

AS ERVAS DANINHAS DE CAIO FERNANDO ABREU

Luiz Felipe dos Santos¹

Resumo: O presente trabalho propõe, a partir da perspectiva dos estudos sobre o realismo contemporâneo brasileiro, uma leitura dos contos "Creme de Alface" (1995) e "Anotações Sobre Um Amor Urbano" (1987), ambos do escritor Caio Fernando Abreu. Fundamentado nas estratégias narrativas dos contos estudados, e subsidiado pelos estudos dos teóricos Renato Cordeiro Gomes (2012), Karl Erik Schøllhammer (2011) e Ângela Maria Dias (2005) sobre a presença do espaço urbano no realismo contemporâneo brasileiro, analiso os efeitos literários dessa representação na construção narrativa dos dois textos do livro *Ovelhas Negras* (1995), composto apenas por contos excluídos dos trabalhos anteriores do escritor Caio Fernando Abreu e, por isso, chamados pelo autor ora de ovelhas negras ora de ervas daninhas. Quando falo em construção narrativa, refiro-me não somente aos artifícios e signos linguísticos, mas também à forma textual que os contos assumem em uma tentativa de incorporar os aspectos temáticos das narrativas, forma essa que é teorizada por Leyla Perrone-Moisés em *Flores da Escrivantina* (1999). Assim, proponho um estudo a respeito da escrita de Caio Fernando Abreu, a qual chamo de escrita da violência por ser, ela própria, uma forma de transgressão que alude à representação de um espaço urbano caracterizado pela desordem social.

Palavras-chave: realismo contemporâneo. Literatura Brasileira. Escrita da violência.

Abstract: This academic work proposes a reading of the short stories "Creme de Alface" (1995) and "Anotações Sobre Um Amor Urbano" (1987), both by Caio Fernando Abreu, from the perspective of studies on Brazilian contemporary realism. Based on the narrative strategies of the short stories studied, and subsidized by the studies of Renato Cordeiro Gomes (2012), Karl Erik Schøllhammer (2011) and Ângela Maria Dias (2005) on the presence of urban space in contemporary Brazilian realism, I analyze the effects of this representation in the construction narrative of the two texts of the book *Ovelhas Negras* (1995), composed only of short stories excluded from the previous works of Abreu and, therefore, called by the author sometimes of black sheep sometimes of weeds. When I refer to narrative construction, I am referring not only to the artifices and linguistic signs, but also to the textual form that the texts assume in an attempt to incorporate the thematic aspects of the narratives, a form that is theorized by Leyla Perrone-Moisés in *Flores da Escrivantina* (1999). Thus, I propose a study about the writing of Abreu, which I call violence writing because it is, itself, a form of transgression that alludes to the representation of an urban space characterized by social disorder.

Keywords: contemporary realism. Brazilian literature. Writing violence.

1. "Ervas daninhas, talvez: considerações iniciais

Embora tenha sido publicado apenas em 1995, o livro *Ovelhas Negras*, de Caio Fernando Abreu, começou a ser escrito em 1962, quando o escritor tinha apenas 14 anos de idade, dois anos antes do golpe militar no país, evento que marcou diretamente a sua escrita. Como o

¹ Graduado em Letras Português e Graduando em Letras Inglês da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas

próprio título sugere, os contos que compõem a obra foram, de algum modo, censurados pelos militares ou pelo próprio Abreu ao longo desses trinta e três anos:

Alguns, proibidos pela censura militarista; outros, por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos etc.; outros ainda simplesmente não se enquadram na unidade temática ou/ e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos. Eram e são textos marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas, talvez, que foi aliás um dos títulos que imaginei (ABREU, 2013, p. 5)

No entanto, mesmo estando fora dos primeiros livros do escritor, o conto “Anotações Sobre Um Amor Urbano” (1987)², um dos objetos de análise deste artigo, chegou a ser veiculado em revistas e jornais antes de compor o *Ovelhas Negras*, assim como alguns outros contos que já não eram inéditos na data de publicação do livro. Segundo o próprio Abreu (2013), o conto foi publicado três vezes, uma vez na extinta revista mineira *Inéditos* e as outras vezes no caderno *Cultura*, do *Zero Hora*, e no suplemento literário de *A Tribuna da Imprensa*.

Diferentemente de “Anotações Sobre Um Amor Urbano”, que já havia sido publicado em jornais e revistas antes de 1995, “Creme de Alface” era um texto inédito até a publicação de *Ovelhas Negras*. O mais curioso é que “Creme de Alface” foi escrito em 1975, antes mesmo de “Anotações Sobre Um Amor Urbano” ser produzido (em 1977), de acordo com o miniprefácio que precede o conto. A razão para isso era a censura proveniente do governo militar, que dificilmente permitiria a circulação de um texto transgressivo como “Creme de Alface”. A respeito dessa censura e das suas impressões sobre a própria invenção, o escritor declara:

O que me aterroriza neste conto de 1975 é a sua atualidade. Com a censura da época, seria impossível publicá-lo. Depois, cada vez que o relia, acabava por respeitá-lo com um arrepio de repulsa pela sua absoluta violência. Assim, durante vinte anos, escondi até de mim mesmo a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades. Não é exatamente uma boa sensação, hoje, perceber que as cidades ficaram ainda piores e pessoas assim ainda mais comuns. (ABREU, 2013, p. 129)

2. A botânica dos contos

2.1 A “mulher-monstro” em “Creme de Alface”

Para introduzir esta análise sobre a obra de Abreu, vale trazer à discussão alguns preceitos acerca do gênero conto, presentes no livro *Valise do Cronópio* (1974)³, no ensaio “Alguns Aspectos Sobre o Conto”, do escritor Julio Cortázar. Em um trecho do ensaio, o contista argentino faz uma comparação dos gêneros conto e romance com a fotografia e o cinema, respectivamente. Segundo Cortázar (2013), o

² Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 2013.

³ Ano referente à primeira publicação. A edição consultada é de 2013.

filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTÁZAR, 2013, p. 151)

A noção de espaço parece fundamental para a compreensão dos gêneros, pois nos permite entender a natureza densa do conto, uma vez que o contista entende que não deve “proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2013, p. 152). Disso, pode-se depreender que o gênero conto é uma espécie de fragmento ou o recorte de um universo maior do que o representado nessas narrativas:

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literatura contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2013, p. 151)

É dessa maneira, aludindo ao caráter fragmentado do conto, que Abreu tece a narrativa de “Creme de Alface”. A título de exemplo, pode-se citar o parágrafo de abertura, que é iniciado pelo advérbio “enfim”. O uso desse advérbio sugere algo anterior àquele ponto da narrativa, indicando um macrocosmo fictício do qual se extrai a fração que chega ao leitor na forma de linguagem escrita. E, mesmo sendo fração, essa parte possui vestígios que revelam o Todo, que, se não o reconstituem inteiramente, essas evidências, ao menos, apontam para a sua existência, ainda que seja uma existência que só se constitui pela dependência desse recorte narrativo. Em “Creme de Alface”, esses fatos precedentes são retomados ao longo do conto, seguindo o fluxo de pensamento da narradora:

[e]nfim, enumerou na esquina, Raul se enforcara no banheiro, cinco anos exatos amanhã, e este maldito velho com passinho de tartaruga bem na minha frente, eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa, Lucinda quebrou as duas pernas atropelada por um corcel azul três dias depois da Martinha confessar que estava grávida de três meses, e não quer casar, a putinha, desculpe, mas o senhor não quer deixar eu passar? tenho pressa, meu senhor, o telegrama, a putinha, crispou as mãos de unhas vermelhas pintadas na alça da bolsa, pivetes imundos, tinham que matar todos, venha urgente, ir como com aquele desconto de trinta por cento no salário e todos os crediários, papai muito mal pt, apoiou-se, não, não se apoiou, não havia onde se apoiar, apenas pensou no apoio de alguma coisa sólida que não estava ali, havia só os corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas, as gosmas nas lentes dos óculos, como se não bastasse a tia Luiza agora que nem criancinha, mijando nas calças, brincando de boneca, 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, introduzindo devagar a chave na porta do, apartamento de Arthur, buquê de crisântemos na outra mão, uma hora tão inesperada, e tão inesperados os

crisântemos, 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, ele jamais poderia imaginar, o ruído leve da chave abrindo a porta, animal, por que não olha onde pisa? atravessar a sala na ponta dos pés, abrir a porta do quarto e de repente a bunda nua de Arthur subindo e descendo sobre o par de coxas escancaradas da empregadinha, meu deus, mulatinha ordinária, se pelo menos fosse uma profissional[...] (ABREU, 2013, p. 129-130)

Para Schøllhammer (2011), no livro *Ficção brasileira contemporânea*, a abertura política dos anos 1980 propiciou uma escrita mais psicológica, como a de “Creme de Alface”. No conto, o aspecto psicológico se revela através do fluxo de consciência, provocando a sensação de ruptura temporal e espacial dos acontecimentos, já que, durante o seu percurso no centro da cidade com o intuito de realizar o pagamento dos crediários, a personagem submerge nos próprios pensamentos: a doença do pai, a debilitação da tia, a infidelidade do marido etc. No entanto, por não se tratar de uma imersão completa, visto que esses momentos de devaneios se intercalam com as queixas da personagem a respeito das pessoas que atravancam seu trajeto na rua, pode-se entender que, na narrativa de “Creme de Alface”, a fronteira entre o interior da personagem e o exterior a qual ela se encontra, o espaço urbano, é rompida. Esse rompimento é acentuado pela linguagem, que é manipulada através do uso excessivo das vírgulas e da ausência de pontos finais, resultando no efeito de ininterrupção e suscitando a ideia de mesclagem entre os espaços: “não tenho nada com isso mas falei assim pra Iolanda, bem na cara dela: é tudo puta, o senhor poderia fazer o obséquio de tirar o cotovelo da minha barriga?” (ABREU, 2013, p. 131)

Esse experimentalismo da escrita de Abreu expõe o paradoxo que acerca a literatura realista contemporânea, uma vez que se trata de “um realismo que não se pretende mimético nem propriamente representativo” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54). Nas palavras de Schøllhammer (2011), o paradoxo surge justamente porque “o compromisso representativo da literatura historicamente surge com a aparição do fenômeno realista. De que realismo falamos então, se não o representativo?” (p. 54)

O questionamento do teórico evidencia que, na contemporaneidade, o realismo já não se circunscreve como uma reaparição do realismo do século XIX, cujas narrativas se caracterizavam pela

credibilidade e probabilidade; familiaridade, existência cotidiana e personagens comuns; língua liberta da tradição; individualismo e subjetividade; empatia e vicariedade; coerência e unidade de concepção; inclusividade, digressividade; fragmentação; autoconsciência da inovação e da novidade; [...] presença do surpreendente, do proibido, do bizarro, do estranho, do inexplicado, também

elementos que pertencem à ordem da natureza humana. (VASCONCELOS, 2002, p.21)

Esses traços narrativos ainda constituem os moldes do realismo contemporâneo. Afinal, afirmar que o novo realismo não se trata de um retorno ao realismo de Machado de Assis, Eça de Queiroz e Flaubert, não significa dizer que ele rompa inteiramente com as propostas de seu precursor. No entanto, se levarmos em consideração a definição de função da linguagem referencial, que, segundo Watt (1990), é uma das características do realismo do século passado, perceberemos um maior afastamento entre aquele realismo e este realismo.

Portanto, vale abordar aqui a definição da função referencial, que é aquela cuja linguagem “centra-se na informação. A intenção do emissor de uma mensagem em que predomina essa função é transmitir dados da realidade ao interlocutor de forma direta e objetiva, sem ambiguidades [...]” (TERRA; NICOLA, 2004, p. 27). Em outras palavras, trazendo esse conceito para o âmbito literário, é o mesmo que afirmar que, na literatura realista do século XIX, existe um “relato autêntico e completo da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias”. (WATT, 1990, p. 31)

Desse modo, ao analisar o uso da pontuação no conto e o efeito causado por ele, o de confusão, não há razão para falar em linguagem referencial, direta e objetiva em “Creme de Alface”. Essa reflexão sobre a escrita convulsiva de Abreu somente reafirma a discussão a respeito da contradição que envolve o realismo contemporâneo, cuja resposta para o questionamento de Schøllhammer, que pergunta: “De que realismo falamos então, se não o representativo?” (p. 54), está na construção do conto e no que ela suscita:

[d]iríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora (2011, p. 54).

Ora, o que há em “Creme de Alface” senão uma sincronia entre os aspectos formais e temáticos do conto? De maneira semelhante ao que ocorre no concretismo, por exemplo, que se utiliza da “simultaneidade entre a comunicação verbal e a comunicação por formas” (SOUZA, 2009, p. 2245) na composição dos poemas, a configuração caótica desse conto obtém respaldo sob a realidade na qual se encontra a protagonista: as ruas conturbadas das cidades grandes, caracterizadas pelo espaço tumultuado e pela presença dos grupos marginalizados, os pedintes; revelando, assim, “o desordenamento da vida urbana” (GOMES, 2012, p. 85).

Percebe-se, dessa forma, uma convergência entre o universo temático e o modo de dizer esse universo, revelando não uma distinção, mas sim uma combinação dos elementos que envolvem as técnicas de criação literária a favor da produção do efeito de realidade urbana, que se dá através da escrita da violência, isto é, por meio da ruptura com a linguagem convencional. Assim, não basta afirmar que a escrita da violência se trata de uma questão de agramaticalidade. Além de ser transgressora no sentido gramatical, ela se apropria desse fato para fazer alusão ao conteúdo que ela mesma carrega. Ou seja, discutir a escrita da violência não significa tratar da representação da violência propriamente dita, embora em “Creme de Alface” ela apareça no meio da narrativa. A escrita é violenta, pois se utiliza das possibilidades da língua na tentativa de expressar a fábula da qual é condutora, fábula essa que pode circular sobre variados vieses temáticos.

Além do uso experimental da pontuação, a narrativa do conto se desenvolve através de um jogo narrativo: em alguns trechos, a voz da personagem-narradora é substituída pela voz de um narrador-observador. Para ilustrar essa oscilação de narradores, segue o fragmento em que a personagem principal desiste de pagar os crediários ao ser seduzida pelo pôster de um filme na entrada do cinema.

Quando ia começar a rir alto parada na esquina, viu a bilheteria do cinema, a franja de Jane Fonda, imaginou a temperatura amena, o escuro macio na medida exata entre o seco e o úmido e pelo menos, decidiu olhando o relógio, 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, 2013, p. 132)

Diferentemente da primeira citação do conto neste artigo, em que algumas passagens se estruturam através da proximidade inerente à primeira pessoa do discurso, “eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa” (ABREU, 2013, p. 129), no trecho acima o foco narrativo se direciona para a terceira pessoa. Como consequência, essa oscilação entre os narradores provoca no leitor a impressão de desordem, aludindo à configuração estrutural e social do centro da cidade, onde a personagem se encontra.

Essa fragmentação do que chamo de mapas textuais carrega consigo a vontade de compreender as tensões enfrentadas e retratadas pelas narrativas urbanas e seus narradores. Os narradores da cidade vivem em constante tensão com o espaço narrado, algumas vezes, chegam mesmo a não compreender o que se passa ao seu lado, pois as transformações são de tal forma vertiginosas, velozes e brutais que mal há tempo para as acompanhar. (LIMA, 2000, p. 15)

Mais adiante, no conto, as vozes narrativas se entrecruzam de forma tão abrupta, apenas separadas por vírgulas, que não é possível desassociar isso do fato de se tratar do ponto da

narrativa que se encaminha para a eclosão do clímax, o ato de violência. Nesse momento, uma menina (subentende-se que seja uma mendiga) aborda a protagonista no intuito de conseguir alguns trocados: “foi então que a menina segurou seu braço pedindo um troquinho pelo amor de deus pro meu irmãozinho que tá no hospital desenganado, pra minha mãezinha que tá na cama entrevada, tia” (ABREU, 2013, p. 132), mas o pedido é negado: “[e]la disse não tenho, crispando as unhas vermelhas na alça da bolsa enquanto puxava a entrada do outro lado do vidro da bilheteria” (p. 132). Após a insistência por um “troquinho pro meu irmãozinho e pra minha mãezinha” (p. 132) e “cinquenta centavinhos, uma tia tão bonita, eu tô com tanta fome” (p. 132), a personagem adulta descarrega toda a fúria na criança:

[...] ela segurando com força a alça da bolsa fechada enquanto tentava andar, e 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, e foi então que a menina cravou fundo as unhas no seu braço e gritou bem alto, todo mundo ouvindo apesar do barulho dos carros, dos ônibus, dos camelôs, das britadeiras, a menina gritou: sua puta sua vaca sua rica fudida lazarenta vai morrer toda podre.

Tão exato, subitamente. Inesperado, perfeito. Mais contração que gesto. Mais reflexo que movimento. Como um passo de dança ensaiado, repetido, estudado. E executado agora, em plenitude.

Ela 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 de aspargos, sabem, hoje me aconteceu uma coisa que, tudo vibrando tanto, tudo girando tanto, tudo se movendo 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. (ABREU, 2013, p. 132-133)

Em uma alusão aos movimentos técnicos e sofisticados de dança, posto que a personagem adulta faz menção de que em algum momento de sua vida foi dançarina, a descrição dos golpes se aproxima da linguagem poética: “[a]longa e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta” (p. 133). A escrita da violência se revela, assim, por meio da forma que o conectivo “e” é utilizado. O uso exaustivo da conjunção torna repetitiva e, por isso, duradoura, a conduta agressiva da protagonista. Mais do que apenas a violência, vem à tona “a própria constituição estruturalmente desigual da sociedade brasileira, atualizada através da História como uma das mais injustas do planeta, agrava e aprofunda o mútuo estranhamento dos brasileiros, em seu convívio” (DIAS, 2004, p. 21).

A atitude da agressora também deixa transparecer o olhar indiferente do indivíduo pertencente a uma classe social favorecida perante o outro que advém de um grupo marginalizado, reafirmando o distanciamento dos atores cujo contato é inevitável devido à

heterogeneidade da qual se constitui o espaço urbano (DIAS, 2004). Esse menosprezo pelo outro se acentua ainda mais no final do conto, quando, após a agressão, como se nada tivesse acontecido, a personagem adulta entra na sala de cinema, senta-se na poltrona e se deixa levar pela oferta sexual de um desconhecido, ali mesmo, durante a exibição do filme: “[p]ouco antes de abrir as pernas deixando os dedos dele subirem pelas coxas, bem devagar, para não assustá-lo, ainda esfregou as palmas secas das mãos uma contra a outra[...]” (ABREU, 2013, p. 135) e completa o ato com o pensamento ainda mais mesquinho: “danem-se os crediários, custe o que custar saindo daqui vou comprar imediatamente um bom creme de alface” (p. 135), pois deseja ter uma pele assim como a da atriz do filme, a quem julga possuir uma beleza ideal: “que pele meu deus tem a Jane Fonda” (p. 135).

2.2 A busca pelo afeto nos corpos dos urbanoides em “Anotações Sobre Um Amor Urbano”

Se em “Creme de Alface” a escrita da violência se revela por meio dos conflitos sociais provenientes da configuração do espaço urbano, em “Anotações Sobre Um Amor Urbano” ela se constrói sob a liquidez das relações amorosas, que também tem como influência direta o desordenamento político e social da cidade. Mas, antes de entrar nessa discussão, é importante trazer o parecer crítico que o próprio Caio Fernando Abreu tece sobre o conto. No miniprefácio que precede “Anotações Sobre Um Amor Urbano”, o autor declara:

[...] nunca consegui senti-lo “pronto”, e por isso mesmo também nunca o incluí em livro. Continuo tendo a mesma sensação. Mas talvez o jeito meio sem jeito destes pedaços mais parecidos com fragmentos de cartas ou diário íntimo afinal seja a sua própria forma informe ou inacabada (ABREU, 2013, p. 187)

Nesse parecer, ao abordar questões relativas à forma, Abreu admite a possibilidade de o aspecto, aparentemente incompleto e fragmentado da narrativa, ser o que melhor se ajusta ao conto. Mas por que o autor faz tal afirmação? O que há em “Anotações Sobre Um Amor Urbano” que justifica a sua forma “inacabada”? Para responder a essas indagações, é necessário explicar o seu enredo: nele, um narrador-personagem relata suas aventuras amorosas e sexuais em pequenos blocos de texto. Em uma primeira leitura, o leitor pode presumir que se trata de uma história de amor que tem como atores dois personagens: o narrador e o outro a quem ele escreve. No entanto, nas anotações posteriores, fica claro que o outro não se trata sempre de uma pessoa específica, mas sim de várias com as quais o protagonista se relaciona ao longo da

narrativa. Assim, embora o narrador use o pronome “você” em todo o texto, o referido é substituído continuamente.

Vejam, então, o primeiro fragmento do conto, em que o leitor se depara com as ações típicas do que seria a fase da relação na qual os protagonistas dela estão se conhecendo:

já dissemos tudo o que pode ser dito entre duas pessoas que estão tentando se conhecer, tenho a sensação impressão ilusão de que nos compreendemos, agora só preciso estender o braço e, com a ponta dos meus dedos, tocar você, natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos, e agora. (ABREU, 2013, p. 188)

Mais adiante, no quarto bloco, o narrador se mostra preocupado em salvar um número de telefone escrito em sua mão antes que, devido ao suor, ele desapareça: “[c]orre, corre. O número de telefone dissolvendo-se em tinta na palma da mão suada” (p. 189). Pelo contexto narrativo do bloco, que alude à afeição amorosa através de uma linguagem poética, como no trecho “você me embala dentro dos seus braços, você cobre com a boca meus ouvidos entupidos de buzinas, versos interrompidos, escapamentos abertos, tintilar de telefones, máquinas de escrever, ruídos eletrônicos, britadeiras de concreto” (p. 189), pode-se entender que o número de telefone pertence a alguém com quem o narrador deseja se relacionar. Eis, então, o primeiro estranhamento narrativo que nos faz levantar a possibilidade de que já não se trata do mesmo amante a quem o narrador se referia nos primeiros blocos de textos, já que antes ele demonstra ter alcançado um nível de intimidade afetiva que contrasta com uma das formalidades iniciais que muitas vezes exigem as relações amorosas e sexuais: para consegui-las, é preciso, antes, conseguir o número de telefone do pretendente.

Alia-se a isso o fato de que, nas anotações finais, o narrador é categórico em afirmar que se relaciona com as pessoas “como se consome cigarros, a gente fuma, esmaga a ponta no cinzeiro, depois vira na privada, puxa a descarga, pronto, acabou” (p. 193) e “amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro” (p. 194). Reforça-se, assim, a hipótese de que os relatos que compõem o conto não se referem à uma história de amor, mas sim às tentativas de se contar uma história de amor. Tentativas essas que são fracassadas, jamais vingam. Leiamos:

[n]ão diz nada, você não diz nada. Apenas olha para mim, sorri. Quanto tempo dura? Faz pouco despencou uma estrela e fizemos, ao mesmo tempo e em silêncio, um pedido, dois pedidos. Pedi para saber tocá-lo. Você não me conta seus desejos. Sorri com os olhos, com a mesma boca que mais tarde, um dia, depois daqui, poderá me dizer: não. [...] Amanhã não sei, não sabemos. (ABREU, 2013, p. 188)

Depois, no terceiro bloco, a renúncia do pensamento no outro: “[p]ensei em você. Eram exatamente três da tarde quando pensei em você. Sei porque sacudi a cabeça como se você fosse uma tontura dentro dela e olhei o digital no meio da avenida.” (ABREU, 2013, p. 188-189).

Essa constante preocupação com o tempo e com a incerteza promovida pela imprevisibilidade do futuro, marcada em trechos como “com a mesma boca que mais tarde, um dia, depois daqui, poderá me dizer: não” (p. 188) e “amanhã não sei, não sabemos”(p.188) podem ser entendidos pelo que depois se revelará no conto: a rapidez com que os “amores líquidos”, termo utilizado por Bauman (2004), fazem-se e se desfazem. O sociólogo polonês relaciona essa lógica das relações modernas à cultura proveniente de uma sociedade marcada pela estrutura de mercado capitalista, em que o “produto” está pronto para uso instantâneo, cujos resultados, para serem alcançados, já não exigem dedicação prolongada (BAUMAN, 2004). Os centros urbanos se tornam, assim, o cenário ideal para a fomentação dessas relações líquidas, pois, devido ao enorme fluxo populacional e lugares que facilitam a interação entre as pessoas (como bares, pubs e baladas), o que não faltam são “produtos” e meios para alcançá-los.

Talvez esse seja o motivo, por tratar da brevidade das relações urbanas, que o conto possua uma forma que suscita a impressão de incompletude, se levarmos em consideração que “Anotações sobre um amor urbano” não segue as convenções (pré) estabelecidas que costumam pairar sobre as narrativas muito tradicionais, aquelas que se preocupam em se explicar demais ou, ainda, as que possuem formas que aludem à estrutura convencional da narrativa, uma tríade pontualmente formada por começo, meio e final. Não é possível apontar qualquer gênese, muito menos um final propriamente dito no conto de Abreu, pois não se trata de uma narrativa que se prende somente ao desenvolvimento de uma trama folhetinesca. “Anotações Sobre Um Amor Urbano” é a construção do interior de um personagem através de relatos de cunho intimista e, muitas vezes, introspectivo na busca interna e externa pelo amor. Há reflexões, pensamentos e a consciência do narrador. Elementos esses que redirecionam o foco da narrativa para algo além do enredo: a maneira como ele é construído.

Quanto a essas questões relativas à forma e conteúdo, Leyla Perrone-Moisés, em seu livro de ensaios *Flores da escrivantina* (1990), opõe-se aos conteudistas e formalistas que tratam de maneira dicotômica a relação entre significado e significante. Para a autora, a atenção dada à estética não leva à alienação do conteúdo ou vice e versa (PERRONE-MOISÉS, 1990). Por isso, não seria incorreto afirmar que a fusão entre os gêneros carta e diário em “Anotações

sobre um amor urbano” e o caráter inacabado do conto, visto que não há começo ou final, trata-se de uma referência à própria obra, ao conteúdo que ela carrega: a impossibilidade do narrador em conseguir algum êxito em suas relações.

É justamente no hibridismo entre os gêneros carta, diário e conto que a escrita da violência encontra respaldo nessa obra. A coexistência deles no mesmo território oferece subsídios para que sejam quebrados os princípios que regem cada gênero. Para que seja possível o flerte do conto com o gênero carta, alguns preceitos que caracterizam a linguagem de um diário são transgredidos, e o contrário também acontece. Se pensarmos no constante uso do pronome “você”, veremos que o conto se afasta da linguagem que predomina nos diários e, conseqüentemente, aproxima-se daquela que é comum nas cartas, cuja principal característica é a referência a uma segunda pessoa, aquela que lerá o texto. Em contrapartida, em virtude da linguagem intimista/reflexiva, as alusões metafóricas e a falta de elementos que garantam que os textos serão lidos pelas pessoas com as quais o narrador se relaciona, o conto segue pelo caminho oposto, ganha tons típicos de um diário: isso se seguirmos a priori de que, se o texto não será lido por outrem, ele foi escrito apenas porque o escritor necessitava encontrar algum alívio por meio do ato de escrever, sem a preocupação de haver ou não leitores para as suas produções. Claro, estamos falando de diário, um gênero que, geralmente, permanece engavetado, para deleite próprio do autor.

Além da ruptura com a estrutura e características dos gêneros textuais, “Anotações Sobre Um Amor Urbano” apresenta algumas passagens cujo tratamento dado aos aspectos relativos à pontuação subverte a gramática normativa da língua. A narrativa ganha agilidade nos trechos em que o uso da vírgula é intensificado e o ponto final é suprimido:

[p]elas escadarias da avenida deserta, lata de coca- cola largada na porta da igreja, aqui parece que o tempo não passou, quero te mostrar um vitral, esta sacada, aquele balcão como os de Lorca, entremeado de rosas, quero dividir meu olhar, desaprendi de ver sozinho e agora que tudo perdeu a magia, se magia houve, e havia, e não consigo mais ver nenhum anjo em você, pastor, mago, cigano, herói intergaláctico, argonauta, replicante, e agora que vejo apenas um rapaz dentro do qual a morte caminha inexorável, só não sabemos quando o golpe final, mas virá, cabelos tão negros, rosto quase quadrado, quase largo, quase pálido, onde já começou a devastação, olhos perdidos, boca de naufrágio vermelho pesado sobre o escuro da barba malfeita, olho tudo isso que vejo e não tem outra magia além dessa, a de ser real, e vou dizendo lento, como quem tem medo de quebrar a rija perfeição das coisas, e vou dizendo leve, então, no teu ouvido duro, na tua alma fria, e vou dizendo louco, e vou dizendo longo sem pausa — gosto muito de você gosto muito de você gosto muito de você. (ABREU, 2013, p. 192-193)

Como afirma João Batista Cardoso (2014), a partir da segunda metade do século XX há na literatura brasileira uma nova linguagem, que possui, além de outros traços, uma maior

velocidade no modo de narrar. No conto de Abreu, essa velocidade é alcançada, sobretudo, pela sobrecarga imagética: o leitor é submetido a um contínuo de imagens que se amontoam umas sobre as outras:

[d]esculpe, mas foi só mais um engano? e quantos mais ainda restam na palma da minha mão? Ah, me socorre que hoje não quero fechar a porta com esta fome na boca, beber um copo de leite, molhar plantas, jogar fora jornais, tirar o pó de livros, arrumar discos, olhar paredes, ligar-desligar a tevê, ouvir Mozart para não gritar e procurar teu cheiro outra vez no mais escondido do meu corpo, acender velas, saliva tua de ontem guardada na minha boca, trocar lençóis, fazer a cama, procurar a mancha da esperma tua nos lençóis usados, agora está feito e foda-se, nada vale a pena, puxar as cobertas, cobrir a cabeça, tudo vale a pena se a alma, você sabe, mas alma existe mesmo? e quem garante? e quem se importa? apagar a luz e mergulhar de olhos fechados no quente fundo da curva do teu ombro, tanto frio, naufragar outra vez em tua boca, reinventar no escuro teu corpo moço de homem apertado contra meu corpo de homem moço também, apalpar as virilhas, o pescoço, sem entender, sem conseguir chorar, abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios, e amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro.

Não temos culpa, tentei. Tentamos. (ABREU, 2013, p. 193-194)

Como se pode ver nessas citações, assim como em “Creme de Alface”, a conjunção aditiva “e” também é usada à exaustão em alguns trechos de “Anotações sobre um amor urbano”. Mas, se em “Creme de Alface” a repetição do conectivo pode ser entendida como a intensificação de um ato de violência, em “Anotações Sobre Um Amor Urbano” ela traz fluidez e euforia aos momentos de evasão amorosa e sexual. Em outros trechos, ela surge nas sentenças que expressam dúvida a respeito do futuro dessas relações e aludem, ainda, à busca incessante do narrador para obter êxito amoroso: “e amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro” (p. 194).

A esperança de que encontrará alguém para se tornar o objeto de seu amor, um projeto idealmente perfeito e passível de concretização no futuro, ainda que pareça um futuro longínquo, é o esteio que mantém firme o protagonista de “Anotações Sobre Um Amor Urbano” em sua constante busca nos corpos dos indivíduos urbanoídes: os amores passageiros/ líquidos. Diferentemente das ideologias “que jamais conseguem, de facto, a realização de seus conteúdos pretendidos” (MANNHEIM, 1986, p. 218), os anseios do protagonista do conto possuem a seu favor a possibilidade de realização. Esse sentimento utópico o impele “a criar um espaço imaginário, diferente da realidade em que está mergulhada[sic] e por isso poderá satisfazê-lo: lá eu seria ou serei feliz...” (1997, p. 49, BERRINI). Assim, fica claro que o “amor urbano” a quem tanto se refere o narrador, é um amor que ainda está por vir. Mesmo que numa primeira leitura (ou numa leitura mais desatenta), o leitor seja levado a acreditar que esse amor já existiu,

o texto fornece indícios que apontam a possível existência dele apenas no futuro, no depois: “juro que um dia eu encontro” (p. 194).

3. As últimas palavras

Primeiramente, é necessário dizer que as análises dos contos “Creme de Alface” e “Anotações Sobre Um Amor Urbano”, realizadas neste trabalho, não dão conta de todos os elementos presentes nas obras de Caio Fernando Abreu. A minha leitura de cada conto se concentra na busca pelo entendimento sobre como a representação do espaço urbano é incorporada à linguagem dessas narrativas. Por isso, tiveram que ser deixados de lado (guardados para trabalhos posteriores, talvez) alguns pontos que muito me interessam na obra de Abreu, como a abordagem temática da AIDS em “Anotações Sobre Um Amor Urbano” ou, ainda, a influência de Clarice Lispector em sua escrita, autora cuja produção literária também me encanta. Embora sejam questões pertinentes, elas se afastam do viés sob o qual se ocupa esta análise. Além disso, seria impossível abarcar cada um dos pontos narrativos que constituem os contos, pois a escrita de Abreu é pluralística em sentidos e repleta de imagens poéticas que se entrecruzam, criando, de forma convulsa, universos literários dentro de outros universos.

Mas, no que concerne à forma como os contos criam o efeito de representação da cidade e trabalham com o que chamo de escrita da violência, pode-se afirmar que as duas narrativas do livro *Ovelhas Negras* ora se aproximam ora se distanciam uma da outra. Fato esse que já era de se esperar, tendo em vista que, apesar de emergirem do mesmo estilo de escrita, o de Abreu, os textos possuem abordagens temáticas diferentes.

Em “Creme de Alface”, a desarmonia e confusão existentes no cenário urbano, onde a convivência de grupos diversos no mesmo espaço é inevitável, refletem-se na construção linguística da obra literária: o uso excessivo das vírgulas, a troca das vozes narrativas e a repetição da conjunção “e”. Além disso, a própria protagonista do conto é produto da lógica estrutural da cidade: uma personagem atormentada que é, ao mesmo tempo, agressora e vítima de uma sociedade marcada pela degradação dos valores humanos. Como consequência, há a eclosão da violência, resultado direto da desordem que prevalece sobre os centros urbanos.

Porém, em “Anotações Sobre Um Amor Urbano”, a representação da violência sai de cena para dar espaço à forma desconexa como as relações são construídas dentro das grandes cidades. Chega a ser paradoxal falar em relações desconexas, principalmente porque parece essencial para o funcionamento harmonioso das cidades a interação entre as pessoas. No

entanto, como proponho na análise do conto, muitas dessas relações, especificamente as amorosas, são frágeis e pouco duradouras. Os pequenos blocos de textos e a forma inacabada da narrativa parecem aludir a esse impasse, sobre o qual vive o protagonista: a sempre busca pela afeição nos corpos dos urbanoídes. Uma busca que o leva a vários relacionamentos passageiros e superficiais, uma vez que possuem prazos de validade e a possibilidade do fim está constantemente presente.

Em comum, os dois contos apresentam o cuidado artístico com a linguagem. Neles, os aspectos temáticos são incorporados à construção textual das obras. É como se os lugares onde se encontram os protagonistas de “Creme de Alface” e “Anotações Sobre Um Amor Urbano” fossem assimilados pela escrita de Abreu, interferindo diretamente nos elementos linguísticos que os compõem. Nos dois contos, a cidade, acompanhada por suas mazelas, é uma espécie de protagonista invasiva, que não se satisfaz em permanecer no plano temático. Ela quer romper a linguagem.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CARDOSO, João Batista. Uma travessia pela literatura brasileira contemporânea. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Orgs.). **Estudos da ficção brasileira contemporânea: produção, recepção e crítica**. São Paulo: Fonte editorial, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias, visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUC, 1997.

DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, Izabel; Gomes, Renato Cordeiro. (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 71-89.

LIMA, Rogério. Mapas textuais do imaginário fragmentado da cidade. In: LIMA, Rogério;

FERNANDES, Ronaldo Costa (orgs.). **O imaginário da cidade**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 9-18.

MANNHEIM, Karl. A mentalidade utópica. In: **Ideologia e utopia**. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: Postura e método. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, dezembro 2007, p. 137-155.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOUZA, Márcia Regina Pereira de. **Poesia concreta, experiência neoconcretas e os inícios do livro de artista no Brasil**. Anpap, Salvador, n. 18, p. 2241-2256, 2009.

TERRA, Ernani; NICOLA, José de. **Português: de olho no mundo do trabalho**. São Paulo: Scipione, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.