

Alegorias da derrota de Caio F.

Roberto Círio Nogueira¹

Resumo: Interpretação de dois contos de Caio Fernando Abreu como alegorias da experiência inelutável da derrota dos projetos de redenção da América Latina, interrompidos nos anos 60 e 70 por imposição de ditaduras militares no continente.

Palavras-chaves: Caio Fernando Abreu, alegoria, luto inacabado, ditadura militar.

Abstract: Study of two short stories, by Caio Fernando Abreu, as allegories of the mourning unfinished experience of the defeat of redemption projects of Latin America, stopped in the 60's and 70's by imposition of military dictatorships on the continent.

Keywords: Caio Fernando Abreu, allegory, unfinished mourning, military dictatorship.

*Queria que você entendesse que
apenas contei o que realmente
aconteceu, e se isso que aconteceu é
loucura, quem enlouqueceu foi o real,
não eu, ainda que você não acredite.
Não tem importância.
Caio Fernando Abreu*

A explicação mais comum para a proliferação da alegoria durante nossa última ditadura defende que, sob ameaça de censura ou de morte (ou de ambas), escritores, poetas, dramaturgos, compositores, jornalistas e etc. diziam uma coisa para significar outra e assim salvar a própria pele sem deixar de denunciar o horror. Mas isto não explica tudo. Já naquela época, Davi Arrigucci Jr. chamava atenção para o fato de que a alegoria deriva da impossibilidade de se sintetizar a experiência numa narrativa totalizante, plena de sentido, não fraturada por lacunas. O ensaísta adverte, entoando Walter Benjamin, que foi a aproximação acelerada da sociedade brasileira ao “circuito interno do capital” – mais do que a repressão institucionalizada à linguagem – que “tornou as coisas muito mais difíceis de narrar” durante os anos de chumbo (ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 91). Em estudo mais recente sobre o trauma das ditaduras militares nas literaturas latino-americanas, Idelber Avelar (2003, p. 20) também recusa

¹ Doutorando em Literatura Brasileira na USP. Bolsista CNPq. E-mail: rcnogueira@usp.br

essa explicação mais corriqueira, porque o “alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio recoberto *a posteriori*, supostamente enunciável”, com clareza e objetividade, num estado de liberdade de expressão garantida.

Igualmente benjaminiano, Avelar endossa a irredutibilidade da coesão entre alegoria e luto, atento às modulações (propostas por Abraham e Torok²) pelas quais podem ocorrer os processos de separação do eu e do objeto perdido. Uma delas é a introjeção, pela qual a perda é superada e a libido pode ser novamente satisfeita por outro objeto, que compensa a falta de seu antecessor. De outro modo, pela via da incorporação a separação não se completa: aquilo que se perdeu deixa ao ego um resíduo que permanece latente, resistindo à introjeção, ou seja, à superação da perda. A incorporação resulta, portanto, em melancolia, em luto inacabado. O sujeito melancólico retém o objeto perdido como se o enterrasse vivo numa “tumba intrapsíquica” (ibidem, p. 18), da qual só emerge de forma cifrada, fantasmagórica, resistindo à figuração. Nisto consiste a alegoria para os leitores de Benjamin: “a manifestação da cripta na qual se aloja o objeto perdido.” (ibid., p. 19).

Esta coisa que enterrada viva escapa à linguagem referencial já havia, como se sabe, recebido a atenção de Freud, cujas considerações sobre a notória expansão da neurose traumática durante a Primeira Guerra Mundial embasaram a proposição de Benjamin segundo a qual esta catástrofe seria o ápice de um processo que teria liquidado a capacidade humana de contar histórias. Estamos falando aqui de “uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal” (FREUD, 1976, p. 325). Em outras palavras, trata-se de algo que excede nossos limites a tal ponto que muitos combatentes retornaram das trincheiras “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes [a 1918] não continham experiências transmissíveis de boca em boca” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Ao contrário dos conflitos que outrora inspiravam textos épicos em louvor a seus heróis, a Guerra Mundial foi um horror fora dos padrões de narrativa, tanto da

² ABRAHAM, Nicolas; Torok, Maria. *Cryptonymie: Le verbier de l'homme aux loups*. Prefácio de Jacques Derrida. Paris: Aubier-Flammarion, 1976.

tradição oral (cf. BENJAMIN, 1994) quanto da tradição romanesca (cf. ADORNO, 2003).

Guardadas as devidas proporções, esta intransitividade de experiências pode ser localizada na história recente do Brasil em vista de autores como o Ivan Angelo de *A festa* (1976), o Ignácio de Loyola Brandão de *Zero* (1975) e o Caio Fernando Abreu de muitos contos publicados entre os anos 70 e 90, para ficar em apenas três nomes, entre muitos outros, cujas obras remetem aos anos de chumbo de maneira mais ou menos cifrada, mas nunca de modo sintético-totalizante capaz de dar conta de todo aquele sufoco. Dois contos exemplares neste sentido são “Oásis” e “Gravata”, publicados por Caio em *O ovo apunhalado*, também de 1975, sobre os quais nos debruçaremos agora.

Nunca mais encontrar oásis

“Oásis” começa com o narrador-protagonista contando que ele e seus dois irmãos brincavam de imaginar “um deserto na rua comprida e um oásis no arco branco do portão do quartel, lá no fundo.” (ABREU, 2001, p. 31). Até que um dia, acostumados a frequentar despercebidos as dependências do quartel (graças à vista-grossa de um soldado ludibriado por quinquilharias e pela lábia dos meninos), estes personagens se surpreenderam com o batalhão em polvorosa lá dentro. Como se nada estivesse acontecendo, entraram numa sala desconhecida, onde logo foram flagrados por dois soldados de alta patente que avançaram furiosos e aos berros sobre as crianças, sacudindo-as pelos ombros “até que Jorge começasse a chorar e a chamar pela mãe” (ibidem, p. 35). Foi então que um dos soldados, “com uma voz que me pareceu completamente hedionda, disse que ficaríamos presos até aprendermos a não nos meter onde não era da nossa conta [...] e saiu nos empurrando até a prisão.” (ibidem). Nota-se que aí os militares expressam toda sua intenção “pedagógica”, sustentada na desproporção de forças entre o Poder e aqueles que se comportavam de maneira inconveniente à disciplina autoritária.

O cárcere era um lugar ainda pior que o quartinho da empregada doméstica da família dos meninos: minúsculo, imundo e frio. O fato de o

narrador ter feito tal comparação é sintomático de nossas modernizações conservadoras, através das quais nas relações entre patrões e empregados retorna fantasmagoricamente o antagonismo colonial entre senhores e escravos. Em tais circunstâncias, estas crianças foram arbitrariamente expostas a um excesso de realidade, sob o qual permaneceram

[...] durante muito tempo, incapazes de dizer qualquer palavra, num temor tão espesso que não era preciso evidenciá-lo através de um grito. Jorge chorava, eu e Luiz nos encolhíamos contra as paredes. Pensamentos terríveis cruzavam a minha cabeça, pelotões, fuzilamentos, enquanto uma dor de barriga se tornava cada vez mais insuportável, até escorregar pelas pernas numa massa visguenta (ibidem, p. 36).

Horas depois, os três foram levados para casa, onde se pressupõe que estariam (mais) seguros, mas acabaram novamente castigados, por causa da incontinência que acometera o narrador no momento extremo em que, nas mãos do exército, temia pela própria integridade física. Levaram, por isto, uma surra de chineladas e vara de marmelo, antes de serem “postos na cama sem jantar” (ibid., p. 37). O castigo doméstico duplica os maus-tratos infligidos pelos militares no intuito de disciplinar os garotos, o que implica uma relação harmônica entre as esferas pública e privada de poder, explicitada no momento em que o narrador percebe que seus pais e a empregada discutiam entre si “gritando tão alto quanto os dois soldados” de alta patente que prenderam os meninos (ABREU, 2001, p. 36). A cumplicidade entre civis e militares no que diz respeito à repressão sugere algo semelhante ao que Foucault (1979, p. 149-50) advertia numa entrevista concedida no mesmo ano de publicação deste conto: “nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados.”

Para termos uma idéia da confluência entre as micro e macro-esferas de poder na sociedade brasileira dos anos 60 e 70, uma pequena digressão vale a pena. Em algumas de suas crônicas publicadas no jornal *O Globo*, em dezembro de 1967, e posteriormente enfeixadas no volume *O óbvio ululante: primeiras confissões*, Nelson Rodrigues (1993, p. 40) discorreu sobre uma personagem cujo pai lhe batia com cinto ou vara de marmelo, sob a aprovação

da vizinhança que “achava que o Fulano estava absolutamente certo”, pois “Um pai tem que exemplar”. Em sua opinião, esta era a norma de conduta padrão em seu tempo de infância: “(Em 1918, não havia família sem surras.) Lembro-me de um garoto, já taludo, que apanhava de chicote; um outro, de bengala; e as meninas, as mocinhas, de chinelo ou também de bengala e também de chicote.” (ibidem, p. 40-1).

Na contramão deste nostálgico cronista, Caio Fernando Abreu posiciona seu narrador ao lado dos vencidos por tantas surras. Este foco narrativo reflete uma articulação entre ética e estética que favorece a empatia do leitor por aqueles que sonharam ser capazes de “transformar tudo que havia em volta” (ABREU, 2001, p. 31). Atravessaram por isto uma terra devastada em busca de oásis. O ponto de vista deste narrador-protagonista, sua versão da estória, oferece-nos a possibilidade de escovar a historiografia oficial do país a contrapelo, contrariando os interesses de certos grupos hegemônicos da sociedade, herdeiros de antigos vencedores.

Ainda quanto à homologia entre aparelhos de Estado e relações familiares hierarquizadas, que restringem a liberdade dos mais fracos, uma passagem deste conto que merece comentários é a seguinte: logo após os filhos terem sido entregues aos pais “pela mão do soldado, que falou rapidamente coisas que não conseguimos entender” (ABREU, 2001, p. 36), teve início um bate-boca em que o pai condenava a mãe, que condenava a empregada, que condenava os meninos, que permaneciam calados, sem a menor chance de se defender, oprimidos pela estrutura patriarcal. Desse jeito, após a empregada insultá-los, chamando-os de “demônios capazes de enlouquecer qualquer vivente”, a mãe deles “disse que Dejanira [a empregada] era uma china desafortada, e que demônios eram os da laia dela”; em seguida, “mamãe disse que era uma verdadeira escrava e que os homens só queriam mesmo as mulheres para *aquilo*; papai disse que não podia dar atenção a seus faniquitos na hora em que o país atravessava uma crise tão grave.” (ibidem, grifo do autor). Tais impropérios refletem a mentalidade de nossa cultura machista e estratificada, na qual a mulher se encontra submissa ao homem, a empregada doméstica a ambos e as crianças a estes três. Nesta estrutura hierárquica, as mulheres ainda são reduzidas a objetos do desejo sexual

masculino e os trabalhadores (tomados metonimicamente pelos da “laia” ou extrato social de Dejanira) são discriminados pelas classes médias e dominantes. Encerrando o assunto, o Pai desqualifica preconceituosamente o argumento da esposa (tratada como *histerica* no sentido ideológico do termo), preterindo suas emoções privadas em nome de razões públicas, das quais apenas os homens devem se ocupar – como pressupõe o argumento dele.

A crise à qual se refere, embora não seja nomeada, pode ser entendida como uma alusão à crise político-institucional que culminou no golpe de Estado de 1964, tendo-se em vista a movimentação extraordinária do quartel e, já no fim da estória, “os passos apressados na rua” (ibid., p. 37), que os meninos ouviram antes de dormir, e o fato de um irmão ter perguntado a outro “o que era uma *revolução*” (ibid., grifo nosso), termo com o qual os militares tentam legitimar ideologicamente o golpe. A resposta vem de uma voz “apagada e hesitante [...] que achava que revolução era assim como uma guerra pequena.” (ibidem).

Estas difusas evocações ao golpe podem ser um sintoma da dificuldade que o narrador e seus irmãos enfrentam para delimitar cartesianamente a conjuntura sombria na qual se viram subitamente inseridos. E da nebulosidade que encobre tal conjuntura, obstruindo uma visão nítida da história, emerge a cripta que guarda o objeto perdido destes garotos: a disposição para encontrar oásis. O narrador conclui seu relato melancolicamente, dizendo que “por todas essas coisas, creio, soube que nunca mais voltaríamos a brincar de encontrar oásis no fim das ruas. Embora fosse muito fácil, naquele tempo.” (ABREU, 2001, p. 37). Capturados numa prova tão contundente de realidade, estes meninos atravessaram uma situação-limite deixando para trás a capacidade performática de contar uma história, que implicava perseguir e alcançar um lugar utópico no meio de uma vastidão inóspita. À luz de Idelber Avelar (2003), propomos então ler esta tomada de consciência de que jamais encontrariam um oásis como alegoria da percepção da inelutável experiência da derrota, sofrida pelos projetos libertários que visavam colocar a América Latina em dia com a história, mas que foram interrompidos pelas ditaduras militares impostas no continente para salvaguardar os interesses do Mercado multinacional.

O sinistro fetiche da mercadoria

No prefácio a *O ovo apunhalado*, Lygia Fagundes Telles (in: ABREU, 2001, p. 14) comenta que os contos que o compõem podem ser lidos “como peças de um jogo, destacáveis e curiosamente inseparáveis na sua alquimia mais profunda [...]”. Mantendo esta perspectiva no horizonte, passamos agora à leitura do conto “Gravata”, que antecede “Oásis” neste livro e que – tal como muitos contos de Caio F. escritos em tempos sombrios – registra o pesadelo que tornou “os nossos sonhos usados, gastos, perdidos.” (ABREU, 2010, p. 109).³ Nesta estória, tal pesadelo toma a forma de uma gravata que parece ter adquirido vida, tornando-se capaz de sufocar arbitrariamente o personagem, cuja resistência ao sufoco foi derrotada.

O narrador não esclarece a natureza deste fenômeno, deixando no ar a dúvida quanto ao caráter sobrenatural ou alucinatório do evento – estratégia propícia à produção de *unheimlich*, o famoso conceito freudiano que consiste numa sensação de estranhamento causada por determinadas coisas já conhecidas e familiares. É a revelação do lado obscuro do óbvio. As circunstâncias em que isto ocorre são várias, sobretudo no campo ficcional, e não convém aqui enumerá-las. Este trabalho precisa, portanto, operar um recorte focado nas mais pertinentes à leitura do texto selecionado. Uma delas acontece quando se tem a impressão de que um objeto inanimado de alguma forma tenha adquirido vida. Segundo Freud (1981), é comum isto ocorrer no início da infância, quando ainda não somos aptos a traçar um limite preciso entre seres vivos e objetos inanimados. Como uma paciente dele que, por volta dos oito anos, acreditava que se olhasse para suas bonecas com um olhar particularmente penetrante, elas adquiririam vida (ibidem, p. 2493). Trata-se, neste caso, do estranhamento de uma experiência empírica, o que o tradutor da obra freudiana para o espanhol designou como “lo siniestro vivencial” (ibid., p. 2503). Mas isto também pode ocorrer na ficção, quando um narrador “aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción” (ibidem).

³ Citação do conto “Lixo e purpurina”, escrito na mesma época de *O ovo apunhalado*, mas publicado somente em 1995, em *Ovelhas negras*.

A história de tal gravata começa quando o protagonista do conto passa a nutrir um enorme desejo de consumo por ela – um produto caro, de luxo, que demandou ao então pretense proprietário um mês de economias e pequenos sacrifícios para conseguir comprá-la. Tempo que contribuiu para aumentar sua ansiedade, intensificando a afeição que desde a primeira vista vinha sentindo por esta mercadoria.

Por tratar-se de uma coisa com características mercadológicas, há que se levar em conta, neste caso, a convergência do sinistro freudiano com o fetichismo – estudado por Marx (1980) – que transforma um produto aparentemente “trivial [e] imediatamente compreensível” em “algo muito *estranho*” (grifo nosso), envolto em “sutilezas metafísicas e argúcias teológicas” (ibid., p. 159-61), as quais parecem dotar a mercadoria de vida própria, como se fosse capaz de manter relações com seres humanos. Esse conto de Caio F. ilustra tal idéia em passagens nas quais o narrador afirma que o protagonista, ao ver a gravata na vitrine, pela segunda vez, “imediatamente soube que já não poderia esquecê-la” e “Que ela, sabia, também ansiava por ele.” (ABREU, 2001, p. 26-7).

O que não deixa de remeter à concepção goethiana de alegoria, que implica uma forma de ilustrar uma idéia abstrata, no caso, o fetiche da mercadoria. Mas não é isto o que condiciona o alegórico nesta narrativa sobre uma experiência insuportável de sufoco.

Em “Gravata”, o poder que o fetiche, ou *feitiço*, exerce sobre o personagem principal transforma esta peça de roupa num objeto com o qual ele compensa sua carência de relações interpessoais. Tal processo é sugerido pelo vocabulário de alto teor erótico-amoroso articulado no estilo deliberadamente romântico do narrador, que assim começa o conto: “A primeira vez que a viu foi rapidamente, entre um tropeço e uma corrida para não perder o ônibus. Mesmo assim, teve certeza de que havia sido feita apenas para ele. No ônibus, não houve tempo para pensá-la mais detidamente, mas no dia seguinte [...]” (ABREU, 2001, p. 26). Até aí o leitor pode ter a impressão de que se trata de uma passante pela qual o personagem teria se apaixonado *à primeira vista*, resgatando o clichê romântico. No entanto, o narrador frustra tal expectativa ao prosseguir dizendo: “[...] parou em frente à

vitrine para observá-la. [...] Disfarçando, observou o preço [...]. Cara demais, pensou [...]” (ibidem). Através de um choque, ficamos sabendo que se trata de uma mercadoria, cujas alusões continuam a descrever algo que mais se parece com uma mulher “nada menos que perfeita [...] em seu jeito alongado, [em sua] consistência que pressentia lisa e mansa ao toque.” (ibidem). Tais alusões provocam uma sensação de estranhamento por confundirem seu referente objetivo (gravata) com um ilusório, aparente (mulher). O que realça a sugestão do processo substitutivo-compensatório que o personagem opera com tal objeto, chegando ao ponto de pressentir, quando decidiu adquiri-lo, que “a cama pareceu menos vazia que de costume” (ibid., p. 27). Este processo é sintomático do fetichismo que encobre o valor-de-uso dessa coisa cujas propriedades materiais, palpáveis, despidas de qualquer mistério, tornaram-se tão sinistras ao protagonista da estória que ele “sentia vontade de usar adjetivos pomposos e cintilantes, de recriar a linguagem para comunicar-se com ela – o trivial não seria suficientemente expressivo, nem mesmo o meramente correto seria capaz de atingi-la: metafísicas, budismos, antropologias.” (ABREU, 2001, p. 27). Isto quer dizer que a linguagem coloquial e o pensamento filosófico, religioso e científico são recursos insuficientes para o personagem apreender um objeto estranho e ao mesmo tempo tão familiar quanto “as gravatas dos outros homens, todas levemente desbotadas e vulgares em suas colorações *precisas, sem a menor magia*” (ibid., p. 26, grifo nosso). Estas ele observava sem estranhamento, exatamente como a que estava usando: “igual a todas as outras” (ibid.), tão normalmente inteligíveis.

Numa tentativa vã e exasperada de quebrar o feitiço que já o perturbava tanto, o personagem procura, num “repente de lucidez” (ibid.), restituir a gravata à sua função convencional, dirigindo-se a ela como se fosse uma interlocutora plausível:

— Você é minha. Você não passa de um objeto. Não importa que tenha vindo de longe para pousar entre coisas caras na vitrine de uma loja rica. Eu comprei você. Posso usá-la à hora que quiser. Como e onde quiser. Você não vai sentir nada, porque não passa de um pedaço de pano estampado. Você é uma coisa morta. Você é uma coisa sem alma. Você...

Não conseguiu ir adiante. A voz dele estremeceu e falhou bem no meio de uma palavra dura, exatamente como se estivesse

blasfemando e Deus o houvesse castigado. Um Deus de plástico, talvez de acrílico ou néon (ibid., p. 28).

Em seguida, consulta um dicionário em busca de restabelecer a familiaridade perdida desta coisa, cujo significante pode designar tanto uma peça do vestuário formal masculino quanto, no sentido figurado, um “*Golpe sufocante, aplicado com o braço no pescoço da vítima, enquanto um comparsa lhe saqueia as algibeiras.*” (ABREU, 2001, p. 28, grifo do autor).

Alegorias do sufoco

Na acepção figurativa do vocábulo, gravata é sinônimo de um ato de violência definido por um termo que evoca, com o auxílio do adjetivo “sufocante”, que o acompanha na citação acima, o regime militar instaurado em 1964, sob o qual este e os demais contos que integram *O ovo apunhalado* foram escritos: entre 1969 e 1973 (ABREU, 2001, p. 9). Tal evocação nos permite interpretar o “golpe sufocante” como uma chave para a abertura da cripta que aloja a experiência inelutável da ditadura nesta estória. Afinal, não seria a primeira nem a única vez em que aqueles tempos sombrios foram descritos como sufocantes. Esta alegoria já havia sido usada pelo *Jornal do Brasil* para comunicar a decretação do AI-5. Como descreve Zuenir Ventura (2008, p. 252, grifo nosso): “[...] a previsão meteorológica anunciava no alto à esquerda da primeira página: ‘Tempo negro. Temperatura *sufocante*. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos’”.

Esta sensação não passaria despercebida por Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 106) ao analisar o “clima político e cultural” da primeira metade dos anos 70. E para esclarecer um pouco mais o sentimento de derrota ao qual nos referimos neste ensaio, vale a pena notar que, em suas *Impressões de viagem*, ela observa que o engajamento que entusiasmava a juventude de esquerda, na década anterior, sofreu reveses irremediáveis não só com as ditaduras que interromperam os sonhos daquela geração, mas (pior ainda) com a traição de seus ideais libertários por lideranças que, no poder, se revelavam tão autoritárias quanto as de direita:

[...] a invasão da Tcheco-Eslováquia não deixa mais dúvidas quanto ao totalitarismo soviético, a atuação do PCD em maio de 68 mostra-se totalmente reacionária em sua política de alianças com o Estado, Fidel Castro intensifica a repressão e a censura às artes em Cuba, etc. A fé no marxismo como ideologia redentora é abalada pelo sentimento de que a única realidade seria o poder (HOLLANDA, 2004, p. 78).

Inserida nesta conjuntura (em que nenhum oásis parecia estar à vista), a geração pós-68 entrou em cena já desiludida, saturada de uma “sensação de mal-estar, de *sufoco*” (ibid., p. 113, grifo da autora), que não deixava de repercutir na produção cultural da época.

Sob este viés, tendo-se também em vista que o trauma escapa à linguagem referencial e que Adorno (1988, p. 217) propõe, em sua *Teoria estética*, que a arte seja interpretada como “historiografia inconsciente” de sua época, cabendo ao crítico o trabalho de explicitar a experiência que se encontra latente nas obras, a acepção de gravata como golpe violento, que pressupõe – além da vítima e do executor – um comparsa que se beneficia da situação, pode ser considerada uma alegoria cujos elementos representam categorias sociais que estiveram envolvidas num conflito irreconciliável na realidade. Hipótese que pode ser demonstrada com base no fato de que os regimes militares foram instaurados neste continente atendendo a demanda do capital multinacional para defendê-lo de qualquer resistência político-econômica (cf. AVELAR, 2003; SCHWARZ, 2008). O documentário *Cidadão Boilesen*, dirigido por Chaim Litewski (2009), aborda explicitamente esta questão, expondo o financiamento de empresários da FIESP e banqueiros da FEBRABAN à Operação Bandeirantes – com ênfase na figura de Henning Boilesen, presidente do grupo Ultra, acusado por sobreviventes de se regozijar ao assistir às sessões de tortura nos porões do DOI-CODI.

Mas voltando ao enredo do conto, uma passagem que merece destaque é a que se segue àquela vã tentativa de restituir à gravata o seu aspecto familiar. Para o seu proprietário, “ela sempre ficaria muito além de qualquer tentativa de racionalização ou enquadramento” (ABREU, 2001, p. 29) – situação análoga à de uma experiência traumática sob o ponto de vista de quem a sobrevive sem superá-la. A impossibilidade de compreendê-la deixa o

personagem se sentindo “perigosamente próximo daquela zona que alguns haviam convencionado chamar *loucura*.” (ibid., grifo do autor). Ele começa então a se reconhecer como um sujeito cindido, estranho a si mesmo, pois “essa era a primeira vez que se descobria assim, tão perto dessas coisas incompreensíveis que sempre julgara acontecerem aos outros – àqueles outros distanciados, melancólicos e enigmáticos, que costumava chamar de *os-sensíveis* –, jamais a ele.” (ibid., grifo do autor).

Caio revela, nesta passagem, uma de suas maiores influências literárias. Ressoando textos exemplares de Clarice Lispector – como, por exemplo, *A paixão segundo G.H.*, “Amor” e “Os obedientes”, que expõem algo que deveria permanecer oculto, recalcado – o narrador de “Gravata” descreve o seu protagonista como alguém que “sempre fora tão objetivo. Suportava apenas as superfícies onde o ar era plenamente respirável, e principalmente onde os sentidos todos sentiam apenas o que era corriqueiro e normal sentir. Subitamente pensava e sentia e dizia coisas que nunca tinham sido suas.” (ibid., p. 29). A descrição lembra uma série de personagens claricianos, ilusoriamente protegidos da loucura por uma vida cotidiana, frágil e artificial, cujas estruturas desabam diante de uma relação repentinamente estabelecida pelo eu com algo ou alguém que se lhe parece ambigualmente estranho e familiar (cf. ROSENBAUM, 2002; idem, 2010).

Não obstante, o dado contido no fragmento citado que é mais pertinente ao enfoque deste ensaio subjaz no período – “Suportava apenas as superfícies onde o ar era plenamente respirável” – que pressupõe uma sensação insuportável de asfixia onde a atmosfera seja *sufocante*. O que isto poderia evocar, somando-se ao fato de o personagem estar com a percepção perturbada e ainda pensando, sentindo e dizendo coisas que nunca tinham sido suas?

Analisando relatos de sobreviventes das ditaduras latino-americanas, os psicanalistas Hélio Pelegrino (in: VARIOS, 1996), no Brasil, e Maren e Marcelo Viñar (1992), no Uruguai, constataram que a tortura é um procedimento que visa cindir a articulação entre corpo e mente; objetivo conquistado após os princípios e as convicções da vítima serem arruinados, levando ao colapso as relações de si consigo mesmo e com o mundo. Submetido a esta situação-

limite, o eu deixa de se reconhecer como tal, tornando-se um estranho para ele mesmo. Além disto, os psicanalistas uruguaios observam que tal situação ainda pode conduzir a profundas perturbações, orgânicas e psíquicas, que por sua vez induzem o sujeito a estados alucinatórios de percepção.

Com o ego partido, o protagonista de “Gravata” admite estar com medo, perdido. E após um longo e indefinido tempo de angústia, ele finalmente veste a gravata que então assume a ambivalência de seu significado e, à revelia dos movimentos do homem que a veste, começa a estrangulá-lo com suas “pontas de seda estrangeira movimentando-se feito cobras sobre o peito” dele, cujo “pescoço queimava e inchava, os olhos inundados de sangue, quase saltando das órbitas.” (ABREU, 2001, p. 30). Analogamente aos pesadelos que vêm assombrar o indivíduo traumatizado, podemos vislumbrar nesta cena o retorno de algumas formas de tortura, como a que é descrita, por exemplo, no romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (1979). Mas diferentemente desta narrativa testemunhal, o impacto traumático da ditadura militar emerge no conto de Caio Fernando Abreu de modo cifrado, resistindo à linguagem referencial, à representação realista, à compreensão imediata. Recorrendo ao alegórico para dar forma a uma experiência irreconciliável à arte de contar histórias, o autor realça o caráter sinistro da ditadura, sem correr o risco de banalizar o horror, tornando-o redutível à delimitação cartesiana.

Quanto ao fato de a gravata ter aparentemente adquirido vida: o fenômeno permanece sem esclarecimento. Não há indícios textuais que solucionem a dúvida de que isto seria fruto do delírio do personagem, que então teria enlouquecido, ou se isto seria um acontecimento sobrenatural. Esta indeterminação auxilia a produção do efeito sinistro, que também pode ocorrer quando se desvanecem os limites entre fantasia e realidade, quando aquilo que julgamos fantástico parece real (FREUD, 1981, p. 2500). Algo que procuramos sugerir com a epígrafe deste ensaio, retirada do conto “Eles”, também recolhido n’*O ovo apunhalado*. A passagem propõe uma percepção do real como algo absurdo, do qual a lógica, a coerência, as luzes foram subtraídas, constituindo-se assim como mais uma alegoria do autoritarismo, cujas estratégias de desconstituição egóica retornam em “Gravata” no momento extremo de execução do golpe, quando a vítima de sufocamento cai sobre o assoalho

olhando para o espelho no qual vê “um homem de olhos esbugalhados, boca aberta [...] uma das mãos cerrada com força e a outra estendida [...] como se pedisse socorro a qualquer coisa muito próxima, mas inteiramente desconhecida.” (ABREU, 2001, p. 30).

Referências bibliográficas:

ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM Pocket)

_____. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção L&PM Pocket)

ANGELO, Ivan. **A festa**. [1976] Rio de Janeiro; São Paulo: Record. s/d. (Coleção Mestres da literatura brasileira e portuguesa, nº 39)

ARRIGUCCI Jr., David. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Trad.: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In:_____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1)

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. Brasília: Brasília. 1975.

CIDADÃO Boilesen. Direção: Chaim Litewski Produção: Chaim Litewski, Pedro Asbeg, Jose Carlos Asbeg, Jorge Jose de Melo, Ojvind Kyro. Intérpretes: Henning Albert Boilesen; Erasmo Dias; Paulo Egydio Martins; Carlos Eugênio Sarmiento da Paz; Jacob Gorender; Brian Walshe; Cleisson Vidal Linhares; Fernando Carvalho; José Carlos Asberg; Jorge Mansur; Paulo Jacinto dos Reis; Ricardo Lobo. Roteiro: Chaim Litewski. Edição: Pedro Asbeg. Distribuição: Imovision, 2009. (92 min), son., color., 35 mm.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise** (parte III: 1916-1917): com os comentários de James Strachey; direção de Jayme

Salomão – Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 16)

_____. Lo siniestro. In: _____. **Obras completas de Sigmund Freud**. Tomo III, 4ª ed. Trad. Luis Lopez Ballesteros y de Torre. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. **Laços de família**. 24ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **A Paixão Segundo G.H.** Edição crítica. Coord.: Benedito Nunes. 2ª ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. Os obedientes. In: _____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

MARX, Karl. Fundamentos da história. In: IANNI, Octavio (org.). **Karl Marx: Sociologia**. Trad. de Maria Eliza Mascarenhas, Ione de Andrade e Fausto N. Pellegrini. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1980. (Grandes Cientistas Sociais)

RODRIGUES, Nelson. **O óbvio ululante**: primeiras confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 02 Dez. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200011>.

_____. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

VARIOS. **Brasil nunca mais**. Petrópolis: Vozes, 1996.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 3ª ed. São Paulo: Planeta, 2008.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. São Paulo: Escuta, 1992.