia, no encontro da história com a filosofia, sendo a primeira praticada de forma filosófica. Numa genealogia do sujeito moderno,[42] ele estuda as formas de indivíduos que se constituíram como

---

[40] Idem (p. 12)

[41] FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2:* O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

[42] "Em suma, a idéia é de pesquisar, nessa genealogia, de que maneiras os indivíduos foram levados a exercer, sobre eles mesmos e sobre os outros, uma hermenêutica do desejo à qual o comportamento sexual desses indivíduos sem dúvida deu ocasião, sem no entanto constituir seu domínio exclusivo. Em resumo, para compreender de que maneira o indivíduo moderno podia fazer a experiência dele mesmo enquanto sujeito de uma "sexualidade", seria indispensável distinguir previamente a maneira pela qual, durante séculos, o homem ocidental fora levado a se reconhecer como sujeito do desejo." In: FOUCAULT, Op. cit., nota n. 41. (p. 11)

sujeitos em diversos momentos da história, problematizando suas próprias condutas e, a partir disso, sua relação com a verdade do desejo.

Em quatro diferentes temas, todos conexos a um vasto território denominado sexualidade, Foucault descreve um campo preciso dentro da cultura grega: o do pensamento sobre os prazeres, levando em consideração as morais que o definem. Moral como postura diante dos valores, modo de pensá-los, aceitando-os ou não. Porém, uma moral relativa apenas a determinados indivíduos do sexo masculino, e de um campo social muito limitado. Assim é percebida a relação dos rapazes com o amor verdadeiro.

Dentro desse pensamento sobre o amor verdadeiro, Foucault entra diretamente na doutrina socrático-platônica, supondo que ela resumiria toda a discussão mítica em torno do Eros na Grécia clássica. Nessa perspectiva, o amor é como sabedoria, visto no *Banquete*; Platão volta a ser discutido pelo filósofo francês, fazendo com que sua interpretação renove o pensar filosófico e dê outros sentidos ao discurso sobre a verdade do amor. E a relação discutida tem formas simples, uma questão de dissimetria entre o amante e o amado, como uma troca que converge no amor. A relação amorosa, por mais que pense o uso dos prazeres na pederastia, pode remeter fortemente a essa condição humana de aprendizagem diante da necessidade do amor motivado pela falta. E a resposta para isso está na conversão dos sentidos implícitos nessa narrativa mítica platônica, que não é a outra metade que de fato se deve buscar, mas sim, o verdadeiro sentido de alma que se tem por afinidades profundas. O sujeito deve ser movido pelo trabalho de si mesmo, na relação com o próprio desejo, questionando o seu ser, até estar em contato com o objeto do amor, obtendo conhecimento dessa verdade filosófica. Tudo isso, submetido a uma moral que faz o homem ficar em torno de si mesmo, enquanto sujeito dos desejos, para se controlar o uso dos prazeres. Assim, Foucault percebe o que há nessa filosofia de prazeres o investimento numa moral da verdade, remetendo às perpétuas espirais de poder e prazer:

> Platão resolve a dificuldade do objeto do prazer reportando a questão do indivíduo amado para a natureza do próprio amor; estruturando a relação do amor como uma relação com a verdade, desdobrando essa relação, e situando-a tanto naquele que é amado como naquele que é apaixonado; e invertendo o papel do jovem amado para fazer dele um enamorado do mestre da verdade.[43]

Sobre esses discursos de natureza histórico-filosófica, é necessário enfatizar que há, dentro deste trabalho dissertativo, uma necessidade de dialogar com outras formas discursivas sobre a realidade do amor. Denis de Rougemont, Mary Del Priore e Michel Foucault estão dentro dessas formas discursivas que dão conta do tema amoroso, mas de fato seguem outra linha de pensamento, com outras preocupações em presença do tema. A História das Mentalidades, categoria que surge como designação lançada pela Escola dos *Annales*, é fundamentada na existência de sistemas culturais subalternos através da dominância de comportamentos pré-lógicos e emocionais. Isso é o que reabilita cientificamente a noção de mentalidade, no âmbito da Psicologia. A noção de mentalidade valoriza as categorias do espaço e do tempo, podendo interrogar as formas de comunicação estabelecidas entre sensibilidades e padrões de cultura diferenciados numa mesma sociedade. Isso tende a inscrever a tensão entre a conservação e a mudança nas fronteiras dos diversos imaginários sociais; fazendo depender das formas de linguagem e de percepção da realidade exterior, do jogo múltiplo de afetos, emoções e crenças. Philippe Áries, ao discutir tais proposições, argumenta ainda sobre uma suposta necessidade humana:

> Talvez os homens de hoje sintam a necessidade de trazer para a superfície da consciência os sentimentos de outrora, enterrados numa memória coletiva profunda. Pesquisa subterrânea das sabedorias anônimas: não sabedoria ou verdade atemporal, mas sabedorias empíricas que regem as relações familiares entre as coletividades humanas e cada indivíduo, a natureza, a vida, a morte, Deus e o além.[44]

---

[43] FOUCAULT, Op. cit., nota n. 41. (p. 212)
[44] ARIÉS, Philippe. *A história das mentalidades.* In: LE GOFF, J. (Org.) *A história nova.* São Paulo: Martins Fontes, 1993. (p. 175)

Voltando ao pensamento sobre o amar, o psicólogo Erich Fromm[45] reafirma a ausência do amor[46] num contexto em que o homem, submerso ao caos contemporâneo de solidão extremada, resolve procurar na vivência uma resposta mais satisfatória para o problema da existência humana. *A arte de amar* é a obra em que Fromm esmiúça a problemática da experiência da separação e da solidão como fonte de grande ansiedade:

> A experiência de superar a solidão e, contudo, por estarem separadas do resto da humanidade, permanecem separadas uma da outra e alienadas de si mesma; sua experiência de união é uma ilusão.[47]

Em outras palavras, pode-se constatar a necessidade de busca de ritos de ordem orgíaca, assim como o próprio casamento, como provável solução da problemática existencial. A desintegração da sociedade Ocidental Contemporânea faz do homem um alienado diante de si, de seus semelhantes e da natureza. Sendo assim, as relações amorosas terminam por se reduzir a uma forma de autônomos que preferem seguir a padronização para não se perderem no caos da desordem sem nexo. Isso, motivado pela insegurança, ansiedade, culpa; na possibilidade de tornar-se extremamente só:

> Só se pode compreender a força do medo de ser diferente, do medo de estar que poucos passos fora do rebanho, quando se compreendem as profundidades da necessidade de não ser separado.[48]

A arte de amar pensa a sociedade ocidental contemporânea nos sintomas dessa falência relativa diante do amor. O fracasso em realizar significa loucura, destruição,

---

[45] "Fromm, psicólogo de grande sensibilidade, traduz ao nível do retículo das humanas a dinâmica constatada em nível mais abstrato do macrocosmo cultural, estudado e criticado por outros pensadores ligados à escola bem como por muitos outros deste século das trevas, nos quais a lucidez consegue preponderar sobre o amalgamento indiferenciado de uma filosofia chamada de neutra". Assim Ricardo de Souza descreve a contribuição de Erich Fromm para a construção intelectual do século XX na Escola de Frankfurt. In: SOUZA, Ricardo Timm de. *Totalidade & Desagregação:* sobre as fronteiras do pensamento e suas alternativas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. (p. 58)

[46] "A espécie de divisão do trabalho, como a chama W. James, pela qual alguém ama sua família mas não tem sentimentos pelo estranho é um sinal de incapacidade básica de amor, esta falta de amor é característica geral de uma sociedade a um tempo narcísica e autofágica, cujas excrescências mais visíveis são a destrutividade ("a destrutividade é produto da vida não vivida" – FROMM, E. O medo à liberdade, In: Op. cit., nota n.45. (p. 149)

[47] FROMM, Op. cit., nota n. 3. (p. 71)

[48] FROMM, Op. cit., nota n. 3. (p. 24)

auto-destruição ou destruição de outros. Sem amor, a humanidade não poderia existir um só dia. Contudo, o amor na realização da união inter-pessoal pode encontrar-se em sérias dificuldades. A fusão pode ser obtida de diversos modos – e as diferenças não são menos significativas do que aquilo que é comum às várias formas de amor. Por isso a perseguição ao orgasmo sexual, que pode produzir um estado semelhante ao produzido por um transe, ou pelos efeitos de certas drogas. Os ritos de orgias sexuais comunitárias faziam parte de muitos rituais primitivos.

Fromm, diante da problemática amorosa deste tempo, faz este trabalho como todo psicólogo, tentando lançar algumas soluções para a prática do amor, como saída da desordem que induz a uma série de incertezas do ambiente contemporâneo. O amor, mesmo na conversão de impossibilidades, ainda promete alguma espécie de felicidade para os sujeitos deste tempo.

Voltando a especificidades sobre a ausência, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes traz como principal afirmação a de que, nos dias de hoje, o discurso amoroso é sempre solitário. (BARTHES, 2001: 11) Tal afirmação é posta como princípio de reflexão explorada pela obra, já que a figura do enamorado, ao falar de si mesmo, apaixonadamente, dirige seu discurso ao objeto amado que termina por nunca lhe responder. A proposta de Barthes faz com que sejam vistas frações de discurso de figuras utilizadas pelo enamorado, porém não entendidas num sentido retórico ortodoxo do discursivo. O que ele propõe é um método dramático que se aprofunda na estrutura do imaginário do sujeito apaixonado, fazendo com que se percebam as frações desse discurso, ou seja, os signos da ação amorosa. Sendo assim, os argumentos que envolvem o objeto de análise desta dissertação, a ausência, sustentam no *corpus* a condição humana solitária, comparando também com uma grande quantidade de narrativas que têm a mesma característica. A figura ausente é textualmente verificada como objeto amado que, na percepção do enamorado, está em contínuo estado de desamparo:

> AUSÊNCIA: Todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado – quaisquer que sejam a causa e a duração – e tende a transformar essa ausência em prova de abandono.

Seja o amor na escritura, que se converte em outras formas do amar, Barthes reafirma o precário e incerto conhecimento dessa problemática. O teórico faz dessas figuras descritas nessa obra um discurso que possa ser lido, ouvido, vivenciado. As figuras são delimitadas, como um signo, e memoráveis como uma imagem poética:

> Tudo partiu deste princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas sim fazer ouvir o que existe de inatual na sua voz, quer dizer, de intratável. Daí a escolha de um método "dramático", que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem). Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que nunca fala.[49]

Seguindo as palavras de Beatriz Sarlo, a ensaísta percebe nas cenas da cultura contemporânea, assim como na literatura, marcas que comprovam uma quantidade considerável de momentos de ausência amorosa. Na obra *Instantáneas:* medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo, o amor segue um itinerário governado por mitologias contemporâneas de aparência fugaz, que apontam para os últimos acontecimentos da vida cotidiana. A vida pós-moderna, aqui, é marcada por transgressões que induzem à banalidade das relações humanas, fazendo com que o amor esteja preso a uma espécie de labirinto, cheio de espelhos. Disso decorre que, nesta trajetória, o objeto de estudo está intimamente vinculado a uma estética de olhares que reduzem o amor às condições de serem observadas, mas sem aprofundamentos ocasionados pela falta de tempo dos que miram o cotidiano. Ou melhor, a ausência está diluída no amor contemporâneo, mas agora limitada a um cotidiano de experiências fugazes. Beatriz Sarlo encontra na cultura instantâneos meios de vida, cercados por imagens que induzem a interpretações voláteis, quando pensa os aspectos anacrônicos da cultura:

[49] BARTHES, Op. cit., nota n. 4 (p. 13)

> El amor en el fin de siglo es estético: pura mirada. La perfección del cuerpo ha alcanzado el punto donde, como en el arte, las cosas están para ser vistas y no para ser tocadas. (…) El enamoramiento, este acto que pertenece a la cultura ya que no hay enamoramiento fuera de un ideal cultural de amor, se presenta como flechazo de la naturaleza, irrupción de inevitable. Nadie ve claro, pero, en el flechazo, la claridad el lo menos importante. La televisión se ocupa de este amor en sus folletines, creyendo que sus vueltas y revueltas pueden verse claro. Se desencadena entonces el flujo del sentimentalismo y este aspecto anacrónico no sorprende en medio de una sociedad cada vez más tecnologizada.[50]

A argumentação, que aqui se faz pertinente, é sobre o eixo de discussão, nos textos acima citados, da literatura como outro sistema de regras combinatórias. A natureza da literatura, na perspectiva de Antonio Candido, é um sistema de formas simbólicas que se agrupam pela estética de similaridade. A história da literatura, por exemplo, é um veículo que tem essa função de estudar tais diferenças e semelhanças, organizando-as para melhor compreensão do leitor. Um sistema literário é justamente um conjunto de reflexões que dão conta de aspectos internos de cada obra. Isto tudo pode estar conectado a fatores externos, sociais, por exemplo, utilizados na interpretação de obras que terminam por servir para os propósitos do crítico literário. Em resumo, Antonio Candido, ao pensar a literatura como um sistema, termina por lançar, na esfera da crítica literária brasileira, uma metodologia que envolve um conceito de literatura significativo que remete à autonomia do texto artístico. Os argumentos do crítico solidificam a literatura como uma instituição que termina por produzir seus próprios pensamentos:

> Além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literalmente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (...) Um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.[51]

---

[50] SARLO, Op. cit., nota n. 5 (p. 14)
[51] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* Vol. 1, 6 ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000. (p. 23)

Seguindo as idéias de interpretação, *O grau zero da escrita* e *S/Z*, de Roland Barthes, são obras que fornecem subsídios para o processo hermenêutico. Barthes lança nessas obras a operação interpretativa, que dá à palavra não um sentido mais ou menos embasado, mas a possibilidade de conferir o plural que se está buscando encontrar. Dessa maneira, a pluralidade discursiva remete às condições do estudo efetuado nesta dissertação que, voltada para o mito do amor, vincula-se obrigatoriamente aos estudos de cultura. São reforçados então os diálogos presentes neste trabalho. Assim afirma Barthes:

> Os sistemas de sentido podem apoderar-se de um texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem.[52]

Paul Ricoeur[53] afirma que a interpretação possui uma significação bem pequena mediante o império da compreensão de textos literários. Assim, os códigos gerativos da literatura podem ser interpretados num processo particular de entendimento dos signos que compõem um texto artístico. Compreender o sentido da enunciação requer passar por um processo circular. Na arte de compreensão hermenêutica, é desenvolvido um trabalho metodológico, que pressupõe entrar circularmente em diversas áreas do conhecimento – como se verifica nos textos que foram visitados acima. Nesta hermenêutica, a subjetividade e as referências sobre o amor estão sempre circunscritas à ausência do objeto do amor, como modo de efetuar um afunilamento necessário ao tema deste trabalho. Desse modo, há maior possibilidade de realizar o esvaziamento, agora no sentido objetivo textual, das possíveis interpretações na composição literária. Mesmo tratando-se de um tema já tão discutido na cultura humana, o amor sempre mostra novas faces. E na interpretação da obra da arte, universo de ambigüidades, a amorosidade é ângulo simbólico, transformando-se em mais uma esfera da realidade.

---

[52] BARTHES, Roland. *S / Z.* São Paulo: Martins Fontes, 2000. (p. 40)
[53] RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação.* Edições 70, São Paulo: 2001.

3) AS FACES DO AMOR

3. 1 O AMOR ORGÍACO COMO RECONSTRUÇÃO

Alien

Nunca más violento Eros
que cuando no encuentra
cuerpo ni semen ni saliva.
Se cumple así
en el silencio
la obra orgásmica
de la imaginación demente.

AIMÉE BOLAÑOS

A lógica da construção de *Os sapatinhos vermelhos*, sétimo conto da obra analisada, inicia com uma frase que anuncia término: "Tinha terminado, então." (p. 69) São reveladas desde início reflexões significativas sobre a separação, momento de decisões que remetem à ínfima possibilidade de tentar começar o processo de reconstrução da protagonista. A personagem Adelina pretende, de alguma maneira, superar a separação buscando refúgio em atitudes não muito convencionais.

O conto está dividido em três partes, a primeira parte tem como função anunciar o papel simbólico da personagem, centrando suas reflexões nas mudanças de humor ocasionadas pela necessidade de reorganizar os possíveis novos sentidos que se pode atribuir à vida. Ela se olha no espelho como quem confere em sua face a perda de tempo numa relação de limites sufocantes. A figura do espelho, símbolo que induz o leitor a perceber a auto-reflexão, é uma forma que a personagem encontra para voltar à atenção a si mesma. Com isso, a protagonista dá um passo adiante nas formas convencionais de preenchimento dos vazios causados pela falta do objeto do amor. Logo no quadro inicial[54] do conto, como principal metáfora estão os altos e baixos que

[54] Roland Barthes, no ensaio "Por onde começar?", faz referência à estratégia de construção do quadro inicial ou final, estratégia utilizada por Caio Fernando Abreu em muitos dos seus contos. Barthes diz: "A noção de conjunto inicial (ou final) entretanto não é simples; nem todas as narrativas têm a bela ordenação, eminentemente didática, do romance balzaquiano, que se abre para um discurso estático, longamente sincrônico, vasto concurso móvel de dados iniciais a que se denomina um quadro (o quadro é uma idéia retórica que

compõem a vida; o carrinho da montanha-russa, elemento compositivo da narrativa, é uma idéia metaforizada que também representa a existência. A montanha é a trajetória biográfica, assim como o carrinho a esse modo limita-se às possibilidades de um caminho que não permite desvios. Ou seja, no quadro de início os limites servem para apontar a transgressão que ocorrerá com a protagonista, e isto, originado no vazio do término de seu relacionamento:

> Tinha terminado, então. Porque a gente, alguma coisa dentro da gente, sempre sabe exatamente quando termina – ela repetiu olhando-se bem nos olhos, em frente ao espelho. Ou quando começa: certo susto na boca do estômago. Como o carrinho da montanha-russa, naquele momento lá no alto, justo antes de despencar em direção. Em direção a quê? Depois de subidas e descidas, em direção àquele insuportável ponto seco de agora. (p. 69)

O imaginário do narrador é estratégia simbólica que constrói um pequeno mundo de reflexões absolutamente intruso nos pensamentos anteriormente vividos pela protagonista, é uma espécie de visão totalizadora que termina por cumprir uma função ritual dentro da narrativa. Essa ritualística[55], acompanhada da onisciência do narrador, está presente nas três partes da história, fazendo com que a personagem seja vista dentro dos padrões que vão esclarecendo-se no decorrer do texto. Isto é, a voz do narrador é parte integrante do processo de separação a que a protagonista submete-se na busca de sua identidade.

O papel simbólico atribuído ao narrador está profundamente inteirado do conjunto de sensações e reflexões feitas pela personagem, fazendo com que sejam revelados ao leitor, mas de modo sutil, o caráter transgressor exposto na narrativa, que de início é simbolizado pelo par de sapatinhos vermelhos. O narrador conduz a história, num primeiro momento, para um caminho em que a personagem está profundamente voltada para si mesma. E nas reflexões atribuídas ao narrador, já desde

---

mereceria ser estudada, pelo fato de ser um desafio ao andamento da linguagem); em numerosos casos, o leitor é lançado *in medias res*; os elementos do quadro ficam dispersos ao longo de uma diegese que começa na primeira palavra.*"* In: BARTHES, Roland. *O zero grau da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (p. 176)

[55] Expressão utilizada por Antonio Hohlfeldt, em *Conto brasileiro contemporâneo*, dizendo que os contos de atmosfera são ritualizados no processo de escrita. O que faz da escrita de Caio Fernando Abreu um artifício que teve continuidade. Cf. HOHFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

o início do conto, têm-se algumas idéias que começam a ser desenvolvidas com profunda ligação a uma consciência transgressora.

Um elemento que contribui para esse argumento está intimamente ligado a alguns símbolos moralizantes da identidade popular. A história situa-se no período da Sexta-feira Santa ao Sábado de Aleluia, momento de morte e ressurreição de Cristo. Ou seja, morte como término e ressurreição como renovação, reconstrução de vida. Estes símbolos, por mais que venham a significar certo sacrifício na sua cultura de origem, terminam por dar um toque sutil à narrativa, mas reconfigurando sua significação. A Sexta-feira Santa da Paixão, neste contexto, não envolve o amor cristão (Ágape), mas o desejo de envolvimento com o Eros, querendo gozar dos prazeres mais carnais, revelado na terceira parte do texto. A relação conflituosa entre Eros e Ágape, ao contrário dos argumentos de Denis de Rougemont, estabelece primado, ou ainda, a vitória de Eros (erótico) sobre o amor cristão, Ágape. Até porque neste contexto histórico, a cristandade começa a ter maior poder sobre as culturas de origem pagã:

> Assim, o amor de caridade, o amor cristão, que é Ágape, aparece enfim em sua plenitude: é afirmação do ser em ato. E foi Eros, o amor pagão, que difundiu em nosso mundo ocidental o veneno da ascese idealista – tudo o que Nietzsche critica no cristianismo. Foi Eros, e não Ágape, que glorificou nosso instinto de morte e quis idealizá-lo. Mas Ágape vinga-se de Eros, salvando-o. (...) O pagão só podia fazer de Eros um deus: era o seu poder mais forte, mais misterioso e mais perigoso, o mais profundamente ligado ao fato de viver. Todas as religiões pagãs divinizam o Desejo.[56]

Nesta narrativa há um movimento em direção a antigos padrões, que de certo modo estão marcados por limites inexoráveis na cultura das relações conjugais. Com isso, há uma tentativa de restabelecer a consciência que a personagem começa a ter por meio da auto-reflexão. Em outras palavras, o que ocorre é a reconstrução de si mesma por meio da reflexão existencial, própria da narrativa intimista, descrevendo a natureza humana. O que na narrativa do século XX é apenas um reflexo de múltiplos discursos, desarmando as visões anteriores, totalizadoras do mundo; agora se tem consciência da

[56] ROUGEMONT, Denis. Op. cit., nota n. 2. (p. 417)

fragmentação caótica, simbolizada também na narrativa atual. E isso se confirma aos olhos de Regina Zilberman, ao relacionar os vazios dos indivíduos a uma sociedade acirrada de competitividade:

> O significado desse procedimento é claro: as pessoas estão esvaziadas de sua identidade, de modo que não há como nomeá-las. Este esvaziamento advém do modo de convivência determinado pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos, eles se tornam parte da massa informe; por sua vez, a diluição no coletivo não impede a solidão e o abandono. O universo criado pelo escritor compõe-se de indivíduos tanto mais solitários, porque deles é retirada a possibilidade de, após terem-se perdido, recuperarem os laços com o social, seja este representado por amigos, amantes ou membros da família.[57]

A separação em *Os sapatinhos vermelhos* é um motivo dentro da narrativa que dá ênfase na figura de uma mulher com "quase quarenta, e nem apartamento próprio, nem marido, filhos, herança: nada. Ponto seco, ponto morto". (p. 70) A personagem, que neste momento toma maior consciência do seu papel social, está conflituosamente revendo sua trajetória de vida, atribuindo ao término do relacionamento os fracassos de alcance da felicidade. Desse modo, a narrativa é construída no ponto de tensão entre os símbolos do término da paixão, em oposição ao casamento como instituição castradora de sentimentos de que não se mantém o controle. Adelina, símbolo libertário de interesses da instituição familiar, busca certo distanciamento dos controles sociais, para reencontrar sua individualidade diante da condição social estabelecida. Disso decorre que, por mais que o individualismo seja uma solução no mundo ocidental, na problemática amorosa ainda se tem um determinado conjunto de conflitos que essa cultura não consegue superar. E nada mais transgressor que entregar-se a paixões aos moldes de um Eros que não admite pertencer a uma instituição controladora, como a família, para tentar sentir-se mais seguro num período repleto de incertezas. Assim diz Rougemont:

---

[57] ZILBERMAN, Regina. *Temperamento de contista*. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. (p. 06)

> Ora, a paixão e o casamento são incompatíveis. Suas origens e seus objetivos são excludentes. Sua coexistência faz surgir incessantemente em nossas vidas problemas insolúveis, e esse conflito ameaça constantemente nossa 'segurança' social.[58]

As frustrações de Adelina, na primeira parte do conto, vão tomando maior dimensão quando ela se detém no rechaço da condição limitada do companheiro. Ele, "um-senhor-de-família-da-Vila-Mariana" (p. 70), com um comportamento absolutamente controlado, que a fez estar sob vigia até nas situações mais individuais. E com uma expressão "didática e pausada" (p. 71) tenta argumentar com ela o quanto é doloroso encarar o rompimento, representado na forma caótica pelo discurso indireto-livre, dando um efeito desordenado nas vozes que compõem a narrativa. A protagonista, na tentativa de completar a primeira parte do rito de reconstrução, ridiculariza a visão de mundo do seu amado, o que nunca se atrevera a dizer. Ela o ridiculariza para conseguir separar-se emocionalmente, mais um apelo para fazer com que seu argumento seja plausível diante da necessidade de refazer-se novamente só. Adelina acredita piamente nesse instante que ele é mais que um passado sem volta, um distante par amoroso incapaz de compreender as necessidades da mulher que o serviu anteriormente. Ela "fora uma gueixa, uma putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas".(p. 70) E está saindo do controle dessa relação com um propósito mais que determinado, pois repensa a condição inútil de ter consciência que os argumentos calculados pela razão são uma atitude nada cordial. Assim o narrador fala, utilizando um pouco de sua voz:

> Nem um fio de cabelo fora do lugar enquanto repetia pausado, didático, convincente – mas Adelina, você sabe tão bem quanto eu, talvez até melhor, a que ponto de desgaste nosso relacionamento chegou. (...) Teria mesmo chegado ao ponto de dizer nutro? Teria, teria sim, teria dito nutro & relacionamento & rompimento & afeto, teria dito também estima & consideração & mais alto apreço e toda essa merda educada que as pessoas costumam dizer para colorir a indiferença quando o coração ficou inteiramente gelado. (p. 71)

No final do rito de reconhecimento, ou no final da primeira parte do conto, Adelina começa a observar os pés desnudos, símbolos que estão relacionados aos

[58] ROUGEMONT, Denis. Op. cit., nota n. 2. (p. 372)

sapatinhos vermelhos lembrados neste instante. Os pés, quando desnudos, estão ainda desprovidos da significação sexual que assumem ao esconder-se nos lindos sapatos que, num dia, protestara comedida e comovida, "mas são tão... tão ousados, meu bem, não têm nada a ver comigo." (p. 72) Adelina, ao lembrar do fato da compra dos sapatos, termina por reconfigurar seu significado assumindo a ousadia possuidora do par de sapatos, que são "vermelhos – mais que vermelhos: rubros, escarlates, sanguíneos –, com finos saltos altíssimos, uma pulseira estreita na altura do tornozelo." (p. 72) A figura desta personagem, quando reconhece o sentido de reconstrução agora possível, passa a fazer um conjunto de ações que são o término da primeira parte do rito. Adelina prepara o corpo, neste final de reconstrução, tomando um banho para purificar o resto de emoções antes submersas. E vestir-se faz parte da ritualização com o sentido representacional de encarar novas faces, de tentar assumir para si a nova fase que começa a ser construída.

Na boate, espaço da segunda parte do conto, há continuação do rito, mas agora ligado à capacidade de seduzir. Adelina mostra-se na representação ritualística fornecendo outro nome, Gilda, e apresenta-se a três rapazes dando como referencial de personalidade o arquétipo astrológico de escorpião. Símbolo que na narrativa gera interpretações profundamente voltadas ao autoconhecimento e renovação. Tal interpretação primeiramente foi obtida com o estudo realizado por Mairin Linck Piva, em *Uma figura às avessas*: Triângulo das Águas, trabalho que tem como tema de análise *O triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu. Esta conotação simbólica do elemento zodiacal de escorpião[59] está presente em o Marinheiro, segunda novela da obra, mas também há a mesma significação simbólica em Adelina, pois a busca de regeneração das personagens é ponto recorrente na obra do Autor.

O sabor lascivo que se constrói nesta parte do conto, limitada às condições da ritualística, está sob a vigia da sedução, como parte fundamental da construção da

[59] Mairim Linck Piva fez seu estudo de dissertação em Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu, utilizando como principal referencial a imaginação simbólica de Gilbert Durand. Piva diz:"No zodíaco, novembro é o mês de Escorpião, regido por Plutão, com associação com a oitava casa zodiacal.O signo de Escorpião relaciona-se com a noção de forças das profundezas, energias submersas capazes de impulsionar processos de destruição, enquanto condição necessária à regeneração. A morte ligada ao signo está associada ao renascer, pois permite o florescimento de uma nova existência, sem resíduos da anterior". In: PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas:* Triângulo das Águas. Rio Grande: Editora da FURG, 2001. (p. 96)

atmosfera desejada pela protagonista. Adelina conhece três homens, estando completamente só, num ambiente no qual se vêem pessoas que não seguem a regras comuns do convívio social, moralmente aceito, para uma mulher que está à beira dos quarenta anos.

O ritual, como fundamento estratégico estético, está complemente submetido às condições limitadas de alguns procedimentos pensados pelo autor. Dessa forma, cria-se uma tensão que impulsionará o leitor com maior curiosidade para adiante no texto, pois o que virá é parte conseqüente de aspectos que transgridem a ordem vigente da condição burguesa vivida pela personagem.

A sedução, jogo estratégico representativo originado no processo de produção (do discurso, da fala e do desejo), é fragmento identitário de instintos reprimidos pela teia social. Nessa perspectiva, como parte fundamental de interpretação humana, este Eros, na ritualística desta narrativa, se reconhece no rito como um referencial de preenchimento de vazios ocasionados pela dor. Para isso, o processo mítico organiza o caos, reconhecendo parte da dimensão humana, que, nessa narrativa, tem na noite um palco das possíveis soluções de preenchimento do vazio existencial.

Para fundamentar proposições acima descritas, Jean Baudrillard é um sociólogo que questiona os conceitos envolvidos no processo de sedução, visto como uma conjuração de signos. O teórico afirma que a sedução é da ordem do ritual, um jogo da ordem do signo, jogo de aparências.[60] Por meio das aparentes formas superficiais de chegar do jogo da sedução, existem necessidades nada frívolas, que indicam um mundo com necessidade de profunda organização. E Bruno Leal percebe esse pensamento que percorre o universo literário desenvolvido por Caio Fernando Abreu, dizendo:

[60] "A sedução é um adorno, faz e desfaz as aparências, tal como Penélope fazia a desfazia seu bordado e, sob seus dedos, o próprio desejo se fazia e desfazia. Pois quem manda é aparência e o domínio das aparências*."* In: BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução.* 2ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 1992. (p. 100)

> O jogo de aparência, que possibilita uma atmosfera sedutora, esse jogo de sedução, enfim, é profundamente coerente com o projeto literário que perpassa os contos e que se revela uma tessitura coerente e perene.[61]

A atuação de Adelina era mensurada nos mínimos detalhes, "a marcação era perfeita" (p. 73). Ela sabia que o ritual deveria ser cumprido até o fim, com a consciência dos sentidos atribuídos às ações executadas até aquele instante. A protagonista "sabia instintivamente que teria primeiro de cumprir o ritual" (p. 73). Essas marcas textuais, metáforas que facilitam a construção de uma alegoria[62], levam à configuração de uma estética cinematográfica, artifício que usara para aproximar-se dos três homens desejados. Ela entra na ritualística como uma atriz de algum filme em preto e branco, antigo, para compor um encontro que permaneça na superficialidade, e justamente para mostrar-se com mais força diante de homens de aparência de "bicho limpo, bicho lavado, mas indisfarçavelmente bicho atrás do sabonete" (p. 73). Ou seja, vulneráveis à caça da protagonista. O que Baudrillard afirma em sua teoria:

> Seduzir é fragilizar. Seduzir é desfalecer. É através da nossa fragilidade que seduzimos, jamais por poderes ou signos fortes. É essa fragilidade que pomos em jogo na sedução, e é isso que lhe confere seu poder.[63]

Seguindo essa liturgia ritual da ordem de regra, Adelina caracteriza os três rapazes a partir da aparência física deles. Na percepção dos três personagens apresentados, faz com que eles sejam vistos como parte integrante do anonimato, estratégia recorrente na obra de Caio Fernando Abreu, como já foi dito por Regina Zilberman:

> Uma das marcas mais constantes diz respeito à criação quase que exclusiva de personagens anônimas. Caio Fernando Abreu via de regra designa os seres

---

[61] Tal Interpretação já havia sido efetuada sobre a obra de Caio Fernando Abreu, quando o teórico faz referência ao trabalho com a metaficção. In: LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*: contos, identidade e sexualidade em trânsito. São Paulo: Annablume, 2002. (p. 61)

[62] "A alegoria é uma figura de pensamento, uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo." Assim disse J. A. Hansen em *Alegoria:* construção e interpretação da metáfora. Citado por FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria*: militância poética de Ferreira Gullar. Santa Maria: UFSM, Curso de Mestrado em Letras, 1997. (p. 26)

[63] BAUDRILLARD, Op. cit. nota n. 60 (p. 94)

> humanos que habitam as histórias tão-somente por intermédio dos pronomes pessoais. Quando não o faz, emprega formas descritivas, que identificam as pessoas por seus sinais externos. [64]

As três personagens que Adelina encontra na noite, apresentadas nesta narrativa, seguem este mesmo fundamento de tipos anônimos. O que se ressalta é a aparência física como uma supervalorização estética exterior, recorrente nos três homens.

Além de características que impulsionam a uma interpretação voltada ao pós-modernismo, período que estimula os sujeitos à satisfação instantânea de prazeres imediatos. Num mundo fluido[65], como foi dito por Zygmunt Bauman, absolutamente leve e infinitamente mais dinâmico, não se perde tempo com a incerteza do outro. Os laços humanos estreitam-se na incerteza de continuidade na modernidade, pois nos ambientes existe uma fluidez que não propicia a confiança, diante da competitividade ocasionada pela necessidade de sobrevivência. Assim Zygmunt Bauman diz:

> A experiência combinada da falta de garantias (de posição, títulos e sobrevivência), da incerteza (em relação à sua continuação e estabilidade futura) e de insegurança (do corpo, do eu e de suas extensões: poses, vizinhança, comunidade).[66]

Os três homens descritos nesta narrativa seguem padrões simbólicos tipificados, produtos consumidos na noite, corpos observados como caça à disposição. Em suas descrições, os nomes deixam de ser importantes; suas identidades são desconsideradas, estando forçosamente negadas em meio à instantaneidade da pós-modernidade. E seguindo o que Beatriz Sarlo afirma, ou ainda, a visão que focaliza os tipos narrados, pode-se proferir que essas personagens estão dentro de padrões que seguem o itinerário de mitologias contemporâneas. Essa interpretação vincula-se à ritualística,

---

[64] ZILBERMAN, Op. cit. nota n. 57. (p. 05)

[65] Zygmunt Bauman, no prefácio de *Modernidade líquida*, anuncia a liquidez como metáfora que revela a instantaneidade dos tempos pós-modernos: "A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que associa a idéia de 'leveza'. (...) Associados a 'leveza' ou 'ausência de peso' à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos. Essas são razões para considerar 'fluidez' ou 'liquidez' como metáfora adequada quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade." In: BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. (p. 184)

[66] Idem, (p. 08)

por representar personagens de uma robótica, forma física de homens gerados por academias de musculação. Além de serem concebidos, assim como Adelina, como arquétipos astrológicos do elemento fogo, símbolos que representam vigor sexual, uma espécie de ode ao desejo para fechamento do rito de sedução:

> Pacientes, divertidos, excitados: cumpriram o ritual necessário até chegar no ponto. Que o negro era Áries, jogador de futebol, mês que vem passo ao primeiro escalão, ganhando uma grana. Sérgio ou Silvio, qualquer coisa assim. O tenista-dourado, Ricardo, Roberto, ou seria Rogério? um bancário sagitariano, fazia musculação e os peitos que pediu que tocassem eram salientes e pétreos como os de um halterofilista, sonhava ser modelo, fiz até umas fotos, quiser um dia te mostro, peladinho, e ela pensou: vai ser michê de viado rico. Do mais baixo só conseguiu arrancar o signo, Leão, isso mesmo porque adivinhou, não revelou nome nem disse o que fazia, estava por aí, vendo qual era, e não tinha saco de fazer social. (p. 76)

O que ocorre nesse fragmento, além da superficialidade configurada na tipificação das personagens, é o humor diante dos traços de vida, dos papéis sociais que são ridicularizados pela protagonista. O que alude à necessidade de fragilizar para manter sob controle a ação de seduzir. Neste conto, Caio Fernando Abreu constrói personagens que lidam com suas fragilidades, sendo esta também apontada nas demais personagens como artifício de alcançar o tom humorístico necessário na atitude sedutora. Tal postura narrada é um procedimento que tem uma relação ambígua, pois o distanciamento tende a ser visto como uma atitude de reconhecer a si mesma, não como a diferença percebida num primeiro momento. Assim, a protagonista se reconhece por estar repensando os moldes em que também está formata. Esses argumentos são ratificados nesta interpretação, considerando as idéias de Bruno Leal[67].

Na última parte do conto, o rito configura-se no aspecto transgressor, visto aqui como o amor orgíaco como reconstrução. Adelina leva os três homens ao seu apartamento, espaço em que as ações adquirem uma conotação simbólica, como um

[67] "Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito, dizendo: No universo de Caio Fernando Abreu, todas as personagens se angustiam, todas lidam com sua própria fragilidade, mesmo que se situem dentro dessa ou daquela classe social. (...) O humor, por sua vez, reconhece a diferença, percebe o outro enquanto outro, mas, também,no fim das contas, como igual.O humor envolve, assim, uma relação ambígua, relativizadora e, portanto, avessa a qualquer tipo de julgamento moral – solidário em última instância, pois vislumbra um reflexo do mesmo estatuto, humano, em todas as personagens, inclusive no próprio humorista." LEAL, op. cit. nota n. 61. (p. 56)

vazio originado na ausência do objeto amoroso. É nele que se instalam os aspectos do Eros vulgar, mito que se volta aos prazeres carnais, o amor do corpo, não do espírito. Até porque em meio à superficialidade do ambiente narrado, não há como obter alguma espécie de aprofundamento para se chegar às formas celestes de admiração, segundo ideais platônicos.

O amor orgíaco aqui é como tentativa de superar a separação, depois de ansiedades vividas num vazio do espaço cheio de recordações de um passado marcado pela fusão identitária, e isso com um par amoroso cheio de limites inexoráveis. Adelina busca outros sentidos com a chegada dos homens que encontrara na noite a seu apartamento. Ali, um palco que antes representava o rito de reconhecimento, agora na manhã de Sábado de Aleluia é rito, restringe-se às sensações dos preenchimentos dos vazios por via corpórea. Agressivamente, o desejo é experimentado, a protagonista é mordida e lanhada e penetrada como uma mulher que se renova na história literária, num discurso pouco descrito por autores da literatura brasileira. Até porque é recente, desde os românticos do início do século XIX, que a mulher seja tocada na literatura pelo parceiro masculino, dito por Affonso Romano de Santa'Anna.[68]

"Que tirasse tudo, menos os sapatos – os três imploraram no quarto em desordem".(p. 77) Os sapatinhos vermelhos, adorno utilizado na sedução, é símbolo que lembra a vida, mas como o fogo ou sangue, pode ser visto como destruidor e purificador de emoções reafirmadas até o fim do conto.

Tudo isso movido pela profunda necessidade da personagem de superar a sua separação, de deixar a prisão em que está só. A falência absoluta em alcançar esse alvo significa loucura, porque o pânico do isolamento completo só pode ser ultrapassado por um afastamento de mundo exterior, de tal modo radical que o sentimento da separação desapareça – porque o mundo exterior, de que se está separado, também

[68] "Desde a história medieval de Beatriz, até a literatura do século XVII, a mulher é descrita de maneira muito branda. Fala-se até, como no caso de Camões, do brando seio. (...) Tudo muito delicado, como se fossem desenhos rococó. O próprio Gonzaga fala em furtivos beijos, em beijos graciosos. Portanto, não há uma presença mais agressiva da relação erótica. (...) Até o séc. XVIII eles transmitem a idéia de que a mulher está sendo vista à distância, pois se trata de um objeto a ser contemplado à distância, intocável. A partir do Romantismo, o corpo feminino começa a permitir uma aproximação, começa a ser tocado de forma mais agressiva pelo parceiro masculino." In: SANT'ANA, Affonso Romano de. *Poesia brasileira:* uma trajetória do desejo. Op. cit., nota n. 9 (p. 87)

desapareceu. Adelina vê-se marcada pelo passado, e por isso tenta transcender as condições de esgotamento pela perda de tempo numa relação que a formatou quase por completo. Assim teoriza Erich Fromm, em *A arte de amar*:

> Um meio de alcançar esse objetivo está em todas as espécies de estado orgíacos. Podem ter eles a forma de um transe auto-provocativo, às vezes com ajuda de drogas. Muitos ritos de tribos primitivas oferecem vivo quadro desse tipo de solução. Num estado transitório de exaltação, o mundo externo desaparece, e, com ele, o sentimento de ser separado. Estreitamente relacionada com essa solução orgíaca e muitas vezes mesclada a ela está a experiência sexual. (...) O orgasmo sexual pode produzir um estado semelhante ao produzido por um transe, ou pelos efeitos de certas drogas. E nos ritos de orgias sexuais comunitárias faziam parte de muitos rituais primitivos. Parece que, depois da experiência orgíaca, o homem pode continuar por algum tempo sem sofrer demais com sua separação. Vagarosamente, a tensão da ansiedade sobe, e é de novo reduzida pela realização repetida do rito.[69]

A transgressão vivida pela personagem refere-se ao ato de lançar-se no abismo do sexo, uma forma de purificação do que os laços conjugais a submeteram em padrões rígidos de comportamento. Ela precisava, de alguma forma, romper com os padrões, para perder-se no prazer e tentar reconstruir-se após a sensação do estado orgíaco. Neste estado, Adelina ou Gilda fundem-se, para formar algo que sirva para sua nova condição de vida. A personagem passa pelo transe, estado orgíaco, como quem confere em seus pensamentos a perda de identidade para a construção de outra mais atual, mais próxima à fluidez de tempos pós-modernos:

> Na sala, de quatro nas almofadas de cetim, sobre o sofá, depois no chão. Na cozinha, procurando engov e passando café, debruçada na pia. Em frente ao espelho de corpo inteiro do corredor, sem se chocar que o mais baixo de repente viesse também por trás de tenista-dourado dentro dela, que acariciava o pau do negro até que espirrasse em jatos sobre os sapatos vermelhos dela, que abraçava os três, e não era mais Gilda, nem Adelina nem nada. (p. 79)

[69] FROMM, Erich. Op. cit., nota n. 3. (p. 21)

Assim configura-se a reconstrução das aparências nos ritos aqui interpretados neste conto, com formas que se transformam em atitudes humanas, destinadas à superficialidade para não entrar em contado com conteúdos absolutamente destrutivos. As ritualísticas em questão estão na necessidade de reconhecimento, reflexo narcísico nos espelhos que o mundo pós-moderno oferece, na primeira parte do conto. Na segunda parte, o rito ocorre na ação sedutora, estratégia cerimonial que cumpre a etiqueta de padrões pré-estabelecidos até chegar ao ponto, "o ponto vivo, o ponto quente" (p. 77), para passar a uma atitude transgressora com um Eros de violentas formas de prazer, como um marco para a destruição de antigos padrões enraizados na cultura. Para isso entrega-se a regras de um jogo, para tentar alcançar uma possível unidade na organização do caos das incertezas de um mundo repleto de regras contraditórias:

> O ato sexual sem amor nunca lança uma ponte sobre o abismo entre dois seres humanos, senão por alguns instantes.[70]

[70] FROMM, op. cit., nota n. 3. (p. 22)

3. 2 AMORES DE PAPEL...

> ***Os remédios para o amor***
> *Se um amante arde por um objeto que lhe agrada amar e que o retribui, que aproveite sua felicidade, entregue seu barco aos ventos favoráveis. Mas se houver quem, por infelicidade, suporte a dominação de uma amante indigna de seu amor, para se salvar, procure a ajuda de minha arte.* OVÍDIO

A escrita amorosa no *corpus,* como resolução dos perigos do amor, também se vincula à idéia de metaficção, uma ação criativa de "amores de papel".[71] A metaficção vinculada à falta amorosa, no processo de escrita, remete a uma infinidade de textos. Também podendo ser chamado de cura amorosa pela escrita, o presente capítulo reflexiona sobre o Eros como espelhamento da vida. Isso, numa forma que faz da literatura um espelhamento de idéias, o ficcionista se reconhece na escrita recriando conceitos, ultrapassando as fronteiras que vão da teoria à ficção. O aspecto ficcional é parte fundamental nessa escrita, como singularidade na análise dos contos: assumidamente percebida na reflexão sobre essa escrita amorosa, sempre problemática para o ser.

Barthes afirma que existem, dentro dessa perspectiva, dois mitos que servem para se pensar a escrita amorosa como sublimação em criação estética: o mito socrático insiste que o amor serve para gerar uma multidão de belos e magníficos discursos; e o mito romântico, intento de fazer da paixão imortalizada na escrita:

> ESCREVER. Enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo que exprime o sentimento amoroso numa criação (notadamente escritura).[72]

Nessa perspectiva de escrita deste capítulo, o amor dirige-se a um discurso ligado ao impossível, intocável. O papel da escrita amorosa não é somente um

[71] DEL PRIORI, Op. cit., nota n. 28. (p. 214)
[72] BARTHES, Op. cit., nota n. 4. (p. 139)

processo de cura da ausência, mas também uma ação que dá continuidade ao sentimento amoroso, "escrever a história do próprio amor não é diferente de amar".[73] O amor é tema infinitamente fecundo na literatura, sendo base para muitas obras que continuam sendo recepcionadas nas histórias da literatura e, principalmente, em romances e na poesia lírica. Tais proposições reafirmam as idéias de Italo Calvino, teórico e ficcionista que diz haver no universo ficcional a conversão da palavra escrita numa esfera de plena realidade ontológica.[74]

A escrita amorosa é o objeto de análise, efetuada pelo sujeito apaixonado, em face do sofrimento dos fracassos do amor. Os Amores de papel estão associados ao período literário romântico, um pastiche pela repetição da impossibilidade e desesperança no papel do Eros, motivos para suspiros no leitor. Mary Del Priori descreve a atitude dos leitores, neste período:

> Amor... Ama-se porque todo período romântico ama. Ama-se o amor e não propriamente as pessoas. Apaixona-se, por exemplo, por uma moça que seria dona de um pezinho que, por sua vez, seria o dono do sapato encontrado. O amor parece ser, como foi o livro de Rousseau no início, uma epidemia. Epidemia que, ao contagiar as pessoas, lhes faz sofrer e suspirar no papel de apaixonadas. Tudo isso em silêncio, sem ação, se não as permitidas pela nobreza desse sentimento novo; suspirar, pensar, escrever e sofrer.[75]

Na literatura de Caio Fernando Abreu, as relações amorosas estão dentro dessa forma escrita, descritas com intensidade na problemática dos sujeitos pós-modernos. Assim, constatam-se suspiros e devaneios poéticos numa escrita tensionada e ritmada pela respiração destes sujeitos, pressionados pelo ambiente de fugacidades. E no *corpus*, o principal conto que se baseia nessa estética de escrita é *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*.

O conto é separado em três partes, sendo que a primeira e a última estão em forma de cartas. A personagem-protagonista escreve cartas para outra personagem,

---

[73] CALLIGARIS, Contardo. *Fragmentos de Fragmentos de um discurso amoroso*. In: Op. cit., nota n. 9 (p. 115)
[74] "O que desejo sublimar aqui é o circuito de valores que caracteriza essa relação entre mundo da literatura e mundo da experiência. O vivido é valorizado por quanto ele irá inspirar na literatura ou por quanto, a seu modo, repete arquétipos literários." In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (p. 249)
[75] DEL PRIORI, Op. cit., nota n. 27. (p. 216)

Dudu, que nunca lhe responde, pois é revelada a morte deste no fim da narrativa. A diegese narrada baseia-se na reflexão memorialística, "Lembrei disso agora há pouco"(p. 81), que vai do espaço dos acontecimentos que ocorreram há sete anos, no Passo da Guanxuma, interior, à vida na cidade grande, momento em que estão sendo escritas as cartas. O protagonista não possui nome, como a maioria das personagens de Caio Fernando Abreu, o que faz disso um recurso usado para compor o relato como um desabafo. Ele observa sua aparência no espelho como quem vê marcas de um passado obscuro e carregado de culpa. O espelho, o rosto sujo de barba e o calendário são figuras que compõem o quadro inicial, recursos imagéticos que montam um processo revelador de um passado cheio de dores ainda não sanadas. A ausência de Dudu, que está presente em todo o texto, é uma tensão que leva a narrativa ao ápice de curiosidade para se saber desta personagem, que se revela na escrita:

> Lembrei disso agora há pouco, olhando minha cara no espelho enquanto decidia se faço ou não faço a barba. Continua dura e cerrada, a barba, você conhece. Se faço todos os dias, a cara vai ficando meio lanhada, uns fios encravados, uns vermelhões. Se não faço, fica parecendo suja, a cara. Não decidi nada. Mas foi quando olhei para o espelho que vi o calendário ao lado e aí me veio esse peso no coração, essa lembrança do Passo, de setembro e de você. (p. 81)

A criação espaço-temporal possui funcionamento significativo na construção desta narrativa; há uma relação entre o antigo, espaço de lembranças, Passo da Guanxuma, e o momento atual, a cidade, tempo presente. Uma instância que representa o interior da personagem-protagonista, o elemento espaço-temporal, criação de oposição ocasionada pela contradição do próprio sujeito que se quer caracterizar.

O Passo da Guanxuma, espaço que revela a origem das reflexões feitas nas cartas, transmite a fantasia, primeiramente, um mundo cheio de prazeres de natureza confortante. Este ambiente é criação reveladora do desnudamento das ações humanas que denotam naturalidade. Isso, num tempo de lembranças, dando a possibilidade de usar da ficção para construir as lembranças de acontecimentos longínquos. Tal estratégia estende a história até os limites do irreal, e o único referente é setembro, mês do começo da primavera, tempo em que os amores têm um papel renovador, no

afloramento dos ritos naturais de acasalamento. Tal função simbólica é inteiramente pensada como ficção, pois tal construção estética termina com a comparação do céu, nesse espaço mítico, como uma pintura, "céu azul como se fosse pintado a mão" (p. 82). Essas relações simbólicas de tempo e espaço, signos narrativos, fazem parte deste fragmento, um momento onírico memorialístico, revelador do descontentamento com as condições atuais de vida:

> Quando lembrei setembro, pensei também numas coisas meio babacas, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas arrebentando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão. (p. 82)

Já no tempo presente, a cidade é o espaço que representa a vida na circunstância da escrita. O narrador-protagonista descreve o ambiente da cidade apontando como principal problemática a artificialidade. Nesse meio, o olhar da personagem se estende da janela do edifício até outros espaços, criações estéticas urbanas cheias de artificialidades e individualismo que dão maior liberdade, mas também estão marcadas pela solidão dos espaços vazios. A atmosfera pesada descrita, "um ar grosso, engordurado" (p. 82), é uma imagem que transmite o peso dos sujeitos que têm a consciência dos tempos pós-modernos, uma revelação do interior da personagem. Assim, Zygmunt Bauman analisa esse olhar tão característico do ser, nessa forma contemporânea de perceber os espaços do mundo:

> O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou nas rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos.[76]

Assim como espiar também reforça a atitude do olhar sobre as coisas mundanas escondidas, numa tentativa de fazer com que essas imagens se reconheçam, assumidamente, como o espaço ficcional. O olhar sobre a cidade é um referente ficcional, que anuncia essa cultura de prazeres induzidos pelas imagens, no ambiente contemporâneo. Por isso uma supervalorização dessa estética da limpeza excessiva, como a personagem-protagonista vê o ambiente imundo no qual vive:

[76] BAUMAN, op. cit., nota n.65. (p. 122)

> Agora olhei pela janela. A janela do meu quarto dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar cinzento preso naquele espaço. Um ar grosso, engordurado. Se você estivesse aqui e olhasse para a frente, veria uma porção de janelinhas de banheiro, tão pequenas que nem dá para espiar o monte de sacanagens que devem acontecer por trás delas. (...) Sempre olho para cima, para ver o ar cinzento entre a minha janela e o paredão do outro edifício que se encomprida até misturar com o céu. Feito uma capa grossa de fuligem jogada sobre esta cidade tão longe aí do Passo e de tudo que é claro, mesmo meio babaca. (p. 82)

Essa criação por meio da escrita, a carta, se reconhece como virtualidade na necessidade de voltar no tempo para que se possam refletir as diferentes formas de vida destes dois espaços. Os acontecimentos narrados dão muita força à relação: passado de culpas e presente ansiedade. Essas reflexões são motivos para se pensar em suicídio, mas a idéia de sujeira é tão forte que impossibilita terminar com a própria vida, por não querer sujar-se mais ao atirar-se da janela do prédio. A sujeira aqui toma tamanha dimensão, por estar associada à culpa no passado distante:

> Eu estava de costas contra a porta quando olhei pela janela aberta do outro lado do quarto. Então pensei que bastaria uma corrida rápida da porta até a janela, depois um impulso mínimo para jogar meu corpo por ela e plac! ó, pronto, acabou: moro no décimo andar. Não foi a primeira vez que isso me passou pela cabeça. O que me segurou desta vez, como me segurava em todas outras, foi pensar naquele monte de latas de lixo lá no térreo. (p. 86)

No tempo presente, a amorosidade está nesse contexto figurando as necessidades instantâneas. Como produto de consumo fácil, o amor é vivido como parte da fragmentação contemporânea, sem aprofundamentos. A descrição do ambiente propicia tal interpretação, por estar facilmente enquadrada nessa cultura de bens de consumo rápido. E a capacidade de consumo termina por ser infinita, quando se pode retornar e entrar em contato com esses objetos, sempre disponíveis. Assim considera Bauman:

> A instantaneidade (anulação da resistência do espaço e liquefação da materialidade dos objetos) faz com que cada momento pareça ter capacidade

> infinita; e a capacidade infinita significa que não há limites ao que pode ser extraído de qualquer momento – por mais breve e 'fugaz' que seja.[77]

O elemento marginal está plenamente presente no espaço da cidade como uma espécie de refúgio da solidão extremada, tema que também permeia todo o *corpus*. O amor vivido pela personagem-protagonista está disposto numa imagem marginal de necessidades fugazes, de compreensões singulares da vida na cidade. E dentro disso, o trânsito pela bissexualidade é marca que revela a busca de individualização, instância que não era possível no espaço das lembranças. A bissexualidade é parte deste trânsito de quem destrói os paradoxos antigos, uma forma de encontrar singularidade ou unidade, para um sujeito que está inserido na fragmentação. Nessa modalidade de descontrole da sexualidade é que se constrói o amor desordenado, sem nenhum processo de controle que formate as ações na tentativa de dar estabilidade ao sujeito, por isso se está perdido. O amor voltado para as múltiplas possibilidades diante das opções no sexo é figura que se vê presente no prazer por necessidade fugaz. Esse prazer no outro não está vinculado a nenhum grupo ideológico que reafirma diferenças. O objeto do amor é produto de consumo que não reafirma nenhuma certeza, pois o que há é essa total incerteza de tempos multicentrados:

> Nesse espaço multicentrado em que se entrecruzam feixes complexos de divergentes relações, o indivíduo ocupa uma posição que lhe impõe uma versão característica da dialética entre proximidade e distância: entre os diferentes pólos, o tradicional e o urbano, que lhe fornecem diferentes e contraditórios modelos e moralidades; entre um passado destruído ou reciclado, um presente inapreensível em sua completude e um futuro em projeto; entre o desafio e a ameaça da construção e delimitação da própria identidade.[78]

O amor neste espaço é fortemente marcado pela insatisfação da personagem. Os recursos da construção desse perfil de idéias estão vinculados a alguns desprendimentos de certezas que o mundo exige. E o espaço público, palco das vivências marginais, é parte dessa construção ficcional, por meio das cartas que são enviadas a esse sujeito que nunca responde, Dudu. O amor aqui é reconhecido como

[77] BAUMAN, op. cit., nota n 65. (p. 145)
[78] LEAL, Op. cit., nota n. 61. (p. 39)

um refúgio dos que sentem o excesso de exigência do mundo. Por isso, nunca estão absolutamente formatados na condição limitada de escolher o gueto como forma de vida. Estes sujeitos agem assim por virtude do anonimato existente nas grandes cidades. Eles conservam poucos traços de suas origens, e quase sempre se associam à culpa de atos dum passado mal-resolvido, como o protagonista deste conto. Como já afirmou Bruno Leal, na sua interpretação instigante intitulada O medo de amar:

> Tais obstáculos não são apenas a indiferença e o anonimato impostos pela metrópole mas também o outro mundo, o outro referencial, o 'poder', que impede ou restringe a atuação do eu. Esse 'poder' assume tanto a forma de comportamentos e fantasmas vinculados à família quanto a de uma força externa que prende as personagens num lugar sombrio ou ainda de uma máquina que as joga num poço escuro e cheio de facas e estacas pontiagudas.[79]

Essa representação de amor no conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, nesta leitura, vincula-se à idéia de morte numa instância simbólica, em que se percebem os atos irreversíveis, mesmo que a escrita tente recuperar a perda. Objetivado na escrita, o preenchimento da falta amorosa é trajetória infindável, como quem supõe resolver o vazio existencial, comum na narrativa intimista. A ausência do objeto do amado, no processo de escrita, encontra-se nessa fabulação das personagens que estão à margem das formatações previsíveis, nas instâncias de poder que não aceitam esse trânsito pelo universo do prazer fugaz. E a criação de personagens marginais são comparáveis aos poetas românticos do século XIX, que bebiam a escrita de forma evasiva. Eles, sem soluções para os problemas da existência, junto à impossibilidade amorosa, encaravam o pessimismo do seu tempo.

E o amor deste tempo, o pós-modernismo, é caracterizado pela repetição do mal da incerteza, da descrença, do desaparecimento, da desconstrução; isso tudo, submetido à ordem fragmentada e caótica, chegando a uma insatisfação nas vivências superficiais:

[79] LEAL, Op. cit., nota n.61. (p. 97)

> Amor picadinho, claro, amor bêbado, amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana, amor com fissura, chatos nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado desta cidade que você não conhece nem vai conhecer. De qualquer jeito, amor, Dudu, embora não mate a sede de gente. Amor aos montes, por todos os cantos, banheiros e esquinas. (p. 87)

Dando continuidade à linha temática, mas num outro texto do *corpus*, *O destino desfolhou*. O título já anuncia impossibilidade, pois desfolhar aqui pode ser visto como algo que se desmancha, que nesta situação significa a não concretização do que o destino poderia prometer a quem ama: "O-nosso-amor-traduzia-felicidade-e-afeição, ele lembraria, suprema-glória-que-um-dia-tive-ao-alcance-da-mão" (p. 25). Ironia que Caio Fernando Abreu constrói: no retorno à valsa, reforça o tom desesperançado da impossibilidade da concretude de amar.

O conto inicia com uma epígrafe de Adélia Prado, de *O coração disparado*, dizendo: "Aqui é dor, aqui é amor, aqui é amor e dor" (p. 23). Denotando desde o início a fusão entre amor e sofrimento – a paixão[80], como assegura Rougemont, está sempre acompanhada do sofrimento imprescindível, constante pela falta amorosa.

A narrativa baseia-se num conjunto de cenas narradas por uma voz em terceira pessoa, num tom memorialístico confirmado pela repetição da palavra tempo, "Tempo, faz tanto tempo, repetem – esquece. Continuam a dizer coisas que ele não entende." (p. 34). A personagem-protagonista que se apaixona, sem entender o porquê do fracasso amoroso, também não possui nome. Ele vive na expectativa da concretização do amor, anunciado desde o início como paixão: "Há seis anos, ele estava apaixonado por ela. Perdidamente." (p. 23) Entrando numa ambigüidade do léxico, no esvaziamento do que pode significar o *Perdidamente*, a significação não está somente no sentido da desmedida do amor apaixonado, mas também com o sentido do tempo perdido, anunciado no quadro inicial.

O objeto do amor é Beatriz, uma menina que ao longo da narração passa a ser vista como uma mulher. Beatriz, uma personagem que se torna símbolo potencializador da escrita amorosa, como afirma Italo Calvino, num ensaio sobre

[80] "Na 'paixão', já não sentimos 'o que sofre', mas 'o que é apaixonante'. E no entanto a paixão de amor significa, de fato, uma infelicidade." In: ROUGEMONT, Denis. Op. cit., nota n.2. (p. 24)

Borges. Tal argumentação anuncia o potencial literário[81], sendo Beatriz lançada como referente ao clássico do Ocidente, *A divina comédia*, de Dante Alighieri. O intertexto dantesco é claramente associado à narrativa, na medida em que há comparação desta personagem, com a divinização da mulher, como na obra de Dante. A frase "Mas não era Dante, ainda não" (p. 24), resume a fantasia de comparação como um elemento metaliterário, que funciona na reafirmação de um contexto idealizado de amor. Na escrita, a representação da mulher alcança meditações voltadas ao sublime das descobertas sobre o amor, estendendo-se até reflexão sobre a morte. Por isso, a personagem torna-se Beatriz de Dante, pois se percebe a idealização também na falta amorosa como base nas lembranças que não se sabe ao certo onde começam e terminam:

> Ela chamava-se Beatriz. Ele chamava-se – não vem ao caso. Mas não era Dante, ainda não. Anos mais tarde, tentaria lembrar-se de Como Tudo Começou. E não conseguia. Não conseguia, claramente. Voltam sempre cenas confusas na memória. (p. 24)

Ainda sobre a escrita, *Mel & girassóis*, conto que representa o mundo de aparências. Uma história de pequenas formatações das relações humanas, em descrições que incorporam clichês narrativos com ênfase na aparência, para criar uma esfera propícia à sedução. A narrativa consiste no encontro de duas personagens, novamente anônimas, numa ilha paradisíaca. Lá elas se conhecem e vivem encontros bem-comportados, seguindo os padrões que Caio Fernando Abreu fere, na sua escrita felina:

> Hipócritas, sociais, duas pessoas passando quinze dias de férias numa praia qualquer do Havaí ou Itaparica, sorriram amavelmente um para o outro, embaixo dos cabelos encharcados, fingiam que estava tudo bem. (p. 100)

[81] "Observar que cada texto dele duplica ou multiplica o próprio espaço através de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, leituras clássicas, eruditas ou simplesmente inventadas.O que mais me interessa anotar aqui é que nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura como extração da raiz quadrada de si mesma: uma literatura potencial." Assim assegura Ítalo Calvino, argumentando de que a escrita pode estar sempre anunciado a leitura dos clássicos, como ocorre no conto "O Aleph", de Jorge Luis Borges. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (p. 249)

Neste espaço, um não-lugar, os heróis estão no mundo da fantasia hollywoodiana, suas identidades estão dentro dessa lógica burguesa consumista, que aposta em prazeres pagos. Seus corpos estão à mostra como em uma revista de *parapazzi* de moda, como fossem famosos bem-sucedidos, que ironicamente buscam prazeres simples da vida, "Ela agitou os pés dentro da água morna afundados. Lugar-comum, sonho tropical: não é excitante viver?" (p. 101)

A história é construída num diálogo com alguns arquétipos metaficcionais, como afirmou Bruno Leal: "atmosfera idílica, construída através de descrições que assumem e incorporam clichês advindos da indústria do entretenimento".[82] A atmosfera aparentemente doce é uma armadilha para os leitores, que imaginam encontrar um conjunto de facilidades na instância da vida narrada, um espelhamento das ambições compartilhadas. Essa criação natural é tão exageradamente paradisíaca, fazendo do espaço um mundo criado artificialmente para alcançar o propósito metaficcional da criação espacial do lugar-comum para representar:

> Então foi jantar no restaurante do hotel, aquela coisa de banana & abacaxis decorando saladas, araras & tucanos empoleirados sobre suflês, como um filme meio B, até mesmo meio C, e de repente houvesse um número rápido com Carmem Miranda nas escadarias, não espantaria. (p. 101)

Estas duas personagens, Ele e Ela, fazem dos encontros ritos da sedução, portanto, de aparências. Num jogo de espelhos, os dois eram iguais, mesma classe social, com seus assuntos intelectualmente aprovados pela crítica da alta cultura, "às vezes sentando para falar de Pessoa, Maísa ou Clarice". (p. 107) Ela veste-se com fidelidade ao estilo forjado no ambiente urbano, de mulher bem sucedida e independente:

> Urbana fiel ao preto, jogou a seda de uma blusa sobre o velho jeans meio arrebentado, e só entregou certa expectativa – naquele momento, honestamente, nem ela saberia de quê – quando acrescentou um pequeno fio de pérola, quase invisível. (p. 101)

[82] Expressões usadas por Bruno Leal para descrever a história de amor de aparência inofensiva. In: LEAL, Op. cit. nota n. 61. (p. 60)

Ele convence com sua vaidade de homem contemporâneo, aparência impecável ao molde do charme ironizado pelo exagero da tipificação masculina. A personagem olha-se no espelho, metonímia da relação narcísica de beleza naturalizada na instância espacial:

> Ele demorou-se um pouco mais na frente do espelho, tramando sobre o corpo de banho tomado a camisa branca, a calça azul-clarinho, bem largas as duas. Mas de maneira alguma pensou nela nem em alguém mais, enquanto se olhava, garanto. (p. 101)

Seguindo os espelhamentos, há outras personagens descritas que formam um tom de ironia com a aparência dos dois protagonistas. Esses personagens, que podem ser ditos, personagens-conceitos, são tipificações de ordem burguesa. Tipos que revelam alguns valores das relações no tecido social, sendo que cada uma delas carrega consigo uma problemática, num sentido trágico ou não, das relações que estabelecem com a instituição do casamento, também como a falta amorosa e os desejos que o cercam. Nesse sentido, o que provém da visão existente em torno do casamento, como reguladora do comportamento. Mais um motivo para Caio Fernando Abreu ampliar a crítica às formatações de pensamentos em torno das relações amorosas. Isso, dentro da escrita amorosa, como forma sintomática da atitude metaficcional:

> Professora Secundária recuperando Do Amargo Desquite, a Secretária Executiva Louca Por Uma Transa Com Aqueles garotões Gostosos e a Velha tia Solteirona Cansada De Cuidar Dos Sobrinhos. (...) A Sabedoria Que As mulheres Ocidentais conquistam depois Desilusão De tudo Inclusive Dos Homens. (p. 102 e 105)

Enfim, a escrita amorosa, aqui assinalada como falta do amor, constituem densa teia metaficcional, convertendo-se em argumentos para mais um fragmento dos discursos sobre o amor. Na literatura contemporânea, a reflexão sobre o amor mostra-se assinalada pela escrita, assim, como em todos os tempos. O diferencial está na

valorização da metaficção como forma estética, às vezes explícita nos principais intertextos, ratificando o trabalho propriamente literário. A literatura aqui analisada aponta para o período cheio de incertezas, no qual os seres estão descentrados e fragmentados. Assim é a escrita amorosa, parte de mais um discurso que compõe a realidade ontológica, fazendo disso tudo um amor de papel.

3. 3 DO AMOR E OUTROS ESPELHOS

NARCISO

Niño.
¡Que te vas a caer al río!

En lo hondo hay una rosa
y en la rosa hay otro río.

¡Mira aquel pájaro! ¡Mira
aquel pájaro amarillo!

Se me han caído los ojos
dentro del agua.

¡Dios mío!
¡Qué se resbala! ¡Muchacho!

...y en la rosa estoy yo mismo.

Cuando se perdió en el agua
comprendí. Pero no explico.

FEDERICO GARCÍA LORCA

No presente capítulo, é analisada a recorrência de um mito, o de Narciso. Iniciando com *O rapaz mais triste do mundo*, usam-se como referenciais as concepções que, nesta narrativa, podem ajudar a desvelar o universo simbólico e intimista dos processos de composição do conto. E o monólogo interior surge como forma de compreensão das vozes inseridas nos vários discursos que dão base às narrativas aqui descritas.

O rapaz mais triste do mundo situa-se num espaço noturno em que duas personagens se encontram. Elas são vigiadas por mais uma personagem, a que narra o encontro. Num "aquário de águas sujas" (p. 57), atmosfera nebulosa, tem-se a noção de conjunto inicial de Barthes. A metáfora inicial, o aquário, é um recurso que revela o universo no qual se escondem dores e amarguras descritas pelo narrador. Ele, um

narrador onisciente seletivo,[83] "o que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo" (p. 62), só tem a mostrar o que na noite se vê, mas nem sempre é questionado. Este narrador descreve as ações das personagens, e em alguns momentos, funde-se com eles: o homem de quase quarenta anos e o rapaz de quase vinte anos, o "rapaz mais triste do mundo." (p. 63)

O desenrolar da narrativa depende do fluxo de percepções que o narrador tem da atmosfera noturna ali descrita: "a noite e a névoa da noite onde eles navegam sem me ver, peixes cegos ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim." (p. 57) Ele, o narrador, coloca-se como personagem integrante desse espaço, estruturado simbolicamente para revelar ao leitor o que de mais intimista há no universo descrito. Nesta última citação, além de intensificar os propósitos que serão desvelados, há também a certeza que mais duas personagens assumem, neste caso, uma espécie de projeção do que já foi vivido pelo narrador, talvez, na posição de um homem maduro, assim como nos conflitos de um jovem sem experiência suficiente para compreender o desajuste em que vive.

Caio Fernando Abreu compõe as imagens de uma atmosfera que, além de nebulosa, tem a pretensão de situar o leitor num espaço noturno, lugar onde são vistos diversos tipos humanos, que se escondem em espaços marginais de uma noite fria:

> Pleno inverno gelado, agosto e madrugada na esquina da loja funerária, eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico - sons, algas, águas – soltos no espaço que separa o bar maldito das trevas do parque, na cidade que não é nem será mais a de um deles. (p. 57)

Depois disso, é apresentada a primeira personagem, um homem de quase quarenta anos, vestido de "impermeável cinza" (p. 59), um tipo que navega neste espaço como mais um desajustado do ambiente social. A expressão "impermeável cinza", uma metáfora viva[84], segundo Paul Ricoeur, pode ser interpretada como

---

[83] Tipologia de narrador criada por Norman Friedman: "Neste caso, é utilizado o chamado *discurso indireto livre*, pelo qual o narrador interpreta com palavras suas as idéias e os sentimentos das personagens." In: D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1*: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: 1995. (p. 61)

[84] Expressão criada por Paul Ricoeur para designar o bom uso deste recurso retórico, a metáfora. "As metáforas vivas são metáforas de invenção, em cujo interior a resposta à discordância na frase é uma nova extensão do

proteção, uma vez que já são conhecidos os jogos da noite. E por isso não se deixa enganar pelas ilusões de "certos pensamentos altos de noite, algum álcool e muita solidão*"* (p. 58).

Este personagem que não possui nome, assim com tantos outros descritos na obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, representa uma geração já conformada com os limites do aquário, o bar, meio no qual se tem certeza das completudes que não serão alcançadas junto aos seres que navegam nele. O homem de quase quarenta anos, *ser de papel* um tanto enigmático, não possui passado, segundo a visão do narrador, e isso pode ser encarado como tentativa de resgate dos que sofreram o apagamento na geração a qual representam. Como se os homens que ainda navegam pela noite pudessem não ter construído alguma história significativa, e isto aos olhos de quem vê o mundo na perspectiva dos formatados pela estrutura social. E o narrador o descreve assim:

> Há muitas outras coisas que se poderia dizer sobre esse homem nesta noite turva, neste bar onde agora entra, na cidade que um dia foi a dele. Mas parado aqui, no fundo do mesmo bar em que ele entra, sem passado, porque não têm passado os homens de quase quarenta anos que caminham sozinhos pelas madrugadas – todas essas coisas um tanto vagas, um tanto tolas, são tudo o que posso dizer sobre ele.(p. 58)

Outro personagem, o que dá nome a este conto, *O rapaz mais triste do mundo*, é um rapaz de quase vinte anos, também sem nome, mas com significação mais evidente, pois reflete a tristeza de um jovem já sem espaço para solução de seus conflitos. O rapaz*,* diferente do homem maduro, é possuidor de ingenuidade, visto que não viveu o suficiente para perceber "as águas turvas desse aquário." Ele mergulha nos limites do bar:

> Um rapaz de quase vinte anos, bebendo um pouco demais, não muito, como costumam beber esses rapazes de quase vinte anos que ainda desconhecem os limites e os perigos do jogo, com algumas espinhas, não muitas, sobras de adolescência espalhadas pelo rosto muito branco, entre fios dispersos. (...) Por

---

sentido, embora seja certamente verdadeiro que tais metáforas inventivas tendem a tornar-se metáforas mortas com a repetição." In: RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976. (p. 64)

> trás das espinhas, entre fios da barba informe, acontecem certos pensamentos - densos de névoa, algum álcool e muita solidão. (p. 59)

O narrador, neste caso, aprofunda-se na densidade dos pensamentos do rapaz que vive no tempo de sua geração, mas sem as soluções que a vivência lhe impõe. Ele navega com ar arrogante, com respostas típicas de uma idade cheia de fervor, e com a energia que "destruiria a cidade com raios flamejantes só para viver o momento da luz elétrica do raio", (p. 60). Veste-se de preto para ser aceito, e tal atitude pode ser encarada como uma reação contra os paradigmas propostos, um produto da cultura de um período cheio de incertezas.

Mas o que de fato representa este aprofundamento refere-se aos pensamentos ali explicitados na sua narração; o narrador vê, talvez porque já viu em si mesmo, a falta de perspectiva de um adolescente absolutamente intranqüilo, que está à beira de encontrar o fim em tudo que acredita. Ele diz:

> Fico caminhando à noite pelos bares, eu tenho medo de dormir, eu tenho medo de acordar, acabo jogando sinuca a madrugada toda e indo dormir quando o sol já está acordando e eu completamente bêbado. Eu nasci neste tempo em que tudo acabou, eu não tenho futuro, eu não acredito em nada – isso ele não diz, mas eu escuto, e o homem em frente dele também, e o bar inteiro também. (p. 63)

Neste monólogo interior, o narrador, em muitos momentos, termina por confundir-se com as duas personagens narradas, tendo então uma focalização tripla. Desse modo, o ato de narrar está comprometido com as percepções dos tipos narrados, que de certo modo alcançam significação ao se correlacionarem diante das ações e pensamentos. Com isso, em meio a este jogo estabelecido pelos focos na narração, tem-se alcançada esteticamente a consolidação de um discurso indireto livre, recurso utilizado para causar, neste caso, certa fusão entre os discursos.

O narrador, que se encontra sempre ao fundo do bar, também representa, com voz autêntica, as *várias consciências*[85] desse lugar considerado por ele mesmo, um bar maldito. Isto se configura assim pela possível penetração preestabelecida dos discursos que o narrador, o que tudo sabe, é possuidor, ou seja, há inventividade anunciada, metaliteratura. "Eu invento, sou Senhor de meu invento absurdo e estupidamente real, porque o vou vivendo nas veias agora, enquanto invento," (p. 61). Nessa perspectiva, são percebidas as relações aqui pensadas: exterior ou interior, direta ou indireta, presente ou passado; estabelecendo estruturalmente uma organização interna que equivale à realidade exterior.[86]

Ainda sobre esse descentramento[87], Caio Fernando Abreu mostra-se absolutamente coerente diante disso quando admite textualmente que a visão do narrador é uma atitude plausível nas fragmentações de idéias. Nessa perspectiva, a representação desse discurso é colocada de modo a fazer com que as várias consciências tenham maior verossimilhança quando dispostas numa só voz, num narrador de onisciência seletiva. Além disso, também há a consciência do leitor que é instigada, que poderá ou não identificar-se com o drama, como alguém que "escuta" as vozes presentes no texto:

> Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esse três que espia e conta, esse quarto que escuta. Nós somos um – esse que procura sem encontrar e, quando encontra, não costuma suportar o encontro que desmente sua suposta sina. (p. 66)

---

[85] Oscar Tacca, ao escrever sobre o monólogo interior, fundamenta-se no discurso das várias consciências que permeiam a voz de um narrador. E isto para fazer com que as imagens criadas sejam reflexos das imagens do mundo, realidade na consciência. Cf. TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Livraria Almeida, Coimbra, 1983.

[86] Tal proposição é explicada por Antonio Candido nas reflexões sobre a construção da personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

[87] O descentramento referido tem como base conceitual o pensamento de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, dizendo: "O segundo dos grandes 'descentramentos' no pensamento ocidental do século XX vem da descoberta do inconsciente por Freud. A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma 'lógica' muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – 'penso, logo existo', do sujeito de Descartes." In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP & A, 2004. (p. 34)

Outro ponto importante a ser tratado refere-se à recorrência do tema amoroso, estabelecendo então uma relação direta como mais um fragmento interpretativo das personagens. A partir disso, consolida-se um aspecto decisivo para a construção de uma coerência interna do texto, pois ao inserir esse tema, Caio Fernando Abreu manifesta uma consciência quanto à função das visões fragmentárias dispostas no conto. O narrador expõe ao leitor o que pode significar o amar, sendo o objeto amado como extensão de si, mas também como cárcere da própria aparência:

> Eu, sim: amar o mesmo de si no outro às vezes acorrenta, mas quando os corpos se tocam as mentes conseguem voar para bem mais longe que o horizonte, que nunca se vê daqui. No entanto, é claro lá: quando os corpos se tocam depois de amar o mesmo de si no outro. (p. 61)

Quando o narrador descreve a possível relação que se estabelecerá entre as duas personagens, ele utiliza-se de uma imagem, o espelho, que remete a um mito muito recorrente na literatura do Ocidente, o mito de Narciso. Ou seja, a partir da reflexão amorosa associada à imagem do espelho, com esses mitemas, há a possibilidade de ver o mito como fundamento que também principia a lógica narrada. Narciso, mito literário, tem sua primeira aparição em *Metamorfoses*, de Ovídio, poema épico latino que, a partir deste mito, aponta o amor por si mesmo como comportamento a ser punido[88]. O mito, como retorno às origens, apóia o transitório no permanente, sendo possível prever o que será a partir do que já foi. No mito, a existência não se justifica a partir do futuro, mas ao contrário, o que é e o que será foram no princípio. O desenvolvimento do mundo, do homem e das coisas está representado nos eventos inaugurais. Assim, Donaldo Schüler descreve o mito:

> Narciso só é símbolo se por Narciso entendemos o seduzido pela imagem. Se percorremos situações concretas, notamos que cada época cria seus próprios Narcisos, observamos o símbolo se confundir com o signo. (...) O mito refaz a história das origens, história sagrada. Se das origens, universal. Todos vimos

[88] "O sentido original do mito é facilmente depreendido: ele ilustra o poder de Nêmesis que restabelece a justiça universal. Narciso foi punido por ter desejado subtrair-se à lei comum e por ter recusado a amar alguém" In: BRUÑEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. (p. 747)

> nossa imagem refletida em alguma superfície lisa algum dia e ficamos perturbados. Por isso narciso nos interessa, por isso é que ele é histórico.[89]

Em *O rapaz mais triste do mundo*, o espelho, imagem que se empenha em remeter à temática do lago em que Narciso se debruça, anunciam-se os perigos de querer se aprofundar na imagem do outro. Dentro dessa situação narcísica, a amorosidade apresenta a falta como forma de amar:

> Narciso não admite que solicitação alguma o perturbe. Divinamente animalesco ou animalescamente divino, passa os dias na amenidade dos campos. Seduz principescamente como o rosto sorridente dos infantes, alheio às artimanhas da sedução. Indiferente ao que cerca, lembra o ato puro aristotélico, amado sem amar, conhecido sem conhecer, longe da impureza, perniciosa ao que é puro, embevecido em si. Ser pleno e conhecer se repelem. O outro, quando seduz, seduz como falta, como aquilo que nos falta. Conjuguem-se conhecer, amar e demandar a falta.[90]

E no aquário de águas sujas, ambiente repleto de jogos infindáveis, ao contrário da tranqüilidade paradisíaca do mito da vida intra-uterina, é que o narrador vê possibilidade do ferir-se. O símbolo de paraíso, o ambiente aquático, torna-se aqui espaço de caos que não consegue recompor nenhuma parte fragmentada das personagens. E Narciso, sem os pedaços recolhidos através do espelho, recai à pluralidade originária, alimentada na humanidade na nostalgia da ilusão de unidade primitiva. Isso faz romper com o reflexo imagético ou de idéias, como solução de desordem interior:

> Portanto, não se olham. E não sou eu quem decide, são eles. Não se deve olhar quando olhar significaria debruçar-se sobre um espelho rachado. Que pode ferir, com seus cacos deformantes. (p. 61)

Com isto, o estudo de aspectos simbólicos tem verdadeiramente importância, pelo fato de demonstrar a organização de uma estrutura coerente, que apresenta o texto em questão. Nesse aquário de águas sujas, existe nas palavras um sentido ao existir.

---

[89] SCHÜLER, Donaldo. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994. (p. 13)
[90] Idem, (p. 28)

Assim, a linguagem atinge sua dimensão essencial, isto é, mais uma verdade dos seres fragmentados a ser revelada. Desse modo, o mito resulta num processo intencional; demonstrando a estreita ligação da literatura com os mitos desde as suas origens. Ele, o mito, dirige-se à essência das coisas e desperta o sentimento de unidade, uma espécie de organização do caos.

Sendo assim, *O rapaz mais triste do mundo* contribui à construção do espaço e do tempo como extensão de idéias ligadas ao pensamento mítico e simbólico. E Caio Fernando Abreu assume tal partidarismo, pelo simples fato de contar essa história carregada de momentos epifânicos, instantes reveladores de estados humanos, às vezes contraditórios, carregados de ambigüidades, como as imagens simbólicas ali presentes:

> − Você não existe. Eu não existo. Mas estou tão poderoso na minha sede que inventei a você para matar a minha sede imensa. Você está tão forte na sua fragilidade que inventou a mim para matar a sua sede exata. Nós nos inventamos um ao outro porque éramos tudo o que precisávamos para continuar vivendo. E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino. Você me dá seu futuro, eu te ofereço meu passado. Então e assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só, esse é o eterno. (p. 65)

Seguindo o itinerário de espelhamento, *Pequeno monstro,* narrativa que também pensa essa noção de reflexo, mas a partir da reflexão de Michel Foucault sobre o amor verdadeiro. Esta história conta um final de semana na praia, onde um menino, "o pequeno monstro" (p. 125), como ele alude a si mesmo, convive conflituosamente com a família. Neste ambiente conhece o primo Alex, personagem que o inicia no ritual de passagem no fim da infância. Na praia, Tramandaí, o pequeno monstro passa o verão, com os conflitos pré-adolescentes de mudanças corporais e comportamentais. O narrador-personagem vive uma profunda rejeição de si, seja no estranhamento de aspectos físicos ou de seus sentimentos ou atitudes:

> Uma Mãe insistindo o tempo inteiro pra tu ires à praia na mesma hora que todo mundo *normal* vai e um Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom – isso já é dose suficiente para um verão. Como se não bastasse a minha

> desgraça, agora ia ter que dividir *meu* quarto com o tal de primo Alex. E não queria que ninguém ouvisse minha voz de pato grasnando, visse meus braços compridos demais, minhas pernas de avestruz, meus pêlos todos errados. (p. 125 e 126)

A noção de espelhamento possui duas fases, a primeira tem relação com a "coisa" escura e gosmenta que está sempre presente no interior do protagonista. Seja na forma de um vômito que nunca sai, ou ainda, no gozo, que até conhecer o primo Alex, o protagonista não fazia idéia do que pode ser. Sua forma física, num primeiro momento, é sinônimo de sofrimento, pois o seu corpo, assim como suas emoções estão passando por transformações irreversíveis:

> Tirei a areia dos pés no bidê, lavei a cara e fiquei parado na frente do espelho. Pequeno monstro, falei. Mais de uma vez, três, doze, vinte, eu repetia sempre, me olhando no espelho antes de dormir: pequeno, pequeno monstro, ninguém te quer. (p. 129)

Já numa segunda fase do rito de reconhecimento, o pequeno monstro começa a perceber-se com menos dor à medida que observa e se sente aceito pelo primo Alex. O rito de reconhecimento é uma espécie de espelhamento do menino, que está em completo descontrole, vendo no outro, o primo Alex, a solução de seus conflitos internos. O protagonista, um pouco bêbado, começa a perder os limites que o cercavam antes, e começa a perceber a beleza do outro como um desejo aceitável, mas ainda pouco nítido em suas emoções. O desejo homoerótico ainda é primitivo num sentido sexual configurado como identidade, que poderá se estabelecer como verdade consciente. Ele se solta pensando na beleza com significação de cura do monstro que o habita interiormente:

> Ficava ali sentado de meu lado como se fosse um cara comum, fumando, bebendo cerveja e rindo de vez em quando pra mim. Achei que todo mundo que passava e nas outras mesas ficava olhando pra ele e pensando mas quem será esse moço. De repente me deu assim como uma vaidade daquelas pessoas todas estarem me vendo ali, ao lado dele, a aí aconteceu uma coisa maluca. Por um segundo, parei de me sentir monstro. (...) E quando levei a mão desse jeito na cabeça, percebi que as minhas costas estavam muito curvadas para frente, como se eu quisesse sempre defender do mundo alguma coisa funda escondida

> no meu peito. Então forcei os ombros para trás, e não estava me sentindo nem um pouco monstro quando olhei de novo para o primo Alex. (p. 139 e 140)

A paixão que o protagonista reconhece, primeiramente é apenas um Eros na condição narcísica que recolhe no outro o significado do caos interno, com a solução para a falta de sentido num desejo ainda internalizado. Este amor apresenta a face mediante o outro, como um estranho a ser explorado e sem os comprometimentos castradores do meio familiar. Neste rito de iniciação sexual, o protagonista não somente se refaz, mas também se compreende na idealização implícita na vivência amorosa que ainda não sofreu a dor da ausência. Isto, justamente por estar em seus poros a descoberta de um mundo de sonhos, ideais, das formas platônicas de completude que se concretizam em marcas do gozo que ficou na sua palma da mão. Tais proposições vinculam-se aos pensamentos do filósofo grego, num movimento no qual alguém se esforça para mostrar ao outro, o amante, que o Eros é sempre uma atitude de mostrar a verdade de si. E o sujeito, o primo Alex, por meio desta prática, tende a mostrar a liberdade ao pequeno monstro, arquétipo de desajustado, um caminho com menos dor:

> – Parece que tu está sentindo muita falta do Alex.
> Eu falei que não. E não estava mentido. Eu sabia que ele tinha ficado para sempre comigo. (...) Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro. Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pêlos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma de minha mão. (p. 146)

Concluindo, a aura criada nesses espaços são modos representativos de um imaginário de reconhecimento de angústias, desejos, carências, preenchimentos, finitudes e regenerações exploradas nos espaços que em algum momento estão no meio aquoso. Assim, como nesses instantes que dois, ou três, ou quatro consciências se encontram para recompor uma atmosfera que dê conta dessas partes fragmentadas, de um tempo incerto e absolutamente humano. Nestes espaços, as vozes do mito narcísico alcançam tamanha significação, pelo simples empenho da inventividade que se fez presente. As personagens se olham assim como se debruçam no espelho, para

conseguir algum tipo de completude. E faz-se completo o que essencialmente pode compor a unidade poética que Caio Fernando Abreu encontra.

3. 4 O IRREMEDIÁVEL NO AMOR E NA MORTE

MERGULHO

Na morte do poeta se escuta o silêncio.
As teclas e as canetas
sussurram o segredo
para os que tiverem a coragem
de querer ouvir.

Na morte do poeta,
as vozes param,
o tempo emudece
e o homem mergulha no rio.

SUSANA VERNERI

O essencial deste capítulo está em constatar a perda irremediável, no sentido trágico,[91] das ações que se vinculam ao amor e à morte. O trágico é uma expressão utilizada para comparar a significação no "inextricável nó do destino",[92] um motivo que se tem para a construção de textos ficcionais em que as personagens são postas numa realidade irreversível. O trágico constava primeiramente no gênero dramático, mas os sentidos buscados nesta análise se restringem ao conto como estética em que aparece o tema que traduz os sofrimentos humanos. A leitura proposta transita pelo que há de mais delicado e implícito na narrativa, entre as noções de Eros e Tánatos, produzindo uma forma tensionada por necessidade de vida, em meio ao caos de incertezas. O que se quer é o sentido do irremediável, e aqui é aplicado a alguns contos do *corpus* como estratégia interpretativa que dá continuidade aos sentidos implícitos no amor como falta. O termo trágico não é estético, pois não se tem a pretensão de definir a tragédia, no gênero literário, mas sim a essência de alguns traços da condição humana como categoria imutável. Isso em circunstâncias de sofrimento excepcionais,

[91] "Uma perda irreparável (a perda de algo que não pode ser completamente restaurado é trágica) de um indivíduo único (a perda de algo que não pode ser indistinguivelmente substituído é trágica)" In: MOST, Glenn W. *Da tragédia ao trágico.* / (Org.) ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia & Literatura*: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (p. 22)
[92] Idem, (p. 24)

que envolvem a morte. E Glenn Most, no ensaio intitulado *Da tragédia ao trágico,* traduz essas idéias:

> O trágico não é em primeira instância um conceito estético útil para a análise de um gênero específico, mas antes uma categoria metafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana.[93]

O primeiro conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* é *Linda, uma história horrível,*[94] rico na descrição das sensações. A diegese consiste no encontro entre filho e mãe, numa noite em que o filho chega de viagem da cidade grande para uma pequena cidade provinciana, local onde reside a mãe. Uma narrativa que descreve a viagem crua ao universo da velhice, retorno do filho possivelmente doente de Aids à casa materna. As duas personagens não possuem nomes, como a maioria dos protagonistas dos contos de Caio Fernando Abreu. Elas se encontram no interior da casa como metáfora de assuntos escondidos, do universo interior da relação entre os dois.

No quadro inicial, retomando Roland Barthes, a figura do tapete gasto pode ser interpretada como o processo de envelhecimento, a espacialidade é uma imagem que revela o interior das personagens, e neste caso, reflexão sobre a velhice. A personagem do filho percebe o tempo que passou sem a consciência diária deste período de transição. A luz do interior da casa tem um ambivalente sentido, símbolo de esperança do que se vai encontrar. Mas, ao mesmo tempo, esta mesma luz que clareia o rosto deste homem, mostra a barba de três dias, como quem se expõe ao mundo:

> Só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada. E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro - agora, que cor? - e ouviu o latido desafinado de um cão, uma tosse noturna, ruídos secos, então sentiu a luz acesa do interior da casa filtrada pelo vidro cair sobre sua cara de barba por fazer, três dias. Meteu as mãos nos bolsos, procurou um cigarro ou

---

[93] ibdem, (p. 24)

[94] O conto também foi publicado em: MORICONI, Ítalo. (org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva , 2000.

> um chaveiro para rodar entre os dedos, antes que se abrisse a janelinha no alto da porta. (p. 13)

A personagem da mãe observa o visitante, no primeiro instante, por meio de uma janelinha, enquadrada pelo retângulo da porta. Ela configura os traços de um tempo passado, observado por ele, "estava mais velha, viu ao entrar". (p. 14) Com uma expressão de amargura, uma mulher sozinha, perdida no tempo que o ambiente da casa revela, ela o observa e sem nenhum estranhamento, o reconhece. "Tu não avisou que vinha – ela resmungou no seu velho jeito azedo, que antigamente ele não compreendia." (p. 14) Ele adentra a casa como quem busca consolo, seguindo as idéias de Erich Fromm, de que o "amor materno é uma afirmação incondicional da vida do filho e de suas necessidades". O narrador revela as emoções das personagens, tirando as ilusões que o visitante poderia encontrar neste ambiente no qual a mãe leva o seu filho para dentro com muita afetividade, saudade dos tempos que não foram vividos:

> Abraçou-a, desajeitado. Não era um hábito, contatos, afagos. Afundou tonto, rápido, naquele cheiro conhecido - cigarro, cebola, cachorro, sabonete, creme de beleza e carne velha, sozinha há anos. Segurando-o pelas duas orelhas, como de costume, ela o beijou na testa. Depois foi puxando-o pela mão, para dentro. (p. 14)

Dentro da casa ele encontra Linda, uma cachorra velha que é o primeiro indício mais explícito de morte, uma personagem que tem o papel temático[95] que engloba a função de anunciar as reflexões em torno da passagem do tempo e do esgotamento da vida. Linda é personagem que também simboliza a incondicionalidade e a lealdade dos sentimentos da mãe em torno desse filho, pois, apesar dos insultos, ela termina por ficar ali, presa à afetividade dos que pronunciam seu nome:

---

[95] "Na teoria semiótica gremasiana, um *papel temático* é um tipo particular de configuração discursiva onde uma figura nominal comporta virtualmente um conjunto de junções e de atributos qualitativos. Assim, o *príncipe*, a *madrasta*, o *banqueiro*, o *padre,* o *sedutor*, etc. são considerados *papéis temáticos*, na medida em que cada uma destas designações aponta para percursos figurativos previsíveis, que englobam um feixe de ações, atitudes e aptidões socioculturalmente codificadas." In: REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (p. 183)

> – Sai, Linda – ela gritou, ameaçando um pontapé. A cadela pulou de lado, ela riu. – Só ameaço, ela respeita. Coitada, quase cega. Uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte. (p. 14)

Nesta narrativa, a perda irremediável refere-se não somente aos anos de convivência perdidos, mas também aos sentidos que não podem ser resgatados pelas personagens da história. Cada uma com os seus dramas e faltas implícitas nesta pequena conversa à noite, com seus subtextos que o narrador termina por preencher numa espécie de identificação subjetiva, como narrador de onisciência seletiva.

A mãe, com a velhice já estampada no rosto, reclama de solidão e sentimentos amargos no meio familiar. Ela, uma personagem tipificada, é lançada neste enredo como fragmento de memória deste filho que está em busca de sua identidade familiar, já que a história dirige-o também a pensar a morte:

> – É sina – disse. – Tua avó morreu só. Teu avô morreu só. Teu pai morreu só, lembra? Naquele fim de semana que eu fui pra praia. Ele tinha horror do mar. Uma coisa tão grande que mete medo na gente, ele dizia. Jogou longe a bolinha com a pintura da xícara. – E nem um neto, morreu sem um neto nem nada. O que mais ele queria. (p. 17)

Esta personagem, símbolo materno em fase final do cumprimento do dever social, vive num ambiente em decadência caótica. A condição da velhice, intensificada pela imagem da cachorra, a faz ter risos irônicos, que escondem a ansiedade de quem não serve para os propósitos de um mundo cheio de dinâmicas instantâneas:

> – Mais velha que eu, imagina. Velha que dá medo. – Fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (ce-ra-to-se, repetiu mentalmente), pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de cigarros. (p. 15)

O filho, neste contexto, termina por ser a representação deste sujeito pós-moderno, descentrado por estar completamente fora dos padrões ditados pela instituição familiar. Ele volta à casa da mãe num descompasso temporal, numa disparidade de valores e informações do tempo presente. Sentindo-se incompreendido, ele tem vergonha da quebra de expectativas do comportamento que não teve, justo

para contentar a vida de uma mãe e um pai falecido que desejavam um neto como recompensa aos sacrifícios de impulsioná-lo à vida. Mas, mesmo assim, com uma certeza, a de que o amor de sua mãe pode ser uma solução da desordem implícita em suas ações:

> A xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas. Ele mexeu o café, sem vontade. De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha. (p. 15)

A casa, útero materno em desordem, é um espaço que induz o leitor a perceber o caos das vidas destes sujeitos que se prendem aos padrões de uma moral centrada na família heterossexista. Neste ambiente, há a caracterização do interior deste sujeito, que chega da metrópole junto com suas doenças, metáfora enfermiça de um país de seres que vivem incertezas ideológicas. O espaço aqui se assume como um espelho deformante, com a intenção de deslocar a imagem que a sociedade tem de si mesma. O objetivo dessa espacialidade é o de abrir novos ângulos de visão do leitor, de revelar novas dimensões do real. A espacialidade torna-se profundamente crítica:

> Manchadas de gordura, as paredes da cozinha. A pequena janela basculante, vidro quebrado. No furo do vidro, ela colocara uma folha de jornal. País mergulha no caos, na doença e na miséria - ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado (p. 15)

O amor, como centro da relação entre as duas personagens, apresenta uma discussão que permeia os diálogos do início ao fim do conto. *Linda, uma história horrível* mostra o amor materno desprovido de incondicionalidade, isso para gerar um conflito de gerações que ocorre ao contrário do imaginável. O filho simboliza as crenças em torno do incondicional, e a mãe que está completamente inserida neste

contexto de funções sociais da mulher, não consegue inserir-se na incondicionalidade de um amor comprovado pela ciência: "– Dane-se. Comigo sempre foi tudo ao contrário." (p. 15) A partir disso, Caio Fernando Abreu instaura, já no conto de abertura da obra, um elemento transgressor do que normalmente se espera numa história que poderia ser bonita por se tratar da relação entre mãe e filho. Irremediavelmente, transformada pela desordem de pensamento, está a perspectiva de sujeitos que se mostram individualistas. O Eros, aqui, perde-se nas ações Tánatos, ou seja, o amor se desordena na conservação da vida e entrega-se à morte. Em meio a tal desordem, a morte, como foco de discussão deste capítulo, apresenta distintas idéias explícitas no decorrer da narrativa. Os símbolos todos dirigem suas significações ao irrecuperável tempo perdido, seja na falta de saúde das personagens, ou no espaço que remete a tal interpretação. Na racionalização da morte, mesmo neste contexto amoroso, só restam sofrimentos irremediáveis. E dentro desta perspectiva, Federico García Lorca, poeta espanhol, também faz releitura do mito amoroso, Vênus, não de um nascimento, como em Sandro Botticelli, mas como morte:

VENUS
Así te vi

La joven muerta
en la concha de la cama,
desnuda de flor y brisa
surgía en la luz perenne.

Quedaba el mundo,
lirio de algodón y sombra,
asomado a los cristales,
viendo el tránsito infinito.

La joven muerta,
surcaba el amor por dentro.
Entre la espuma de las sábanas
se perdía su cabellera.[96]

[96] In: LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1996. (p. 302)

Seguindo as idéias de Arthur Schopenhauer, "entre os homens surgiu, com a razão, por uma conexão necessária, a certeza terrível da morte".[97] O conhecimento sobre a morte na reflexão do tema é, para o filósofo, uma maneira de desprender-se dos medos profundos de sentir a finitude da existência. Para ele, a reflexão é ineficaz, como alguns pensamentos religiosos fazem, da noção sobre a morte, uma inútil necessidade de mendigar. A morte, para Schopenhauer, no tópico sobre a religião, é uma necessidade metafísica do homem que é suprida ou pela religião ou pela filosofia. Entende o filósofo que os mais bem dotados intelectualmente têm essa metafísica suprida pela filosofia, e a maioria não dotada encontra refúgio na religião. O filósofo critica a religião católica, ao dizer que ela é uma instrução para mendigar o céu, que seria muito incômodo merecer.

Seguindo o itinerário de morte, no quinto conto, *Saudades de Audrey Hepburn* (Nova história embaçada), a solidão impera, junto às noções da perda amorosa, até o perder-se no trânsito entre crenças divinatórias. "Perdeu-se dele logo após encontrá-lo, numa véspera de São João." (p. 49) Assim começa a narrativa, num tom de encontros que reproduzem a dificuldade de alguma continuidade do amor. Neste quadro inicial, o narrador mostra-se em terceira pessoa, apresentando uma personagem anônima, descrevendo as sensações que vão de desencontros, o oposto do que se espera numa festa, ao encontro. Num primeiro instante, no espaço estão algumas personagens que representam um universo de aparências, personagens-conceitos, remetendo a ilusões perdidas numa história que é embaçada:

> Não estava um pouco bêbado, nem tinha fumado ou cheirado absolutamente nada – o que talvez justificasse, tantas negações, encontrá-lo assim, de repente e também perdido entre a Pantera Loura Disposta a Tudo Por um Status Mais Elevado, a Lésbica Publicamente Assumida e o Patriarca Meio Sórdido Fugido

[97] Schopenhauer assume a doutrina de Platão de que os objetos do mundo não eram mais que aparências, meras sombras das coisas verdadeiras, as quais o homem não podia conhecer neste mundo, feito todo ele de representações imperfeitas. E como todo filósofo do século XIX, acreditava nas formas biológicas de pensar o mundo: "Mas, como sempre a natureza a todo mal é dado um remédio, ou pelo menos uma compensação, então essa mesma reflexão, que nasce da morte, também nos leva às concepções metafísicas consoladoras, das quais a necessidade e possibilidade são igualmente desconhecidas ao animal. É, em especial, em torno desse fim que se dirigem todos os sistemas religiosos e filosóficos, que são, portanto como que o antídoto que a razão, por força de suas reflexões, fornece à certeza da morte." In: SCHOPENHAUER, Arthur. *Da morte*. / *Metafísica do amor*. São Paulo: Martin Claret, 2003. (p. 23)

> Das Páginas De Satyricon. Perdidos, perderam-se, perdeu-se – e foi pelos viadutos que se perdeu. (p. 49)

A esfera mística construída é sugerida desde o início pelo subtítulo, Nova história embaçada, metáfora que propõe a construção de uma nebulosa atmosfera aquática que também é criada em *O rapaz mais triste do mundo.* Mas o diferencial está que, no conto aqui analisado, a astrologia toma maior significação na sua explicitação do arquétipo de Peixes, para sugerir a incerteza da trajetória da personagem:

> Consultando efemérides mais tarde, descobriria que a Lua, às vésperas do minguante, transitava por peixes – o que explicaria, mas só em parte, nubladas espiritualidades, presságios ilusórios, embaçamentos. Ilusão, Netuno. (p. 49)

Na reflexão sobre o amor, a mística simbolizada primeiramente é a do panteão africano. Xangô, orixá da justiça, que na natureza pode ser visto em trovoadas, protege esta personagem de aspecto nebuloso. O orixá, na narrativa, também assume significação sexual, de desejo explosivo, por estar contribuindo como mais um componente de elemento fogo, símbolo de desejo-paixão. As relações que este protagonista busca não transitam pela reafirmação de uma sexualidade prefixada, seja homoerotizada, ou ainda heteroerotizada. O que se tem em questão é este sujeito, que compõe o ambiente da metrópole querendo se encontrar no espaço, como afirma Bruno Leal, sobre o *Os dragões não conhecem o paraíso*:

> Solitário no ambiente da metrópole tornada lar, o sujeito aprofunda mais e mais seu enraizamento em si mesmo, na sua estranheza. O meio para isso é a memória, a revisão do percurso, a revisão de sentimentos, de velhas angústias e, da mesma forma, a reafirmação e a reconstituição de uma identidade, que resulta, assim, da biografia e não da sexualidade ou de um lugar no mundo.[98]

O amar funde-se na reflexão sobre a morte, seguindo Arthur Schopenhauer, num contexto reflexivo sobre a vivência no mundo em que as proteções exercem ainda o seu papel. Seja de ordem mística, instância que mostram falhas, o protagonista

[98] LEAL, Op. cit. nota n 61. (p. 102)

nebuloso às vezes funde-se com o próprio narrador, em meio a idéias de que o medo de amar tenta ser apagado. Este narrador, com características de um escritor contemporâneo, pela desordem caótica das vozes no texto, pensa a escrita de uma "quase história" (p. 50), em meio ao fluxo de consciência, por isso a referência da literatura intimista, "a lenha da fogueira crepitando como num romance inglês" (p. 50). Em meio a isto, o amor dissolve-se nos pensamentos deste narrador onisciente seletivo, que se confunde com o protagonista, estratégia que dá maior complexidade às vozes do conto. Desse modo, rompem-se as fronteiras das consciências que compõem a narrativa, deixando indefinidas as vozes, causando um caos de desejos desordenados que vivem na busca do preenchimento de espaços vazios. Por isso, estas vozes não medem esforços para ter encontros furtivos, sem compromissos duradouros, e medos exterminados:

> Era quarta-feira, usava uma guia de Xangô, vermelha e branca. A mesma que depois arrebentaria num estalo inesperado, ao tirar a última peça de roupa para deitar-se ao lado de um outro qualquer. Sem medo da morte, porque esta quase história pertence àquele tempo em que o amor não matava. Sabia do clima de bolero desse Um Outro Qualquer, mas foi assim que foi. (p. 50)

Assim, o amor e a morte aqui dão continuidade a este desígnio do sentido trágico que, também ocasionado pelo amor como falta, contribui para o argumento de que o sentido do irremediável é um traço da condição humana como categoria imutável. O sofrimento de solidão extremada, constatado na trajetória em desordem narrada, leva sempre as personagens desajustadas, mesmo no ambiente da metrópole, aberta à diversidade, a um desejo de término absoluto da dor. Desse modo, a caracterização do irremediável faz o sujeito pensar a morte como possibilidade de cura do vazio:

> Crepitava, a lenha cre-pi-ta-va como num romance inglês. Um halo luminoso. Na fogueira, quem sabe dentro dela, memórias manchadas de adrenalina, que tudo vinha num excesso de café e agostos. Já que não tentaria o suicídio pela quinta vez – nem sequer con-se-cu-ti-va, enumerou –, que fora dispensado após tantos anos de análise, já que a crise permanente parecia ser a forma mais

> estável de sobreviver, já que ninguém lembrava de assassiná-lo nem pedi-lo em casamento (p. 53)

Mas mesmo assim, no quadro final, o amor insiste na esperança da concretização de alguma espécie de organização do caos. O corpo do objeto amado é desejado a tornar-se uma espécie de território seguro, naquela noite de São João na qual se encontraram e se perderam novamente. Aqui, o amor está voltado a conquistar o outro, como forma de segurar-se no mundo de incertezas ideológicas. Ao comparar o corpo do outro a uma geografia a ser explorada, o amor torna-se a esperança de segurança em territórios que se mostram traiçoeiros:

> De qualquer forma, poderia tê-lo amado muito. E amar muito, quando é permitido, deveria modificar uma vida – reconheceu, compenetrado. Como uma ideologia, como uma geografia: palmilhar cada vez mais fundo todos os milímetros de outro corpo, e no território conquistado hastear uma bandeira. (p. 55)

Em *A outra voz*, décimo primeiro conto do *corpus*, a morte toma maior proporção de reflexão, o trágico está na destruição de si, suicídio. Num misto de estética surrealista associada à loucura, o conto começa e termina com uma chamada telefônica que ocorre às cinco e quinze da tarde. Com uma voz que tem a significação simbólica de trazer à narrativa a esperança perdida:

> Luminosa e viva, a outra voz, cheia de cristais agudos. Pedrinhas moídas de gelo batendo nas bordas de vidro de um copo. Tão reluzentes que piscou os olhos sem querer, ofuscado. (p. 116)

Com suas sensações impulsionando à vida, no decorrer do texto as imagens apontam para o oposto, a destruição deste corpo que não vê prazer em nada: "Em seguida, o salto, a queda, barulho de ossos partidos, os gritos, a sirene e a correria das gentes pelas calçadas sujas de Copacabana." (p. 121) O corpo, imagem construída pela linguagem, é um signo que profundamente pensado na relação Eros e Tánatos, mostra-se tomado pela morte, assim como em *Linda, uma história horrível.* Em *A outra voz*, a vida está por um fio telefônico, cordão que faz o protagonista estar ligado ainda à

realidade de esperanças, com que ao final, decide compactuar: "Porque queria – e queria porque queria – a luz da outra voz, não a escuridão dele: escolheu." (p. 123)

A personagem central, durante toda a história, não possui nenhum contato físico que lhe dê prazer, reafirmando novamente Arthur Schopenhauer, na *Metafísica do amor*, quando diz que, por mais que se tenham sentimentos recíprocos, os amantes precisam consolidar a posse um sobre o outro. O rompimento deste acordo, sem contatos futuros, pode fazer dos amantes suicidas. Assim, as cenas suicidas são, como prosa poética, cheias de símbolos e ritmos pulsantes, veias no ritmo cardíaco. Como em versos livres as frases montam cenas sem paralelismo fônico, mas com o moderno conceito de uma realidade sentida e descrita poeticamente:

> Do lado de lá, a moça sorriu mais com os olhos azuis atrás de óculos redondos do que com a boca pequena, lábios polpudos, bem desenhados. Como costumava sorrir. Esboçou no ar um movimento para ampará-la – vacilava tanto nos últimos tempos, desde que desaprendera a ficar em pé, ou desiteressara-se disso, concentrada na aprendizagem de outros equilíbrios mais delicados. Ela esquivou-se suave, mas firme, como a dizer que agora já não importava, qualquer ajuda é inútil depois da travessia decidida: te estreito, te estreito e me precipito. (p. 118)

O suicídio é um tema que a cultura ocidental repudia, e de certo modo não divulga. Por mais que todos os sistemas filosóficos e religiosos estejam direcionados para amenizar os medos em torno da morte, o suicídio ainda é recusado como forma de libertação da vida enquanto realidade não desejada. Roland Barthes comenta essa proposição ao citar *Werther*, em *Fragmentos de um discurso amoroso*:

> Depois de discutir sobre o fato, os cientistas chegaram à conclusão de que os animais não se suicidam; mas pelo menos alguns – cavalos, cachorros – têm vontade de se mutilar. É, no entanto, a propósito de cavalos que *Werther* enaltece a nobreza que marca todo suicídio: 'Fala-se de uma raça nobre de cavalos que, quando estão terrivelmente cansados, têm o instinto de se abrir eles próprios uma veia, com uma dentada, para respirar mais livremente. Assim se passa comigo freqüentemente: tenho vontade de abrir uma veia, para me assegurar a liberdade eterna.'[99]

[99] BARTHES, Op. cit. nota n. 4 (p. 274)

A relação amor e morte é tema que perpassa as narrativas aqui trabalhadas, sendo que o trágico é percebido na relação conflituosa que se instaura na construção dos enredos, com finalidades de se pensar o que resta neste fim simbólico, a morte. Nestes contos constata-se o trágico como categoria metafísica, desenvolvida a fim de descrever a condição humana. Essas idéias, formas simbólicas que Caio Fernando Abreu elabora, são objetos de conhecimento literário, mas, acima de tudo, estão centradas em reflexões mais profundas sobre o ser. A literatura, objeto de conhecimento filosófico, está submetida à reflexão por ser linguagem, e sendo simbólica, logo termina por ser também filosófica. Ou seja, os temas aqui trabalhados têm por fim o esvaziamento como possível solução de entraves humanos. Isso é o que Milan Kundera faz em *A imortalidade*; num tom ensaístico, o romance tem o suicídio como prática próxima à liberdade do ser. As idéias sustentadas remetem às proibições do universo cristão, que condena esta prática:

> – Também posso compreender que se queira acabar com tudo. Que não se possa mais suportar o sofrimento. Nem a maldade dos outros. Que se queira ir embora para sempre, ir embora para sempre. Todo o mundo tem o direito de se matar. É a nossa liberdade. Não tenho nada contra o suicídio desde que seja uma maneira de ir embora.[100]

[100] KUNDERA, Milan. *A imort*alidade. tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Anna Lúcia Mooren de Andrade. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (p. 175)

3. 5 O AMOR COMO FALTA

Del Amor

No he dejado de amarte
de esa manera solitaria,
intocable,
que convierte lo no vivido
en una segunda existencia
perfecta.

AIMÉE BOLAÑOS

Neste capítulo, os contos estudados são *Os dragões não conhecem o paraíso, À beira do mar aberto*, *Dama da noite* e *Sem Ana, blues*. No decorrer do texto, a ausência do objeto amado torna-se foco exaustivamente descrito, isto como modo de ratificar a solidão extremada das personagens presentes nas narrativas. Nestes contos, além da perspectiva platônica sobre o amor, também são aplicadas outras visões sobre o amor, percebidas nos capítulos anteriores. Nestas formas distintas, a discussão apresenta marcante caráter metaliterário, passando sempre pelo amor como falta. A partir disso, a visão de literatura aqui pensada tem como principal objetivo a análise da realidade subjetiva nas narrativas, na instância amorosa. A ficção aqui é como um espelho deformante, com a intenção de deslocar a imagem que a sociedade tem de si mesma. O objetivo desse tipo de arte é o de abrir novos ângulos de visão, de revelar novas dimensões do real. Uma literatura que se deseja profundamente crítica, portanto, como conotação de verdade metafísica que preside as ciências humanas.

O conto *Os dragões não conhecem o paraíso* pode ser considerado como a síntese das narrativas desta obra, pois nele estão contidas, de modo essencial, as reflexões mais importantes sobre o que é efêmero e o que permanece. A história consiste na espera de um dragão que não vem, num apartamento que fora enfeitado. O espaço de expectativas de chegada do dragão é adornado, símbolo de excessos da cultura. E a figura mitológica sente-se sufocada pelas necessidades artificiais de uma sociedade com padrões formatados. Assim, Caio Fernando Abreu descreve os

sentimentos amorosos, relacionando-os principalmente a um discurso tão desesperançado, junto a este mal-estar causado, talvez, pela incerteza deste período, a pós-modernidade[101]. Dessa forma, evidencia-se a necessidade da vivência afetiva, de poder amar, e ter consciência de como é a realidade do homem que aprende com a vida, com a desilusão do paraíso que se tenta construir. Isso tudo, como meio de dar ênfase a profundos questionamentos sobre problemas de ordem metafísica, tais como o mistério desse mito que a humanidade teoriza, o amor.

> Por situações como essa, eu o amava. E amo ainda, quem sabe mesmo agora, quem sabe mesmo sem saber direito o significado exato dessa palavra seca – amor. (p. 156)

A narração é em primeira pessoa, um monólogo que por alguns instantes chama o leitor para que escute sua voz, dando ao texto um tom de confessionário. Esta personagem, durante a narrativa, faz com que seu discurso esteja numa fantasia que cria em seu apartamento, que está sempre vazio, dizendo: "Gosto de dizer que tem um dragão que mora comigo, embora não seja verdade". (p. 149) Sendo assim, a fantasia desta personagem, que nem nome ou sexo podem ser definidos, uma outra personagem fantástica, um dragão, que em muitos momentos tem a função de preencher o espaço com um comportamento extravagante e cheio de julgamentos diante da existência.

Os dragões não conhecem o paraíso é cheio de símbolos e metáforas que acabam por caracterizar este ser mitológico, o dragão, interpretado como parte de qualquer ser humano, como alguém com maior consciência do que é, e vive a realidade que supostamente deseja. E como máxima de descrição, estão o amor e a solidão, numa narrativa de devaneios, ilusões, desilusões, construções e desconstruções; de uma personagem que, por fim, é a representação conflituosa do

[101] O pós-moderno como algo que representa uma 'ruptura' cultural, no sentido da 'episteme' de Foucault ou dos paradigmas de Kunt: o momento pós-moderno é uma ruptura iniciada pelo modernismo, aqui encarado como momento transicional entre o romantismo do século XIX e o atual panorama cultural. A palavra "pós-moderno" é útil, nesse caso, por implicar os elos com o modernismo, ao mesmo tempo indicando um movimento substancial para além ou longe dele. A ruptura iniciada pelo modernismo foi prontamente preenchida pelo desenvolvimento das recentes e sofisticadas tecnologias eletrônicas e, ao mesmo tempo, foi drasticamente alterada nesse processo, de modo a se tornar "pós-moderna". In: KAPLAN, E. Ann. (org.) *O mal-estar no pós-modernismo:* teoria e prática. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. (p. 11)

homem do fim do século XX. Sempre, o mito se dirige à essência das coisas e desperta o sentimento de unidade com o universo, é a palavra que dá sentido ao existir, aproximando-se, assim, do sagrado; desse modo, a linguagem atinge sua dimensão essencial, isto é, revelar a verdade do ser.

> Os dragões não querem ser aceitos. Eles fogem do paraíso, esse paraíso que nós, as pessoas banais, inventamos – como eu inventava uma beleza de artifícios para esperá-lo e prendê-lo para sempre junto a mim. Os dragões não conhecem o paraíso, onde tudo acontece perfeito e nada dói nem cintila ou ofega, numa eterna monotonia de pacífica falsidade. Seu paraíso é o conflito, nunca a harmonia. (p. 155 e 156)

Caio Fernando Abreu faz um retrato do Brasil contemporâneo. As personagens, os "dragões", seres solitários, têm em comum a marginalidade da sociedade. São personagens que transparecem, em seu discurso, as contradições e os conceitos das realidades vivenciadas: individual e social; externa e interna. São homens e mulheres que estão em busca do mesmo objeto, o amor. Busca de satisfação, mesmo que momentânea, desse sentimento que na pós-modernidade é vivenciado fugazmente como ao consumir qualquer produto. Com isso, é possível fazer uma reflexão de como estão os sentimentos do homem contemporâneo. As ilusões são criadas para, apenas, contentar e poder sentir um pouco de segurança, de felicidade num tempo tão cheio de incertezas:

> Os homens precisam da ilusão do amor da mesma forma como precisam da ilusão de Deus. Da ilusão do amor para não se afundarem no poço horrível da solidão absoluta; da ilusão de Deus, para não se perderem no caos da desordem sem nexo. (p. 148).

Em *À Beira do Mar Aberto,* outro exemplo de uma narração completamente apaixonada. Um amor desesperado, Eros violento, tão próximo da loucura, e tão distante do que alguns afirmam ser a felicidade, como se a rejeição, o uso e o abuso de quem se ama fossem o vínculo, a atração que se poderia ter por alguém. O amar loucamente, o estar apaixonado a ponto de aceitar qualquer tipo de agressão. Sentimentos desarmônicos que são considerados, por muitos, impossibilidade de

alcançar a felicidade. Uma luta, um conflito interno no qual se busca vivenciar a liberdade de seus desejos mais internos, menos formatados pela estrutura social. E isto resulta em um mundo repleto de incertezas, incontrolável e assustador. A personagem aqui é a representação absoluta desse sujeito pós-moderno, o sujeito fragmentado.[102] Nesta história, na forma de solilóquio, a personagem-protagonista apresenta suas ambivalências[103] que o amor lhe impõe, como num surto de idéias que expressam desejos incontroláveis.

A desmedida dessa personagem que fala a um outro, o ser amado, mas sem sucesso algum neste discurso compulsivo, também remete a conhecimentos já discutidos no período clássico, na Grécia. Esse Eros violento e contraditório, é nada menos que o mito descrito por Sócrates no *Banquete* de Platão. Este Eros, filho de Pênia (a Pobreza) e de Poros (o Esperto), que oscila igualmente entre a sabedoria e a ignorância, tem necessidades de estabelecer consigo uma trajetória de descobertas que é realizada no decorrer da narrativa. A personagem busca, então, uma maneira sábia de resolução desse Eros, que violentamente o afasta do que poderia ser belo na concepção divinizada do amor em Platão.

Dentro dessa perspectiva, *À beira do mar aberto*, desde o título, representa a fragilidade de quem está à beira da loucura, sem poder estar junto ao amor. Nenhuma instituição amorosa se consolida, visto que só há completude numa vivência sadomasoquista, pensada na ausência do objeto do amor. E como já disse Fiódor Dostoievski, em *Memórias do subsolo*: "O amor consiste justamente no direito que o objeto amado voluntariamente nos concede de exercer tirania sobre ele."[104] Assim Caio Fernando Abreu trabalha o conto, num misto de poesia sádica, invasora e

---

[102] "O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia." In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de janeiro: DP & A, 2004. (p. 13)

[103] "Num mundo construído só de formas codificáveis, o Outro assomava do lado de eu como presença mistificante, mas sobretudo como ambivalência desconcertante: como potencial ancoragem de identidade do eu, mas ao mesmo tempo como obstáculo e resistência à auto-afirmação do ego. Na ética moderna, o Outro era a contradição encarnada e a mais terrível das pedras de escândalo na marcha do eu para sua realização." In: BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997. (p. 99)

[104] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo.* São Paulo: Ed. 34, 2000. (p. 53)

destruidora da estabilidade, e prosa encantadora de masoquistas invadidos pela fluidez do texto, o encantador de serpentes,[105] como fora chamado por Lygia Fagundes Telles:

> de novo me vens e me chegas e me invades e me tomas e me pedes e me perdes e te derrames sobre mim com teus olhos sempre fugitivos e abres a boca para libertar novas histórias e outra vez me completo assim, sem urgência, e me concentro inteiro nas coisas que me contas, e assim calado, e assim submisso, te mastigo dentro de mim enquanto me apunhalas com lenta delicadeza deixando claro em cada promessa que jamais será cumprida, que nada devo esperar além dessa máscara colorida (p. 38)

Seguindo os pensamentos de Zygmunt Bauman, sobre a ambivalência do ser que nunca deve ser quebrada para a sobrevivência do Eros, *À Beira do Mar Aberto* é exemplo deste amor que, nunca desmistificado, tem a necessidade de se tornar interminável. Pois não sendo desmistificado o ser, a amorosidade segue seu curso natural de buscas jamais solucionadas:

> A ambivalência é o pão diário do amor. O amor precisa de dualidade que permaneça insuperável. Mas o amor vive tentando superá-la. O sucesso, porém, é o toque de finados do amor. O amor deixa de viver por sua omissão. Sob circunstâncias, os trabalhos diários do amor são paliativos, meias soluções, quase-soluções, soluções que criam a necessidade de novas soluções.[106]

Caio Fernando Abreu constrói esta narrativa com a forma de um poema em prosa,[107] que convulsivamente pode ser lido sem grandes pausas, levando o leitor numa espécie de catarse. Ou seja, o narrador faz, de seu discurso, um desabafo, para ter mais consciência da situação em questão, subvertendo o objetivo catártico estabelecido por Aristóteles em sua *Poética* – pois "mar aberto" é a consciência das múltiplas emoções ali descritas:

---

[105] Expressão utilizada por Lygia Fagundes Telles no prefácio de *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu.
[106] BAUMAN, Op. cit., nota n. 104. (p. 112)
[107] "Enquanto a prosa literária tende a poetizar-se pelo uso de imagens, símbolos e ritmos, a poesia se aproxima cada vez mais da prosa literária pela renúncia aos esquemas métricos, rítmicos, estróficos. (...) O moderno conceito de poeticidade está centrado, mais do que em esquemas formais, num objeto ou numa realidade sentida e descrita artisticamente." In: D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1:* prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995. (p. 24 e 25)

> esperas ardentes e loucas invenções noturnas, e lentamente falas, e lentamente calo, e lentamente aceito, e lentamente quebro, e lentamente falho, e lentamente caio mais fundo e já não consigo voltar à tona porque a mão que estendes ao invés de me emergir me afunda mais e mais enquanto dizes e contas e repetes essas histórias longas, essas histórias tristes, essas histórias loucas (p. 39)

O homem contemporâneo toma consciência de seus valores, de sua individualidade, e do que pode, talvez, significar o amor. Caio Fernando Abreu é um ficcionista capaz de transmitir, em seu texto, os vários conflitos que envolvem o amor, e os questionamentos conceituais desta palavra.

Já noutra narrativa, "como se estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar." (p. 91), está *Dama da Noite*. Um monólogo bukowskiano, repleto do desejo de beber a escrita com a sede de quem quer entrar a fundo no mundo dos bêbados, mendigos, prostitutas, das brigas de bar, da criminalidade, dos empregos servis, enfim, do mundo *underground*. A manifestação da amargura, do descontentamento enquanto a possibilidade de participar de alguma roda para uma simples conversa com pessoas desconhecidas, ou ainda, ter oportunidade de receber prazer, sexo fácil. Ela, Dama da Noite, é um exemplo de quem se sente excluída, justamente por sentir-se fora de qualquer formatação, de qualquer padrão comportado exigido pelo moralismo ainda existente. Uma mulher com muita experiência do que é a vida noturna, e conhecedora de todos os códigos de sobrevivência na cultura *underground*:

> Dama da noite, todos me chamam e nem sabem que durmo o dia inteiro. Não suporto luz, também nunca tenho nada pra fazer...
> Dama da noite, eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho. Aquela flor de cheiro enjoativo que só cheira de noite, sabe qual? Sabe porra: você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho. (p. 94)

Como a representação dos paradigmas já desgastados, *Dama da Noite* não mede palavras para anunciar seus valores, faz crítica corrosiva à cultura massificada que formata a mente dos que vivem nessa lógica cultural dominante.

A personagem representa o descentramento de um *eu* que vê o mundo com a marginalidade estampada no rosto. Nessas muitas órbitas desordenadas existentes na ruptura cultural que constitui também o conflito desta narrativa. Ela, uma componente de minorias que vivem na noite como meio de fuga aos padrões preestabelecidos pela sociedade. E essa evasão é um pastiche intertextualmente presente pela visão desesperançada, como nos Românticos Poetas do século XIX, e remetendo a este contexto, então, as palavras de *Stendhal*, que também fala das tristezas dos seres apaixonados: "As criaturas felizes no amor têm um aspecto profundamente absorto, o que, para um francês, quer dizer profundamente triste." [108]

Dama da noite é a reflexão do que pode representar o amor nos ambientes metropolitanos. Junto à capacidade de amar, a concepção de beleza completamente influenciada pela supervalorização de uma estética pouco preocupada com a diversidade humana ali existente. Deste modo, a protagonista é uma estratégia estética utilizada para personificar idéias de um modelo que foge à lógica dominante. Assim Beatriz Sarlo analisa a beleza associada ao amor no ambiente pós-moderno:

> En medio de las luces estroboscópicas, lo que allí se ve parece claro: cuerpos pintados, cuya decoración, más que signos para la mirada, son marcas de identidad fugaces que se construyan por una noche. Esos cuerpos, cuando son verdaderamente jóvenes, soportan bien la extravagancia, el disfraz y la postración de lo falso depositado en capas estéticas sobre lo verdadero. Así, esos cuerpos se aman porque se miran y pueden ser mirados.[109]

O fato de ser excluída de qualquer roda por sua experiência, falta de ingenuidade, por possuir maior conhecimento do que é procurado e desejado neste universo de prazeres. Assim, modela e exige determinados comportamentos, como em todos os guetos da sociedade. "Uma mulher pirada e meio coroa" (p. 97), como ela

---

[108] STENDHAL. *Do Amor*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1995. (p.136)
[109] SARLO, Beatriz. Op. cit., nota n. 5 (p. 13)

mesma afirma ser, só pode é conseguir prazer, se tiver algo para dar em troca. O que procura? A reafirmação de identidade, também ninguém suporta ficar só, pois ninguém gosta desse vazio, dessa falta de contato com outros seres humanos. E se for por uma noite, e esta noite se estender por mais noites, talvez se possa encontrar um grande amor:

> É por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro. O Verdadeiro Amor. Cuidado comigo: um dia encontro. (p. 98)

Assim é construído o monólogo de *Dama da Noite*, cheio de ironias, repletos conflitos que acabam sendo expostos numa narração a qual os temas das sexualidades são ditos sem pudor, sem moralismos. Um discurso tão amargo, tão ácido, que respira um mal-estar por estar vivendo a incerteza, e ao mesmo tempo, com um pouco de esperança:

> E sonho esse sonho
> que se estende
> em rua, em rua
> em rua
> em vão.[110]

E como última análise, *Sem Ana, Blues*, símbolo máximo da ausência explicitada em *Os dragões não conhecem o paraíso*, baseia-se nas recordações de um "homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido" (p.46), que fora abandonado por uma mulher, Ana. Nesta narrativa, o tom memorialístico avança consideravelmente em direção à errância do protagonista, trazendo à diegese uma tensão que se aproxima da respiração como estratégia de busca de vida. Assim, Isabella Marcatti descreve a narrativa de Caio Fernando Abreu, na revista *Bravo* em fevereiro de 2006, no texto intitulado Leia esta canção, em memória aos dez anos de falecimento do escritor:

[110] Epígrafe do conto *Dama da noite*.

> Tendo conquistado uma extraordinária fluência no conto e na crônica, voltou ao romance e ao teatro e mesmo, de vez em quando, à poesia, sempre tentando impor à linguagem o ritmo da respiração vital - e conseguiu este efeito, mais que nas demais formas, no conto, em que alcançou um *à-vontade* admirável, misto de fluxo de consciência com diálogos exatos, com elipses na hora precisa, para deixar o personagem respirar sozinho e assim viver na imaginação do leitor, tudo temperado com visão aguda, desolada e amorosa.[111]

O narrador, sem nome, descreve as tentativas de se livrar da dor do abandono e, logo no início, faz uso dos advérbios de tempo – quando e depois –, simbolizando a problemática temporal que conforma a máxima presente em todo o texto: "Quando Ana me deixou – essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos – e depois que Ana me deixou." (p. 41) Frases incompletas, representando a não continuidade da vivência amorosa, e sim, a continuação do sentimento marcado pela ausência do objeto amado, Ana.

O amor aqui descrito, além da dor do abandono, fixa-se na paixão pelo impossível, como no amor cortês em *O Romance de Tristão e Isolda*. Esta história não leva o protagonista à morte, mas sim a uma espécie de morte diária, ou tentativa de matar o sentimento amoroso:

> ...mãos que seguram o último bilhete de Ana, dissolvendo a tinta das letras com que ela compôs palavras que se apagam aos poucos, lavadas pelo suor, mas que não consigo esquecer, por mais que o tempo passe e eu, de qualquer jeito e sem Ana, vá em frente. Palavras que dizem coisas duras, secas, simples, irrevogáveis. Que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la e finalmente, por mais que eu me debata, que isso é para sempre. (p. 47)

Diante da impossibilidade de matar o sentimento amoroso, é que se destaca a errância da personagem, assim como a maioria dos protagonistas do *corpus*, isso como estratégia de busca de alguma espécie de solução para as dores da ausência do objeto do amor. Seguindo o pensamento de Roland Barthes:

---

[111] MARCATTI, Isabella. *Leia esta canção.* BRAVO. Revista crítica de arte, São Paulo, SP, ano 9, n. 102, p. 57, fev. de 2006.

> Apesar de que todo amor é vivido como único e que o sujeito rejeita a idéia de repeti-lo mais tarde em outro lugar, às vezes ele surpreende em si mesmo uma espécie de difusão do desejo amoroso; ele compreende então que está destinado a errar até a morte, de amor em amor.[112]

Seguindo esta perspectiva dos amores errantes, *Sem Ana, Blues* apresenta outra característica que envolve a tentativa de reconstrução do sujeito que se mostra descentrado. O amor orgíaco, que de alguma forma está sempre presente em outros contos do *corpus*, também é parte que integra a reconstrução gerada pela reflexão infinita diante da impossibilidade de amar. Assim, o amor do corpo, não do espírito, é o que faz estes sujeitos não quererem maior aprofundamento, pois com faltas tão dolorosas, o amor do corpo termina por ser uma solução, visto que amar não existe no infinito, como ratifica Barthes.

Concluindo, tem-se como confirmação que a base de toda reflexão sobre o amor remete a Platão, pois o *amor como falta* em meio a essa busca constante de preencher esses vazios evidentes da existência está em qualquer tempo. A questão discutida é a relação entre as várias formas pelas quais o amor é visto na sociedade contemporânea, mesmo que para isso sejam utilizados textos de um período bem longínquo. Este tema, o amor, pode ser influenciado pelo tempo de produção, no seu modo de perceber seus diferentes conceitos, mas de fato não há total mudança de paradigmas na relação conflituosa e incerta, tão recorrente na história da humanidade. Os sentimentos descritos são de formas tão singelas, e centrados na patologia do comum. Todos com a mesma ansiedade, com a necessidade de liberdade, de poder vivenciar o amor sem limites. Disso resulta um dos temas pós-modernos, a incerteza – instabilidade de viver na marginalidade, onde não existem proteção ou certezas. Pois as instituições que davam respostas – a família, a religião e a estrutura social – já não têm mais respostas, deixando todos os sujeitos inseguros. E então, partir de uma percepção de que os conceitos pré-estabelecidos se desmistificam, as pessoas pensam o mundo sem maiores limites. E, nos contos de Caio Fernando Abreu, são construídas personagens

[112] BARTHES, Op. cit., nota n. 4 (p. 130)

que se tornaram símbolos da ruptura iniciada com o modernismo, símbolos da cultura pós-moderna. Eles vivem, perturbadamente, o amor.

4) CONCLUSÃO

Na ótica deste trabalho, o amor como falta é o tema que perpassa todas narrativas de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu. Buscando compreender o processo de entendimento da ausência do objeto amado, Platão, em seu discurso sobre o Eros, é ponto de partida na trajetória dos discursos que se fazem necessários na presente análise. Daí decorre uma série de reflexões, começando no período clássico, na Grécia, até os dias de hoje. Todos os textos mencionados possuem algo em comum: a representação do amor em algum momento, mas subordinados à idéia da falta amorosa.

No *corpus*, a solidão e o vazio das personagens é um motivo suficiente para gerar o amor como falta, impulsionando assim histórias pensadas a partir deste sujeito que se mostra fragmentado. Aqui, o amor torna-se pretexto, tanto na necessidade de destruição de crenças, como também na construção da imagem de personagens atuais, nos espaços da cidade. Assim a crítica vê a obra analisada:

> A partir da publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), a crítica parece abandonar aquela imagem de Caio como representante do projeto existencial de um grupo social, determinado historicamente, e identifica na obra do autor uma perspectiva mais abrangente. Assim, o olhar da crítica incide basicamente sobre as personagens, pois refletem o homem da atualidade, originário de desiguais experiências sociais, mas com algo em comum com seus semelhantes: a solidão e o vazio das grandes cidades. [113]

A ausência do objeto amado é estratégia estética que estimula o pensar amoroso na dor de perdas irremediáveis, na feitura da escrita que dá continuidade ao amar, como afirma Barthes. Diante desta forma de viver o Eros, está o sujeito pós-moderno, vítima da solidão que permeia a sociedade atual, talvez por estar encontrando sua natureza não muito sociável: "Despido da carapaça de seus laços 'naturais', a 'essência' do 'homem como tal' comprovou-se ser, entre outras coisas, uma solidão

[113] CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados*: retratos do homem contemporâneo. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) PUC – RS. Porto Alegre. (p. 56)

associal."[114] Por isso, a constante forma de representação do amor efetuada por Caio Fernando Abreu nos contos da obra analisada.

Além da falta, o amor sempre se mostra com outras roupagens, ou seja, formas de amar que se motivam pela falta amorosa. As figuras representadas estão, de alguma maneira, ligadas a este fio que conduz as narrativas. Em "O amor orgíaco como reconstrução", comprovam-se inúmeros motivos que fazem o sujeito buscar a orgia como forma de regeneração. O rito como tentativa de superar a separação, em *Os sapatinhos vermelhos*, depois de ansiedades vividas no vazio do espaço cheio de recordações de um passado marcado pela fusão identitária. Nesta espécie de amor se instalam os aspectos do Eros vulgar, mito que se volta aos prazeres carnais, o amor do corpo, não do espírito. Até porque, em meio à superficialidade do ambiente narrado, não há como obter alguma espécie de aprofundamento para se chegar às formas celestes de admiração, segundo ideais platônicos.

Já num segundo momento, como resolução dos perigos do amor no processo de escrita, o Eros pensa a escritura amorosa como sublimação. O papel da escrita amorosa não é somente um processo de cura da ausência, mas também uma ação que dá continuidade ao sentimento amoroso. Um tema infinitamente fecundo na literatura, base para muitas obras que continuam sendo recepcionadas nas histórias da literatura, principalmente no romance e na poesia lírica. "Amores de papel" é um capítulo que dá conta de suspiros e devaneios poéticos, numa escrita tensionada e ritmada pela respiração destes sujeitos pressionados pelo ambiente de fugacidades. Assim é a escrita amorosa, parte de mais um discurso que compõe a realidade ontológica, fazendo da vivência um amor de papel.

Como terceira análise, "Do Amor e outros espelhos", o mito de narciso é base que fundamenta as proposições sobre o amor. A partir da reflexão amorosa associada à imagem do espelho, há a possibilidade de ver o mito como fundamento que também principia a lógica das narrativas. Narciso, como mito literário, tem sua primeira aparição em *Metamorfoses* de Ovídio, poema épico latino; aponta o amor por si mesmo como comportamento a ser punido. Desta forma, o amor narcísico apresenta a

[114] BAUMAN, Op. cit. nota n. 104. (p. 98)

falta como forma de amar, mas junto aos perigos de querer se aprofundar na imagem do outro.

"O irremediável no amor e morte", noção que percebe o amor sempre próximo à reflexão sobre a morte como perda irremediável. O trágico é uma expressão utilizada para que as personagens sejam postas numa realidade irreversível. Desse modo, restringe-se o conto a uma estética que aparece nos temas que traduzem os sofrimentos humanos. O que se comprovou foi o sentido do irremediável, aplicado a algumas narrativas do *corpus* como estratégia interpretativa que dá continuidade aos sentidos implícitos no amor como falta. Dentro deste capítulo, ainda há o amor materno incondicional, que dá vida ao filho. *Linda, uma história horrível* é um conto em que a perda irremediável refere-se não somente aos anos de convivência perdidos, mas também aos sentidos que não podem ser resgatados pelas personagens da história. Cada uma com suas faltas implícitas numa pequena conversa à noite, lançadas no espaço da casa. As personagens estão num enredo como fragmento de memória de um filho que está em busca de sua identidade familiar, já que a história dirige-o também a pensar a morte. O Eros, aqui, perde-se nas ações Tánatos, ou seja, o amor se desordena na conservação da vida e entrega-se à morte. Em meio a tal desordem, a morte, como foco de discussão, apresenta distintas idéias explícitas no decorrer da narrativa.

Em "O Amor como falta" é busca constante de preencher os vazios evidentes em qualquer tempo. Dentro da ausência, há uma relação entre as várias formas como o amor pode ser visto na sociedade contemporânea. O sujeito pós-moderno inicia a ruptura com padrões que, neste momento, seriam antiquados para este homem descrente no amor como instituição. Assim, a identidade descentrada, sendo empurrada em diferentes direções, vive na busca do objeto do amor que assume formas variadas. Dentro disso, o que se almeja é uma estética perfeita, como descreve Beatriz Sarlo. O sujeito copia os modelos ideais de comportamento em formas televisivas e outras mídias, compreende o mundo. Por isso, Caio Fernando Abreu constrói, em *Os dragões não conhecem o paraíso*, personagens conscientes de banalidades mundanas – em outras palavras, lixo do Ocidente na cultura de massa. Nesse contexto, o amor é vivido sem aprofundamentos, excluindo os

comprometimentos ao se dizer *Eu te amo*, visto que somente existe significação profunda no instante da paixão. Assim Barthes conduz os pensamentos sobre tal expressão:

> EU-TE-AMO. A figura não se refere à declaração de amor, à confissão, mas ao repetido proferimento do grito de amor. Passada a primeira confissão 'eu te amo' não quer dizer mais nada; apenas retoma de um modo enigmático, de tanto que ela parece vazia. (...) Amar não existe no infinito.[115]

No *corpus*, as instâncias da narrativa servem para a construção de um discurso amoroso. Os aspectos que formam as narrativas, sejam a personagem, o espaço, o tempo e o foco narrativo, terminam por compor um plural textual. Somados aos aspectos formais, ainda entram reflexões sobre o mito, foco em que se percebe o Eros na sua ausência constante. A construção do texto, seguindo os pensamentos de Roland Barthes, pode ser:

> Uma Lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é sempre transladado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga, dessa diferença que, sem se conformar, volta indefinidamente.[116]

Voltando à personagem como representação que pode, de algum modo, contribuir para construção do discurso amoroso, nas narrativas analisadas têm-se exemplos que evidenciam tais propósitos. Em *Sem Ana, blues*, o protagonista é "homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido" (p. 46), um modelo que no *corpus* reitera-se, sob a forma aqui chamada de personagens-conceitos.

Sobre espaço e tempo, figuras que compõem as narrativas, estão dentro do projeto de construção de esfera caótica que circundam as personagens. Assim, a criação espaço-temporal possui funcionamento significativo na construção das narrativas, estando sempre numa relação entre o antigo, espaço de lembranças, e tempo presente. Uma instância que representa o interior das personagens, o elemento

---

[115] BARTHES. Op. cit. nota n. 4. (p. 149)
[116] BARTHES, Roland. *S / Z.* São Paulo: Martins Fontes, 2000. (p. 46)

espaço-temporal, a criação de oposições ocasionadas pela contradição do próprio sujeito que se quer caracterizar. No espaço, o olhar sobre a cidade é um referente ficcional que anuncia uma cultura de prazeres induzidos por imagens do ambiente contemporâneo – que também está marcado pela solidão dos espaços vazios, elemento às vezes trágico aos sujeitos descritos.

Retomando Denis de Rougemont,

> Sem entraves ao amor, não há 'romance'. Ora, o que amamos é o romance, isto é, a consciência, as variações e os adiantamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe – e não sua chama fugaz. Consideremos nossa literatura. A literatura dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda. É necessária essa ameaça da vida e das realidades hostis que a afastam para longe.[117]

Sendo assim, a literatura que envolve o amor em sua história tende a desenvolver o amor com possível felicidade, mas a infelicidade tem, por necessidade de sobrevivência da obra de arte, que rondar o casal de amantes. É exatamente o que ocorre na maioria das obras do Ocidente, em meio à infelicidade. E até mesmo em busca do objeto do amor, estão as histórias mais lidas.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, a ausência do objeto do amor é a infelicidade que percorre as narrativas e, a partir daí, a tensão se instaura como mola propulsora dos enredos. Do mesmo modo, o fracasso amoroso também é ameaçado pela reflexão existencial de quem pensa o amor como produto da cultura, ou seja, na necessidade momentânea de sujeitos movidos por prazeres descartáveis. A necessidade faz o sujeito amar.

Enfim, Affonso Romano de Sant'Ana sugere que a história do amor, não só na literatura brasileira, mas na literatura universal, e, de modo geral, em todas as culturas, não é apenas a história do amor, mas a história do medo de amar. Seguindo esta linha de pensamento, ainda haveria como acrescentar que Caio Fernando Abreu faz parte da análise efetuada, mas também como uma história do amor como falta. As histórias de amor se motivam, sempre, pela falta.

---

[117] ROUGEMONT, Op. cit. nota n. 2. (p. 71)

5) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ABREU, Caio Fernando. *Fragmentos:* 8 histórias e um conto inédito. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Mel e girassóis.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga? :* Um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ABREU, Caio Fernando. *Autores gaúchos.* - Vol. 19 - Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1988.

ARISTÓTELES. *Poética.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1996.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *S / Z.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução.* 2. ed. Campinas: Papirus, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda.* 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar la narrativa.* Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

BORGES, Maria de Lourdes Alves. *Amor.* Rio de janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth. *A personagem.* 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BRUÑEL, Pierre (org.) *Diccionario de mitos literarios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* Belo Horizonte, Itatiaia, 2000. (Vol. 1)

CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados*: retratos do homem contemporâneo. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura) PUC – RS, Porto Alegre.

COOK, Salvador Redonet (org.) *Selección de lecturas de investigación crítico-literarias.* Ciudad de Habana: Editora de la Facultad de Artes y Letras, 1983.

DEL PRIORI, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1:* prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: 1995.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo.* São Paulo, Editora 34, 2000.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria*: militância poética de Ferreira Gullar. Santa Maria: Ed. UFSM, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1:* A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2:* O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

GARCIA, Wilton. *A forma estranha*: ensaios sobre cultura e homoerotismo. São Paulo: Pulsar, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto.* São Paulo: Ática, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP & A, 2004.

HAUSER, Arnold. *História social da Arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOHFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAPLAN, E. Ann. (org.) *O mal-estar no pós-modernismo:* teoria e prática. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

KUNDERA, Milan. *A imortalidade*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Anna Lúcia Mooren de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo.* São Paulo: Ática, 2001.

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

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

LE GOFF, J. (Org.) *A história nova.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LIMA, Luiz Costa. Mímesis: *desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LORCA, Federico García. *Obra poética completa*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1996.

MARCATTI, Isabella. *Leia esta canção. BRAVO*. Revista crítica de arte, São Paulo, SP, ano 9, n. 102, p. 57, fev. de 2006.

MEIRA, Cécil. *Introdução ao estudo da literatura.* 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

MORICONI, Ítalo. (org.) *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva , 2000.

MEIRA, Cécil. *Introdução ao estudo da literatura.* - 4ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

MORICONI, Ítalo. (org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva , 2000.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria.* Tradução: Edgar de Assis Carvalho. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NUNES, Benedito. Literatura e filosofia: (Grande sertão: veredas) In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

OVÍDIO. *A arte de amar*. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L & PM, 2001.

OVÍDIO. *As Metamorfoses.* Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PETRARCA. Poemas de amor. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas:* Triângulo das Águas. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PLATÃO. *República.* São Paulo: Martin Claret, 2005.

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

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação.* Edições 70, São Paulo: 2001.

ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia & Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROUGEMONT, Denis. *A história do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Da morte*. / *Metafísica do amor*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

SCHÜILER, Donaldo. (org.) SEMINÁRIO NACIONAL, *O amor na literatura /* Coordenação do Livro e Literatura da Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992.

SCHÜLER, Donaldo. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Totalidade & Desagregação: sobre as fronteiras do pensamento e suas alternativas.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

STENDHAL. *Do Amor.* Trad. Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1995.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almeida, 1983.

TELES, Antônio Xavier. *Introdução ao estudo de filosofia.* 18. ed. São Paulo: Ática, 1981.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.