

CAIO FERNANDO ABREU: NOTAS ESPARSAS

Marco Aurélio Biermann Pinto
Curso de Mestrado em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

PAIXÃO

Num tom apocalíptico e desintegrado, Paulo Leminski postulou o fim da paixão, afirmando que *"no Eterno Retorno, no tempo circular do pós-moderno, não há mais lugar para a paixão. A paixão é o desejo projetado para a frente. Não há mais nada lá na frente, apenas o Apocalipse"* (LEMINSKI, 1987, p. 306). A afirmação pessimista do poeta reflete o sentimento de desencanto que circula no imaginário contemporâneo, cheio de sinais proféticos que apontam para a fragmentação do individual e do coletivo neste final de milênio.

Se a paixão é artigo de liquidação na loja pós-moderna, em que medida aqueles que negam o seu desaparecimento e, ruptura firmada, insistem no exercício de fazê-la constante em suas obras, conseguem revestir esse desejo individual de um significado maior e, conseqüentemente, transformá-lo em uma expressão universal? Qual o sentido que a paixão ainda possui nesse crescente processo de desumanização, caracterizado pela morte dos desejos e utopias, e como ela opera na afirmação do sujeito? Alguns esboços de respostas são encontrados na obra de Caio Fernando Abreu.

Caio é o escritor da Paixão, como já apontou Lygia Fagundes Telles. Explorando a sua paixão e a dos outros, uma fonte de prazer e angústia, dor e piedade, retira daí as maiores emoções para transmitir um universo de sensações que condensa os grandes questionamentos do homem. Cria, assim, um lugar especulativo e formulador de condições de sobrevivência ao colapso do presente, afirmando a superioridade de uma situação inalcançada porém perceptível nos seus contornos de sonhos.

A paixão na obra de Caio não remete apenas ao amor e ao sexo (a paixão convencional): é, antes, ferramenta necessária a uma escritura obsessiva que se quer reveladora, pois, com vistas a comunicar o incomunicável, a narrar o não-dito, o passional na narrativa estabelece a indagação, o pensamento e a reflexão necessários

para tensionar a linguagem e dela extrair o indivízel, o neutro, o cru e o cozido da existência.

A paixão exacerbada no texto convoca o mito para, juntos, comporem a cartografia do ser, forçando o escritor a *"escavar cada vez mais fundo, a fim de atingir alguma camada ainda mais interior e desenterrar algum fragmento de um segredo desconcertante"* (ROBBE-GRILLET, apud LASCH, 1986, p. 139).

Explorando a paixão aliada ao mito, Caio Fernando Abreu instala uma possibilidade de explicação e entendimento do mundo, relativizando as intensas preocupações e interrogações que atingem os que desejam ultrapassar as barreiras que mantêm obstruído o acesso ao Absoluto.

MITO

Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*, testemunhava:

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto – o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1964, p. 178).

É no espaço da linguagem que se revela o desejo de aproximação com o relato mítico, num processo de experimentalismo com esse elemento chave que conduz ao inabordado e ao estranho, conectando o sujeito da escrita com a satisfação compensadora, além das fronteiras da razão.

Levando a linguagem às (quase) últimas conseqüências – ao silêncio e ao vazio, muitas vezes, Caio Fernando Abreu a recria como janela para o mito, um espaço que torna possível avançar além dos limites conceituais e desvendar mundos reais e oníricos. Seus contos são *"contos ritualizados, numa linguagem intensamente lírica, onde a poeticidade ocorre através da seleção vocabular"* (HOHFELDT, 1981, p. 145), seleção esta que escapa da identificação com modelos catalogados, jogando com símbolos e signos que transitam entre o lógico e o ilógico, o real e o ilusório, o sagrado e o profano, invertendo contexto e situação para encontrar o fundo – talvez falso – da Vida.

O homem só escreve ficções porque é imperfeito, e essa imperfeição encarna o desejo pelo *"objeto perdido"*, o que leva a colocar Caio ao lado de Ana Cristina César,

quando esta afirma que "*por afrontamento do desejo/insisto na maldade de escrever*" (CÉSAR, 1983, p. 67).

PESSOAS

Comentando a respeito de sua música "*Rain Dogs*", que numa tradução livre pode significar "*cães vadios*", Tom Waits explicava:

Na zona central de Manhattan, ou em outro lugar qualquer de Nova Iorque, após chover, todos os cães procuram um abrigo qualquer e depois não conseguem encontrar o caminho de casa. Então, é comum encontrá-los pela manhã, vagando pelas ruas. A chuva apagou todos os traços de suas trilhas e eles ficam olhando com aquele olhar perdido, tentando encontrar alguém que os ajude a voltar para casa. "O senhor me ajudaria a voltar para casa, por favor? Desculpe-me, senhor, daria para me ajudar a voltar para casa?" (TOM Waits... 1986).

Caio Fernando Abreu trabalha, desde os seus primeiros contos, com "*rain dogs*": personagens que estão reduzidas às mais elementares questões, as que se relacionam com a sobrevivência pura e simples, num mundo sem sentido e, portanto, alucinante. São seres jogados no vazio quase absurdo das grandes cidades e que perderam – ou lhes foi negado – muitas vezes o rumo que lhes permitisse o retorno – ou o acesso – à claridade. A agonia dos deserdados, bêbados, visionários e outros "*outsiders*", traduz não só o lado marginal, mas a brutalidade de uma realidade determinada a não aceitar transgressões e a não reconhecer aqueles que possuem a ânsia de burlar as leis: "*os dragões não conhecem o paraíso, onde tudo acontece perfeito e nada dói nem cintila ou ofega, numa eterna monotonia de pacífica falsidade*" (ABREU, 1988, p. 156).

Cães vadios ou dragões, "*são essas pessoas que nunca encontrarão o paraíso, que nunca serão aceitos pela sociedade e desprezam esses benefícios canalhas*", argumenta Caio (apud DALTO, 1988). Encarnam uma espécie de desafio, urna afirmação da marginalidade "*no sentido de não adaptar-se a nenhuma das regras da vida burguesa e pequeno-burguesa, que recomenda o cabelo bem penteado, pasta de executivo e nenhuma indagação no espírito*", como bem coloca Tarso Genro numa consideração sobre o poeta Henrique do Valle (GENRO, 1981).

Depositárias de um poder maior – o da resistência à mediocridade que as cerca – as pessoas no universo ficcional de Caio Fernando Abreu fogem ao conformismo e conseguem sobreviver com suas dúvidas, interrogações e ansiedades, num espaço

lúdico que projeta e mantém suspensa no ar urna aposta na dignidade humana, onde o espectro do trágico não impõe situações limites, pelo fato de o trágico ser o que desperta as alternativas de sobrevivência, e não força impulsora para o fim. Assim, como nas obras de Samuel Beckett, não há suicídios na ficção de Caio Fernando Abreu, o que reforça a sua reiterada crença na vida.

Essa reafirmação vem se demonstrando mais forte desde *Morangos mofados*, de 1982, e encontrando em *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, uma constante em quase todos os contos, atingindo a plenitude em "*Mel & girassóis*", consagrada como a primeira estória com final feliz de sua série literária. Aqui não somente são revistos os clichês que envolvem e saturam a contemporaneidade, como também é insinuado o desejo e libertação das normas reguladoras de comportamentos:

Os clichês convencionais são ultrapassados e um homem e uma mulher chegam a um encontro amoroso, puro e espontâneo, sinônimo de desejo autêntico entre duas pessoas metaforizadas em doçura, cor e beleza naturais, de mel e girassóis" (COSTA, 1988).

Redenção pela felicidade e alegria que torna possível a saída de uma existência cinzenta, de um destino infeliz marcado pelo desconsolo, na linha proposta no cinema por um "*Bagdá Café*", de Percy Adlon, ou de "*Festa de Babette*", de Gabriel Axel, transposições alegóricas da capacidade de se encontrar a essência do ser e das relações humanas, através de um esforço individual e da reorganização do caos reinante.

UNS & OUTROS

Ao plantar no tempo o seu "*Je est un autre*" (Eu é um outro), Arthur Rimbaud inconscientemente antevia, a uma boa distância, o esfacelamento dos egos atuais, fazendo eco no eu-sou-uns-e-outros do limite Fernando Pessoa e em um curto texto de Caio Fernando Abreu, "*O rosto atrás do rosto*" (ABREU, 1986).

O não reconhecimento, a presença do desconhecido exercendo um fascínio que atrai a transgressão – e, portanto, o mergulho apaixonado no mito – é o explorado nesta narrativa. Aqui, o desejo de um narrador a princípio relutante ante o Outro (o obscuro objeto, como em Buñuel) dá lugar a um outro que é o mesmo envolvido pela necessidade de revelação. Segundo a teoria lacaniana, "*o desejo do homem é o desejo do Outro*" e

o desejo do homem encontrou o seu sentido no desejo do outro, não tanto porque o outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro (FACES, 1975, p. 43- 45).

Ainda na sua teorização sobre o desejo, Lacan insiste que o objeto deste desejo não se encontra ao final de um trajeto, como meta a ser alcançada: é a causa disparadora, não finalidade a ser atingida (CESAROTTO e LEITE, 1984). Portanto, no texto de Caio, a mera presença do estranho, do não visto é o motivo da violação, não importando, neste momento, a seqüência e a conseqüência do gesto. A passividade do outro rosto reforça a atitude de desvelamento, que se faz em vários contatos corporais sem resposta, impulsionando o outro/mesmo em direção ao fundo do fundo: violando ainda mais a violação, o desejo torna-se obsessão de nomear, de estabelecer identidade – e vida – àquele que não se move.

Ao delírio, a surpresa. Desdobramento especular, o desejo saciado presentifica a identidade do outro embaixo da máscara: o mesmo ou o outro no Outro. "*Aquém do eu, além do outro*". Nomeado, identificado, sujeito positivo que reintegra a dispersão traduzida na vontade de saber, Ele fala, e o final arbitrário (ou não há falar) remete ao início, a uma circularidade proposital, ao eterno retorno organizador da Vida. Ou do sonho: "*E, ainda tonto do que houvera/ A cabeça em maresia/ Ergue a mão, e encontra hera/ E vê que ele mesmo era/a princesa que dormia*" (PESSOA, 1987, p. 93).

Fragmentação dual, fusão surpreendente, como no poema de Fernando Pessoa, em que o príncipe busca a princesa encantada para descobrir que ele era ela, "*O rosto atrás do rosto*" insiste na busca de identidade, que emerge límpida após a árdua busca para vencer o desconhecido, quando o ser do desejo encontra o ser do saber.

Caio explora, assim, a obsessão da humanidade pelo conhecimento na sua origem, ritualizando sua escritura e direcionando-a para a aceitação da existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
_____. *O rosto atrás do rosto*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 out. 1986.
CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1983.
CESAROTTO, Oscar e LEITE, Márcio Peter de Souza. Lacan Surrealista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1984, Folhetim, nº 408.
COSTA, Lúcia Militz da. "*Mel & girassóis*". A Razão, Santa Maria, 7 out. 1988.
DALTO, Renato Lemos. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 27 abr. 1988.
FAGES, Jean - Baptiste. *Para compreender Lacan*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1975.
GENRO, Tarso. A dimensão de suas verdades. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 nov. 1981. *Jornal de Ensino*, nº 23.
HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *"Poesia: a paixão da linguagem"*. In: Cardoso Sérgio, org. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 283-306.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LUCCIONI, Gennie, org. *A atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Men-Martins: Publicações Europa-América, 1987.

TOM Waits... *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1986.