

Urbes ou caos: configurações contemporâneas

Urbs and chaos: contemporary settings

Mairim Linck Piva*

RESUMO: A relevante função do espaço na estruturação da vida e da imaginação do ser humano destaca-se em diversos estudos, sob o enfoque de diversas abordagens teóricas e metodológicas, como a fenomenologia de Gaston Bachelard, a antropologia do imaginário de Gilbert Durand e a sociologia de Michel Maffesoli. Um exame dos espaços ficcionais em que se encontram as personagens de um escritor pode configurar-se em um passo inicial para se situar o universo de valores e imagens de seus textos. Assim, o artigo analisa a obra romanesca e contística do escritor Caio Fernando Abreu a partir da perspectiva das representações simbólicas do espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Espaço urbano. Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT: The relevant function of the space in structuring the life and imagination of the human being stands out in several studies, from different theoretical and methodological approaches. An examination of fictional spaces which are the characters of a writer can set in an initial step to be within the universe of values and images of their texts. This article analyzes the narrative of the writer Caio Fernando Abreu from the perspective of symbolic representations of urban space.

KEYWORDS: Imaginary. Urban space. Caio Fernando Abreu.

Para que se possa afirmar uma identidade, para que se possa *ser*, é preciso *estar* em algum espaço, ou seja, a relação de um determinado sujeito com seu mundo circundante é definidora de sua herança cultural, de suas expectativas morais e sociais, de sua própria identidade. Segundo Gaston Bachelard, é preciso dizer “como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo” (BACHELARD, 1988, p.24).

Gilbert Durand afirma que o espaço “parece ser de facto a forma a priori donde se desenham todos os trajetos imaginários” (DURAND, 1989, p.283). Partindo desta afirmação, Michel Maffesoli observa, por exemplo, que, na obra do teórico do imaginário, em especial no livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand, ao mostrar as diversas figuras que exprimem os regimes diurnos e noturnos e que se encontram nas lendas, nos contos, nos mitos,

* Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

revela que essas estão ligadas a um lugar, e que, portanto, há uma territorialização precisa no campo de expressão das imagens simbólicas. (MAFFESOLI, 1979)

Do ponto de vista sociológico, considerando o ser humano como um “ser social” por excelência, Maffesoli (1979) afirma que a socialidade nos seus diversos aspectos, ao lado de sua inscrição temporal, possui uma dimensão espacial cuja importância não pode ser negligenciada. Segundo ele, tudo o que possa ser dito de sua estrutura e de seu desenvolvimento, de sua pluralidade, encontra sua encarnação em um espaço determinado que estrutura ele próprio as situações que encerra.

A fenomenologia de Bachelard, a antropologia do imaginário de Durand e a sociologia de Maffesoli convergem para destacar a relevante função do espaço na estruturação da vida e da imaginação do ser humano. Dessa forma, um exame dos espaços ficcionais em que se encontram as personagens de um escritor é um passo inicial para se situar o universo de valores e imagens de seus textos.

José Castello, ao analisar a literatura do escritor sul-rio-grandense Caio Fernando Abreu, afirma que este representa “um namorado da escuridão”. Percebendo que atrás das páginas literárias há sempre um “impulso irreversível, uma sina, talvez uma condenação, que é na verdade o que leva um escritor a escrever” Castello salienta na obra de Caio¹ aspectos que poderiam ser relacionados a essa zona de penumbra, à presença de uma sombra que o jornalista diz haver muitas vezes atrás das máscaras sociais dos escritores. Para ele, as narrativas do escritor gaúcho se constroem nessas “atmosferas sombrias”. (CASTELLO, 1999)

Considerando que a espacialidade é um conceito ou uma forma que se modela de diversas maneiras e que os núcleos urbanos, em especial a cidade, constituem um modo “a partir do qual se estrutura todo o espaço” do ser humano moderno,² a relação entre as obras de Caio e a representação urbana é um fator a merecer destaque, em especial se tomada em consideração a forma como a literatura de Caio é frequentemente relacionada ao espaço citadino.

¹ O uso do primeiro nome do autor, *Caio*, será por vezes utilizado em lugar tanto do nome completo como da referência apenas ao sobrenome, Abreu, no corpo do artigo. Opta-se por esse uso por ser uma forma já consagrada na fortuna crítica do escritor, mantendo-se o sobrenome para as referências.

² Maffesoli ressalva que por cidade “se entende este desejo irrepreensível de estar junto que se estrutura a partir e ao redor de um território. Este centro territorial pode tomar formas diversas [pois] é o enraizamento social que funda a sociedade”. Além disso, segundo o autor, a cidade serve de substrato à socialidade em ato de vida cotidiana, “ela é o resultado e a causa da concretização dos encontros, ela é um “indutor existencial” por excelência. [...] A animação das ruas, a vida dos bistrôs, o ruído da circulação, os odores diversos que se espalham pela cidade, tudo constitui um espectro semântico que é necessário decifrar”. (MAFFESOLI, 1979, p. 23-27.)

Conforme Claire Cayron, a tradutora francesa de Caio, a longa experiência urbana, especialmente os anos vividos em São Paulo, fez de Caio um escritor urbano.³ A observação é pertinente, pois a crítica tem enfatizado esse aspecto quando analisa a obra do escritor. Clotilde Favalli, em ensaio analítico, constante do volume do IEL sobre autores gaúchos, afirma que Caio “pertence àquele grupo de autores denominados urbanos” (FAVALLI, 1995, p.16). No mesmo volume, na análise de Gilda Bittencourt (1995), encontra-se idêntica indicação de sua vinculação ao espaço urbano, na afirmação de que Caio é um escritor essencialmente urbano.

Regina Zilberman (1992) reforça essa classificação em *A literatura no Rio Grande do Sul*, analisando a obra de Caio no capítulo destinado à ficção urbana atual, assim como Gilda Bittencourt em *O conto sul-rio-grandense*, reconhece que “a solidão, o medo e a incomunicabilidade aparecem seguidamente em histórias ambientadas na cidade grande ou no interior de apartamentos e quartos fechados”. (BITTENCOURT, 1999, p.96). Da mesma forma, Léa Masina, na *Antologia crítica do conto gaúcho*, afirma que a obra de Caio “alinha-se à vertente urbana e intimista da literatura brasileira contemporânea” (MASINA, 1998, p.165).

Logo, o espaço primordial representado na obra de Caio é a cidade, o macrocosmo em que suas personagens vivem seus dilemas e angústias. O espaço urbano pode simbolizar a estabilidade, um ponto em que os sujeitos se fixam e se desenvolvem com seu grupo social. A cidade pode se configurar com um ventre que abriga, nutre e ampara aqueles a quem acolhe.

As personagens da obra de Caio não se enquadram nesses conceitos, pois apresentam dificuldade em encontrar no mundo circundante um lugar que indique proteção, segurança ou estabilidade. Cromaticamente seus textos indiciam a ausência de uma fonte emanadora de luz e de calor, elementos de amparo e acolhida, pois mesmo na presença de uma luminosidade solar a noção de que “a cidade estava toda cinzenta” (ABREU, 1992, p.56) é reiterada em diversas passagens de sua ficção.

Assim, na sua narrativa, o simbolismo solar é uma potência que parece não penetrar no mundo urbano, pois não consegue impedir a propagação do tom cinzento nas cidades, que se encontra tanto nos espaços físicos como no estado anímico de seus moradores. Por exemplo, as aberturas que deveriam ser fontes de circulação e entrada de luz, em geral, voltam-se apenas

³ A observação encontra-se no posfácio da edição francesa do romance Dulce Veiga. *Qu'est devenue Dulce Veiga ?* Trad. et postface Claire Cayron. Paris: Autrement, 1994. p.236. A referência a textos em língua estrangeira é sempre da edição original, porém os comentários e citações no corpo do artigo são em língua portuguesa, em tradução livre da autora do artigo.

para o mundo cinzento: "as janelas se abrem sobre a parede cinza do edifício em frente" (ABREU, 1996A, p.25), imagem que se reitera em diversas narrativas.

Mesmo a imagem de um amanhecer, momento instaurador das luzes, é marcada pela perda de poder iluminador: "cinza cru de amanhecer urbano entrando pelas frestas" (ABREU, 1991B, p.77), assim, revela-se um apagamento, uma diluição das forças originais. Da mesma forma, pode-se perceber que as personagens se diluem no caos urbano, perdendo sua individualidade, como aponta, por exemplo, Regina Zilberman ao destacar na obra de Caio a criação de personagens anônimas, esvaziadas de identidade, em um universo existencial marcado pela estreiteza e fragmentação: "trata-se de pessoas que estão esvaziadas de sua identidade, não havendo como nomeá-las. O esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos". (ZILBERMAN, 1992, p140)

A relação com a cinza, que extrai seu simbolismo do fato de ser um valor residual, "aquilo que resta após a extinção do fogo, e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, o resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida", (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.247) faz com que a cidade se transforme ela própria em resíduo de uma possível promessa de um espaço de desenvolvimento. A ameaça de destruição e as marcas da ruína traduzem-se na ideia de contaminação constante.

As imagens ligadas ao ar urbano mostram-se destituídas de características como leveza ou pureza e sua capacidade de condução associa-se apenas a ruídos, constituindo-se em mais uma forma de barreira social:

A rua apinhada de gente e carros. As buzinas em loucura. Os anúncios luminosos começam a acender, indecisos. As luzes dos postes. Atravessa a rua correndo. O automóvel freia. (ABREU, 1995A, p.155-156).

Ah, no fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranóia a solta pela cidade [...] você cobre com a boca meus ouvidos entupidos de buzinas, versos interrompidos, escapamentos abertos, tilintar de telefones, máquinas de escrever, ruídos eletrônicos, britadeiras de concreto. (ABREU, 1995C, p.203).

Mas fora, fora só havia caixas e caixas de cimento, latas transbordantes de lixo, automóveis zunindo, espuma sobre os rios, tiros nas farmácias, sagis entredivorados. (ABREU, 1996AC, p.38).

Atravessei devagar o parque deserto enquanto ouvia ao longe as sirenes das ambulâncias, carros de polícia e bombeiros. (ABREU, 1993, p.35).

Outro aspecto negativo nas descrições espaciais é a presença da “fuligem” que recobre os céus. Em diversas mitologias, o céu é a esfera de um mundo superior, de onde reinam seres divinos, o plano para o qual ascendem aqueles merecedores das glórias divinas, os que superaram as provas da existência material. “As regiões superiores, inacessíveis ao homem”, afirma Mircea Eliade, o historiador das religiões, “adquirem os prestígios divinos do transcendente, da realidade absoluta, da perenidade. (ELIADE, 1993, p.40). Essas regiões altas são locais de chegada de alguns privilegiados pelos ritos de ascensão celeste, logo, por sua própria existência, o céu simboliza a transcendência, a força, a imutabilidade, e reafirma a possibilidade de contato entre o microcosmos terrestre e o macrocosmos universal.

Percebe-se na ficção do escritor sul-rio-grandense a atmosfera sufocante, em que não há pontos naturais de referência, onde não se percebe o universo superior: “não se vêem nunca as estrelas nesta maldita cidade” (ABREU, 1991A, p.123) ou há apenas “um céu quase sempre rosado de sujeira, algumas estrelas à noite, poucas, vesgas”. (ABREU, 1996AB, p.35). As estrelas, por sua localização celeste, compartilham dos valores do alto, da transcendência, da espiritualidade e são, sobretudo, luminares, guias das forças espirituais da luz. Chevalier e Gheerbrant (1995) relatam que fica implícito na noção das estrelas como aberturas, planos de acesso, o simbolismo de acesso ao céu através de uma porta estreita, o interstício entre os dois níveis cósmicos que permite, em ocasiões próprias e para iniciados, o ingresso no plano superior.

Nas narrativas de Caio, as personagens urbanas não encontram um veio de comunicação com outro plano, pois lhes é vedada a visão do espaço transcendente, não há guias para iluminar os caminhos no rumo de diferentes esferas. Os elementos naturais desse mundo estão contagiados por negações, inexistem símbolos de realização, de criação fecunda: “Quase nunca havia sequer sol. Nem verdes, lá fora”. (ABREU, 1991A, p.182).

A ausência do sol, um astro do alto, reforça a perda de contato com o celestial, a privação das influências criadoras e fecundadoras, assim como o verde, símbolo da fertilidade da terra-mãe, do despertar da vida, também está ausente do universo citadino de ar contaminado e terra asfaltada. As personagens do conto “Zoológico blues”, do livro *Pedras de Calcutá*, pressentem essa cisão progressiva com o mundo natural: “Então estavam outra vez dentro do automóvel e vinham voltando por entre as fábricas. O ar cheirava mal, a fuligem das chaminés depositava-se nas dobras da roupa, um dia, disseram, um dia talvez consigam acarpetar toda a terra de asfalto”. (ABREU, 1996A, p.61).

Segundo Chevalier (1995), a cinza, espiritualmente, possui um valor residual nulo, em face de toda visão escatológica, portanto simboliza a nulidade ligada à vida humana, por causa de sua precariedade. O espaço das personagens é o da vida em sua precariedade e sua incompletude, daquele que se sente condenado a “viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora, além da janela ainda fechada do apartamento,” (ABREU, 1993, p.11), depois de perdidas as esperanças do retorno a um paraíso “pré-urbano”: “quando ainda valia a pena eu ficava horas pensando que podia voltar a tudo ser como antes muito antes dos edifícios dos bancos da fuligem dos automóveis das fábricas das letras de câmbio.” (ABREU, 1995A, p.61).

Pode-se perceber, então, que nas descrições urbanas os traços de negatividade acumulam-se, criando-se uma representação oposta à noção de centro ou ponto de equilíbrio e paz, pois as cidades figuram como um catalisador de forças negativas.

Durand revela que as noções de engolimento, que se associariam à dominante digestiva de seu regime diurno das imagens, representariam um mergulho do ser em um universo primário, talvez uterino, configurando-se em uma etapa inicial no caminho da auto aceitação e da superação diante das angústias do devir. Um herói noturno, preparando-se para melhor se integrar ao mundo e melhor aceitar o constante evoluir do tempo, assim perceberia a noção de engolimento. No entanto, as personagens de Caio, marcadas pela angústia e pela insatisfação constantes, só se percebem no mundo de forma polêmica, como Durand define os heróis do regime diurno da imaginação, pois estão sempre se digladiando com o tempo, considerado eterno inimigo destruidor e devorador. Os mergulhos são usualmente *quedas e ameaças*, por isso a cidade aparece como um grande monstro devorador e o resultado do engolimento é puramente uma escatologia marcada pela deterioração:

depois as pontes, o sangue dos caminhões e o muro separando a cidade do rio como a parede de um túnel fechando-se sobre eles nos últimos andares dos edifícios – como se escorregassem pela garganta de um enorme animal metálico, como se caíssem sem fundo nem volta, sugados por um estômago que os digeriria faminto, massa visguenta, em direção às inúmeras voltas de um intestino de concreto para defecá-los numa vala podre. (ABREU, 1996A, p.61).

Constituindo um grande depósito de dejetos, principalmente humanos, a urbe leva seus cidadãos a viverem em um mundo de *horror*. Quando fala do livro *Pedras de Calcutá*, Caio refere-se explicitamente à obra como um livro de “horror”, não no sentido tradicional do termo, mas em relação ao que sentem as pessoas-personagens que se percebem perseguidas.

A perseguição – lembrando que o livro surge em 1977, traduzindo um período marcado pela ditadura brasileira – não é apenas externa, mas também – e principalmente – interna, pois são pessoas perseguidas por elas mesmas, pelas suas angústias e solidões, pelo medo diante da falência de sonhos e utopias, pela necessidade de um olhar atento ao mundo circundante – ameaçador e desalentador. *Pedras de Calcutá* é o terceiro livro de contos de Caio e aquele em que o acento urbano, em que as descrições da *realidade* em que vivem as personagens, está mais acentuado do que nos livros anteriores. O espaço é a *garganta trituradora* dessa fera em que se converte a cidade e que persegue os seres que nela habitam, triturados também pelo vazio interior, pela expectativa, quase sempre frustrada, de que algo aconteça e os salve da imobilidade que os domina diante das ameaças e do vazio.

As personagens apenas sobrevivem, pois se sentem excluídas do espetáculo da vida e nem mesmo conseguem se perceber como figura central em um mundo de pura criação como o ficcional. No conto “Aconteceu na praça XV”, o processo metaficcional evidencia-se, pois o protagonista sente-se “como uma personagem de Tânia Faillace”, e, ao final, duvida de sua própria posição, pois “quem sabe estava nos bastidores ou na plateia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém”. (ABREU, 1996A, p.61).

Não ser ator ou personagem, mas *apenas* olhar de fora o mundo e, com isso, ser apenas mais um entre tantos no mundo contaminado e automatizado, é a sina dos seres imersos na cidade:

mas havia aquelas pessoas que nos ônibus superlotados não sentavam imediatamente no lugar deixado vago, até que duas ou três paradas depois, tão discretamente quanto podia, ignorando grávidas, velhinhos e aleijados, ele se atrevesse a conquistar o banco (lavava muitas vezes as mãos depois de chegar em casa, canos viscosos – estafilococos, miasmas, meningites), embora soubesse que tudo ou nada disso tinha importância; mas havia as latas transbordantes de lixo e os cães sarnentos e os pivetes pedindo um-cruzeirinho-pra-minha-mãe-entrevada, mãos crispadas nas bolsas. O dia se reduzindo à sua exiguidade de ônibus tomados e máquinas batendo telefones cafezinhos pequenas paranóias visitas demoradas ao banheiro para que o tempo passasse mais depressa e o deixasse livre para. Para subir rápido a rua da Praia, atravessar a Borges, descer a galeria Chaves e plantar-se ali, entre o cheiro dos pastéis, gasolina, e o ardido-suor-dos-trabalhadores-do-Brasil, tentava inutilmente dar uma outra orientação ao cansaço e à dor seca nas costas. (ABREU, 1996A, p.70-71).

A perspectiva de uma integração marcada pela noção de partícula indiferenciada no todo pode ser encontrada na abertura do livro *Pedras de Calcutá*. O conto “Mergulho I” mostra um homem no costumeiro despertar matinal – com uma imagem que se reitera ao longo de outros

textos, ou seja, o enfrentamento com o espelho – e parece pronunciar um realismo-mágico; no entanto, o texto mostra-se como uma epifania interrompida pela consciência da inutilidade da existência. A personagem, que se percebe dominada a princípio por “um barulhinho” de água dentro de si, desfaz-se toda na água que jorra de si mesma e avança como “rio farto, caminhando em direção à rua, talvez ao mar”.

Essa libertação das águas interiores, possibilidade de liberdade diante da vida rotineira e da opressão, é abortada: “ele se contraiu, se distendeu e cessou, inteiro e vazio. Não passava de uma gota na imensa massa de água, que descia das outras casas inundando as ruas”. (ABREU, 1996A, p.12). Ser apenas uma gota, não fazer diferença alguma no espaço e na vida, não permite a expansão e a libertação almejada.

Essa perspectiva reafirma a análise de Regina Zilberman (1995) que aponta para o fato de que, mesmo quando excêntricos, os personagens de Caio se tornam parte da massa informe, destacando, porém, que a diluição no coletivo não impede a sensação de solidão e abandono. Os protagonistas dos contos do escritor são considerados mais solitários, porque deles é retirada a possibilidade de, após terem-se perdido, recuperarem os laços com o social. O espaço não é o único que cerceia, portanto. O próprio ser humano confina-se e se aprisiona. O homem converte-se na *fera devoradora e ameaçadora*.

O conto “Divagações de uma marquesa” revela a necessidade de isolamento em relação ao semelhante, ou pseudossemelhante, como forma de o homem manter, no mínimo, a integridade da vida e a expectativa que alimente essa vida. O mais temerário, no entanto, é a perda completa das ilusões e esperanças, que conduz à autodestruição, como parece ameaçar a *fábula* recontada pela personagem central do conto:

(Eram ratos na rua, no ônibus, na praça, ratos trocadores correndo de toca em toca com seus objetos presos entre os dentes arreganhados. A marquesa lembrava: alguém dissera, talvez aquele mesmo do ritual, que outro alguém colocara alguns casais de ratos a se reproduzirem num determinado espaço. Depois de algum tempo os ratos tornavam-se agressivos, entredevoravam-se, enlouqueciam, comiam os próprios filhos, mantinham relações homossexuais, alguém dissera, os ratos. E os saguis.) Era uma vez dois saguis presos numa gaiola. Até que um dia um começou a roer a cauda do outro. Então o dono dos saguis retirou da gaiola o de cauda semidevorada e no dia seguinte o sagui antropófago tinha começado a devorar a própria cauda. Não sabia como terminava a história, talvez acabasse aí mesmo com reticências. Mas a marquesa não conseguia segurar o pensamento, e em breve tinha dentro da sala uma gaiola com os ossos de um sagui devorado por si mesmo. (ABREU, 1996A, p.38).

O refúgio social que a cidade poderia representar, no sentido de que nela se estaria relativamente protegido da agressividade do outro, não pela ausência do outro, mas porque, no interior do âmbito urbano, o outro não é um estrangeiro (MICHEL, 1972, p.255), não é a perspectiva dos textos de Caio. Em seus espaços, não só o outro representa uma ameaça, mas principalmente o próprio sujeito, perdido no caos urbano, é um estrangeiro/estranho para si mesmo, é um ser sem uma identidade definida, influenciado pela indiferenciação e pelo turbilhão agitado da massa urbana.

As representações espaciais apontam para seres destruídos pelo cotidiano massificado e pela sociedade de consumo, como mais nitidamente manifestam narrativas de caráter de denúncia do consumismo e da futilidade social, como esboçado no livro *O ovo apunhalado*, em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” e “A margarida enlatada”. Nesses contos, descreve-se, de um lado, através de uma ironia contundente, uma sociedade pós-moderna e futurista, de seres robotizados e de perda ou inversões de valores humanos-morais, e de outro, com um tom final de completa desilusão e desamparo, uma estrutura social em que até as flores naturais são substituídas pela industrialização.

Segundo Gilda Bittencourt, (1999) esses textos são exemplos da vertente social presente na obra de Caio, em que é retratada a sociedade de consumo e a moderna era tecnológica, que desumaniza o indivíduo, que acaba subjugado pela máquina, perdendo a sua capacidade de pensar. São mostrados igualmente os mecanismos perversos de apropriação do sistema para criar valores artificiais a serem cultivados como positivos pela massa e consumidos como mercadoria pela sociedade.

O universo descrito aponta para a exploração da ansiedade humana e das angústias sociais, oferecendo-se o consumismo fácil como solução temporária – extremamente temporária e insatisfatória, como denuncia Caio no final dos contos em que prevalece o tom de desamparo e abandono. Seres que se tornam seus próprios carcereiros e torturadores e acabam se traduzindo pela alienação e aceitação passiva desse universo de trevas e de “horror”.

Exemplar dessa constituição de sujeito é a protagonista do conto “Creme de alface”, da obra *Ovelhas negras*. O livro, publicado em 1995, é uma coletânea de vários textos escritos ao longo da carreira de Caio, de 1962 a 1995; o conto referido é de 1975, portanto, imediatamente posterior aos textos de *O ovo apunhalado* e próximo da composição dos contos de *Pedras de*

Calcutá e de seus saguis ameaçadores. Conforme Caio afirma,⁴ o texto causa-lhe certa repulsão, levando-o mesmo a rejeitar algumas vezes sua publicação devido à sua “absoluta violência, pois enfoca uma personagem mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades”. (ABREU, 1995C, p.137).

A descrição do movimento da personagem pela cidade lembra tanto as descrições de “Aconteceu na praça XV”, como do conto “Pedras de Calcutá”, sendo que não apenas o meio é monstruoso e violento, mas a percepção da personagem mostra-se como metonímia desse mundo:

havia só corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas, as gosmas nas lentes de contato, [...] dá licença, minha senhora, tenho seis crediários para pagar ainda hoje sem falta, aqueles jornais cheios de horrores, aqueles negrinhos gritando loterias, porcarias, aquele barulho das britadeiras furando o concreto, naquele dia, a fumaça negra dos ônibus e eu de blusa branca, a idiota [...] a senhora não vai andar mesmo? o sinal já abriu faz horas, só uma cretina seria capaz de trazer duas crianças ao centro da cidade a esta hora (ABREU, 1995C, p.138-139)

A personificação de uma *mulher-monstro* é o produto desse cosmo composto de fuligem e do cinza-ausência, da massificação e da automação dos sentimentos. A personagem, no entanto, ainda sente a necessidade de fugir desse mundo, mesmo que temporária e ilusoriamente, para procurar algum tipo de conforto, como em “Aconteceu na Praça XV”, seja só de espectador, não de participante: “viu a bilheteria do cinema, [...] ainda dá tempo, os crediários podem esperar, pelo menos duas horas santas limpas boas de uma outra vida que não a minha, a tua, a dela, a nossa, uma vida em que tudo termina bem”. (ABREU, 1995C, p.140). No entanto, não é possível *viver outra vida*, e antes de ser permitida a fuga ao cinema, o mundo, em que as coisas *não terminam bem*, bate-lhe à face novamente.

A personagem não se deixa, porém, submeter como um ser totalmente passivo e sujeito apenas à agressão do meio; ela interage, devolvendo ao mundo que a sufoca a mesma violência de que é vitimada. Talvez esse seja o grande pavor, o momento do sagui que se compraz em devorar o outro sem pudor, pois se sabe devorado constantemente. Mais do que a violência, a satisfação e a tranquilidade são as sensações que tomam conta da personagem após seu ato de

⁴ No livro *Ovelhas negras*, cada texto é precedido de uma “introdução” do autor, em geral explicando e situando a gênese dos contos, publicações anteriores em periódicos e comentários pessoais acerca das narrativas.

atacar uma pequena criança que pede esmolas insistentemente. Com esse ato, ela apenas retribui as sensações de seu mundo:

sem querer arrastando a menina que não parava de pedir. Ela sacudiu com força o braço como quem quer se livrar de um bicho, uma coisa suja grudada, enleada, [...] ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. A menina escorregou gritando cadela filha da puta rica nojenta vai morrer toda podre. Mas tantos carros passando e tanto barulho mas tanto, justificaria depois, à noite, na mesa do jantar, bem natural, servindo a sopa ainda não decidira se de ervilhas ou aspargos, sabem, hoje me aconteceu uma coisa que, tudo vibrando tanto, tudo se movendo tanto, tudo girando tanto, esse arame atravessado na minha testa, uma coroa de espinhos. Certeira, com a ponta fina da bota acertou várias vezes as pernas da menina caída. Alonga e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta: exatamente como numa dança, certo talento, todos diziam. Mas não esperou pelo sangue. Afastou as pessoas em volta com os cotovelos, só o tempo de comprar um pacote de pipocas, para afundar naquele escuro exato, nem úmido nem seco, em tempo ainda de ver no espelho da sala-de-espera uma cara de mulher quase moça, cabelos empastados de suor, roxas olheiras fundas e mãos de unhas vermelhas pintadas crispadas com força na alça da bolsa. (ABREU, 1995C, p.141-142).

O simbolismo do espelho não se configura como um momento de autor revelação interior, assim como o extravasamento da violência não é um processo catártico completo, pois, no interior do cinema, outra forma é procurada: o caminho da sexualidade. No “escuro exato, nem úmido nem seco”, afunda-se a personagem e se deixa tocar por um homem desconhecido. Enquanto o “bico da bota ardia, querendo mais”, extravasa sua necessidade de reagir violentamente através da entrega ao toque “poderoso do macho”, que não representa nenhuma ameaça, pois “ninguém vai saber”. No conto, a personagem acaba de passar por momentos de forte tensão capazes, por exemplo, de desestabilizar sua vida, sua rotina, logo que lhe possibilitariam questionar o seu modelo de existência, seu mundo.

Um episódio do dia a dia poderia ser o *detonador* de um processo de libertação de emoções submersas, como ocorre em alguns textos do livro *Inventário do ir-remediável*, mais particularmente no conto “Amor e desamor” que, por seu processo de extravasamento da sexualidade, o aproxima de “Creme de alface”. O conto de Caio estabelece ainda uma aproximação temática e estrutural com o texto “Amor”, de Clarice Lispector, autora que constitui uma das influências confessas do escritor gaúcho.

No conto de Lispector, do livro *Laços de família*, a personagem Ana, durante uma viagem de bonde, sente-se fortemente abalada pela visão de um cego mascando chiclete, deixando-se levar a um turbilhão de sensações que eclodem dentro de si. No conto de “Amor e

desamor”, há também essa espécie de momento epifânico, em que a personagem, dentro de um ônibus, desperta subitamente para a vida, para a sua sensualidade: “dentro do ônibus que corria para um destino com a segurança dos que sabem para onde vão, ela de repente se assumiu em fêmea e simplesmente pediu”. (LISPECTOR, 1983, p. 104).

A personagem de “Amor”, no entanto, após a explosão de sensualidade interior, procura agrilhoar-se novamente à estabilidade do rotineiro, do superficial, pois mesmo que, após descer precipitadamente do ônibus, ao se olhar no espelho, tenha descoberto “um ponto branco latejando vivo num lugar desconhecido,” a personagem opta por expressar algo bastante prosaico, como forma de se proteger da ameaça da vida que ameaça emergir: “Preciso cortar os cabelos, pensou sem compreender. Ou sem querer compreender. Ou sem querer apenas”. (LISPECTOR, 1983, p. 106).

Essa negação das possibilidades de investigar a vida que lateja, de preferir a segurança dos que *sabem para onde vão*, é reiterada na mulher de “Creme de alface”, que não consegue sequer se entregar a uma possível epifania da sexualidade:

pouco antes de abrir as pernas deixando os dedos dele subirem pelas coxas, bem devagar, para não assustá-lo, ainda esfregou a palma secas das mãos [...] o roxo das olheiras tão fundas, mas tão fundas pensou acariciando o rosto enquanto um dedo dele entrava mais fundo, tão fundas que resolveu, eu mereço, danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um bom creme de alface. (ABREU, 1995C, p.144)

A noção de espetáculo – a que se assiste, mas não é real, ou do qual se participa, mas não se consegue mudar o texto pré-fixado – é reforçada nas descrições da cidade com seus néons e luzes artificiais, sua massa estereotipada de seres marginalizados ou coadjuvantes do simulacro que é a existência urbana. Se as janelas se voltam para o cinza do céu ou do cimento dos viadutos e prédios, a luminosidade natural é também substituída pelos luminosos que anunciam os valores dessa sociedade – os produtos de consumo.

Na novela “Pela noite”, do livro *Triângulo das águas*, de 1983, e em contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, os seres que se recusaram às epifanias libertadoras e se acomodaram ao cotidiano, representados em contos dos anos setenta, ou em parte ao desencanto da geração tão bem delineada em *Morangos mofados*, de 1982, mostram-se imersos e vazios circulando pelo espaço urbano:

anúncios luminosos, Minister, Melita, Coca-Cola, fume, beba, compre, morra, suspensos no ar, [...] dezenas de metros abaixo as poças d’água no asfalto espelhavam o brilho artificial do néon [...] a grande avenida cheia de carros em

movimento, anúncios luminosos, a cidade encharcada, alagada, nunca mais pararia de chover. Charco e brilho, pensou sem querer. (ABREU, 1991A, p.128-129; p.198)

Mas nada acontecia. Só restava tomar um táxi, dar o endereço, um livro nas mãos, comentar o tempo, a crise, espiar putas, michês, travestis pelas esquinas, vontade bandida que mal se esboça, depois a avenida reta, com luminoso de coca-cola, melita e galaxy, dobrar à esquerda, dobrar à direita, always in front or: reclamar, pagar, descer.[...] eles navegavam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico (ABREU, 1991B, p.51; p.57)

há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de neon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja... (ABREU, 1991B, p.80)

A cidade aparece como um palco em que desfilam aqueles *amputados e deformados* pela existência urbana; os desvalidos/aleijados são seres desse circo ou teatro de *horrores*: “Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar” (ABREU, 19993, p.21).

O universo ficcional das obras de Caio reflete o modo particular como o escritor percebe o mundo em determinada fase de sua existência: “Esta é a imagem que eu tenho da condição humana neste final de século, completamente poluída fisicamente de comer alimentos contaminados, a nossa emoção envenenada, o nosso sangue à mercê de todos os vírus” (AUTORES Gaúchos, 1995, p.6).⁵

Se para o escritor, os textos mostram como todos podem estar “à deriva num rio cheio de corredeiras” (AUTORES Gaúchos, 1995, p.6), em sua obra a urbe indicia um espaço de caos e desintegração, fazendo com que a literatura desvele diferentes modos de ‘ser’ e ‘estar’ no mundo, instigando a uma constante reflexão sobre os valores humanos.

Referências bibliográficas

ABREU, C. F. **Inventário do ir-remediável**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Sulina, 1995A.

_____. **O ovo apunhalado**. 4. ed. rev. São Paulo: Siciliano, 1992.

⁵ O texto é de uma entrevista para o fascículo sobre o próprio autor da coleção *Autores gaúchos*, publicada pelo Instituto Estadual do Livro (IEL-RS) no final dos anos oitenta, com republicação em 1995.

- _____. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996A.
- _____. **Morangos mofados**. 9. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1995B.
- _____. **Triângulo das águas**. 2. ed. rev. São Paulo: Siciliano, 1991A.
- _____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1991B.
- _____. **Onde andaré Dulce Veiga?** 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: Sulina, 1995C.
- _____. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996B.
- _____. **Pequenas epifanias**. Porto Alegre: Sulina, 1996C.
- AUTORES GAÚCHOS**. Caio Fernando Abreu. 2.ed. atualizada, n.19, Porto Alegre: IEL, 1995.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BITTENCOURT, G. N. da S. Caio: uma voz reconhecível. **AUTORES GAÚCHOS**. Caio Fernando Abreu. 2.ed. atualizada, n.19, Porto Alegre: IEL, 1995.
- BITTENCOURT, G. N. da S. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- CASTELLO, J. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- DURAND, Gt. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.
- ELIADE, M. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.40.
- FAVALLI, C. Inventário de uma criação. **AUTORES GAÚCHOS**. Caio Fernando Abreu. 2.ed. atualizada, n.19, Porto Alegre: IEL, 1995.
- LISPECTOR, C. **Laços de família**. 12.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MAFFESOLI, M. L'espace de la socialité. In: ____ et all. **Espaces et imaginaire**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble. 1979. [Bibliothèque de l'imaginaire].
- MASINA, L. Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, V. e SANTOS, W. (Org.) **Antologia crítica do conto gaúcho**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998.

MICHEL, M.-Y. Les refuges sociaux de la ville. **Circé**. Le refuge II. Paris: Lettres Modernes, n. 3, p. 255, 1972.

PIVA, M. L. **Uma figura às avessas**: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Ed. FURG, 2001.

ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Artigo recebido em: 14.08.2014

Artigo aprovado em: 17.11.2014