

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**ÁGATHA COSTA SALCEDO**

**ENTRE LUZES DE NEON E SIMULACROS SUB-HAVAIANOS: UMA ANÁLISE  
CRÍTICA DAS CORRELAÇÕES ENTRE AMOR E CAPITALISMO  
CONTEMPORÂNEO, NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU**

**MACEIÓ 2015**

ÁGATHA COSTA SALCEDO

**ENTRE LUZES DE NEON E SIMULACROS SUB-HAVAIANOS: UMA ANÁLISE  
CRÍTICA DAS CORRELAÇÕES ENTRE AMOR E CAPITALISMO  
CONTEMPORÂNEO, NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, na área de Estudos Literários, da Universidade Federal e Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Belmira Magalhães

Maceió 2015

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Maria Helena Mendes Lessa**

S161e Salcedo, Ágatha Costa.  
Entre luzes de neon e simulacros sub-havaianos: uma análise crítica das correlações entre amor e capitalismo contemporâneo, na obra de Caio Fernando Abreu / Ágatha Costa Salcedo. – Maceió, 2015.  
110 f.

Orientadora: Belmira Rita da Costa Magalhães.  
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2015.

Bibliografia: f. 85-90  
Anexos: f. 91-110.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948–1996. 2. Capitalismo contemporâneo.  
3. Relações afetivas. 4. *Locus amoenus* - Metrópole. 5. Literatura brasileira.  
6. Crítica literária. I. Título.

CDU: 82-95(81)



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



PPGLL

## TERMO DE APROVAÇÃO

ÁGATHA COSTA SALCEDO

Título do trabalho: "ENTRE LUZES DE NEON E SIMULACROS SUB-HAVAIANOS: AMOR [URGÊNCIA E IMPOSSIBILIDADE] E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO EM CAIO FERNANDO ABREU"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Prof. Dra. Belmira Rita da Costa Megalhães (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Prof. Dra. Ligia dos Santos Ferreira (UFAL)

Prof. Dra. Andréa Pereira Moraes (UFAL)

Maceió, 17 de abril de 2015.

*Para Konder,  
velho Manoel e uma  
girafa que vive comigo.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe e minha tia, pelo carinho e pelos chás de camomila em dias difíceis.

Ao Almir, com quem conjugo os verbos amar e compartilhar.

A Gilson, Luciana, Magno, Flora, Alice Lima e Alice Jardim, por aguentarem lamúrias, desesperos e dramas. E por serem afago sempre.

À Belmira, que sempre soube antes de mim.

À Professora Lígia Ferreira, que sabe ler mais que palavras.

À Inês, um anjo travestido de funcionária pública.

À Capes.

*Eis meu pobre elefante  
pronto para sair  
à procura de amigos  
num mundo enfastiado  
que já não crê nos bichos  
e duvida das coisas.  
Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
a pele costurada  
onde há flores de pano  
e nuvens, alusões  
a um mundo mais poético  
onde o amor reagrupa as formas naturais*

*[...]*

*E já tarde da noite  
volta meu elefante  
mas volta fatigado,  
as patas vacilantes  
se desmancham no pó.  
Ele não encontrou o de que carecia,  
o de que carecemos,  
eu e meu elefante,  
em que amo disfarçar-me.  
Exausto de pesquisa,  
caiu-lhe o vasto engenho  
como simples papel.  
A cola se dissolve  
e todo seu conteúdo  
de perdão, de carícia,  
de pluma, de algodão,  
jorra sobre o tapete,  
qual mito desmontado.  
Amanhã recomeço.*

Carlos Drummond

## RESUMO

O presente estudo teve por objetivo analisar a representação dos conflitos existentes entre amor e capitalismo contemporâneo, na obra de Caio Fernando Abreu. A partir da análise da construção da protagonista de “Dama da Noite” (desencanto, desencaxe e fuga a partir do amor romântico) e da criação de um *locus amoenus* para o surgimento do amor (no conto “Mel & Girassóis”), iniciamos uma discussão acerca de características típicas da lógica capitalista que se tornaram parte integrante da obra do autor, seja como temática, seja como forma, e juntas teceram uma crítica à reificação das relações afetivas e angústias típicas das grandes metrópoles. Para a execução deste trabalho, tivemos por base os teóricos Raymond Williams, Antonio Candido, Belmira Magalhães, Jaime Ginzburg e Tânia Pellegrini.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Capitalismo contemporâneo. Relações afetivas. *Locus amoenus* e metrópole.

## ABSTRACT

This study aims to provide a reading on the representation of conflicts between love and contemporary capitalism, in Caio Fernando Abreu. From the analysis of the protagonist construction of "Dama da Noite" (disenchantment, disengage and escape from the romantic love) and the creation of a *locus amoenus* for the emergence of love (in "Mel & Girassóis"), we started a discussion about typical features of capitalist logic that became part of the author's work, whether as a theme, or as form, and wove together a critique of affective relationships rification and typical anxieties of large cities. For the execution of this work, we based on the theoretical Raymond Williams, Antonio Candido, Belmira Magalhães, Jaime Ginzburg and Tania Pellegrini.

Keywords: Caio Fernando Abreu, contemporary capitalism, emotional relationships, *locus amoenus* and metropolis.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>OURO, CHUMBO E DESENCANTO: CONTEXTO HISTÓRICO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CAIO FERNANDO ABREU</b> .....	<b>14</b>
2.1	1964: o golpe militar em favor do capital .....	15
2.2	Tinta contra chumbo: Caio Fernando Abreu e a ditadura militar (1960/1970) .....	17
2.3	Fim da ditadura militar: desencanto e traços pós-modernos.....	24
<b>3</b>	<b>ENTRE LUZES DE NEON E SIMULACROS SUB-HAVAIANOS: AMOR E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO, EM CAIO FERNANDO ABREU</b> .....	<b>33</b>
3.1	Breve rasante sobre um “romance em ruínas” .....	35
3.2	Dama da noite e a roda-viva: fragmentação, desencaixe e solidão na pós-modernidade .....	38
3.2.1	Quanto vale um <i>boy</i> ? .....	50
3.2.2	Asas de papelão: o Verdadeiro Amor como fuga individual.....	57
<b>4</b>	<b>O SEQUESTRO DOS URBANOIDES</b> .....	<b>64</b>
4.1	A (des)construção das personagens.....	72
4.2	Os fugitivos e a bossa nova .....	75
4.2.1	O encontro (em João Gilberto) .....	76
4.2.2	Final sem <i>happy end</i> (?).....	80
4.3	<i>Bônus track</i> : Breve comentário sobre o horizonte dos dragões .....	81
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÃO FINAIS</b> .....	<b>84</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>87</b>
	<b>ANEXOS</b> .....	<b>92</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Caio Fernando Abreu teve seu primeiro livro publicado em 1970, o *Inventário do irremediável*, após o Prêmio Fernando Chinaglia, concedido pela União de Escritores Brasileiros (UEB), até aquele momento o autor só havia tido seus textos publicados em jornais e revistas. A partir de então destinou sua vida à literatura e ao jornalismo, alimentando-se efetivamente do segundo e tecendo no primeiro uma constante crítica ao sistema capitalista e tudo o que este impõe aos indivíduos que vivem sob seu jugo. Sua produção literária foi interrompida com sua morte em 1996, alguns anos após a descoberta de que era portador do vírus HIV.

A relação entre homens e cidade sempre permeou sua obra, na qual transformou memórias afetivas dos locais em que viveu em matéria para suas narrativas, abordando a sensação de desencaixe vivido por suas personagens, seja numa pacata cidade interiorana (como a fictícia Passo da Guanxuma, inspirada em Santiago do Boqueirão (RS), sua cidade natal), seja no olho do furacão (metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo de 70/80, a última tendo sido seu primeiro contato do autor com o caos uma modernização imposta pelas urgências do capital).

Suas obras apontam o dedo para o nascedouro que produz não apenas uma ou duas figuras marginais, mas a sensação de desencaixe experienciada pelos sujeitos contemporâneos, o mal-estar causado por uma sociedade pautada pela exploração e pelo consumo desenfreado, cujos tentáculos tocam (e até mesmo moldam) tudo que nela existe, inclusive a cultura e as relações pessoais.

O *corpus* desta pesquisa é o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado pela primeira vez em 1988, alguns anos após o fim da ditadura militar e momento no qual a dinâmica pós-moderna (fase atual do modo de produção capitalista, iniciada por volta dos anos 1970) já havia se espreado para todas as esferas possíveis. A metrópole é representada como um ambiente degradado e degradante, com ruas que não significavam possibilidade de encontro e parecem apenas proporcionar breves cruzamentos entre pessoas que não se conhecem nem querem se conhecer, cabendo aos apartamentos e bares serem palco principal dos treze contos/fragmentos de romance que compõem a obra.

Suas personagens estão perdidas na grande cidade, sendo bombardeadas pelos signos e luzes da sociedade que vive de consumo e propaganda, num constante

desencaixe, todos cerrados em si, imersos em desencanto e falta de perspectiva, assolados pela memória de outros tempos em que uma luta coletiva se fazia como caminho possível a ser seguido ou pela sensação de não pertencimento ao mundo em que vivem. Como tema central: relações humanas e a forma como amor é compreendido (e vivido) na sociedade contemporânea.

Como se ama no capitalismo? Ou, o que é feito das relações pessoais no capitalismo? Como Caio Fernando Abreu abordou tal questão em sua obra? De que maneira o contexto socioeconômico em que o autor estava inserido se tornou matéria para sua prosa? Há em sua obra um mero registro de como se desenvolvem as relações afetivas na contemporaneidade, ou há também uma crítica e até mesmo uma proposta de mudança? Essas foram as perguntas que balizaram a construção da dissertação.

Dentre os treze contos/fragmentos de romance (como denomina o autor) que compõem a obra, dois foram selecionados para análise: “Dama da noite” e “Mel & Girassóis”, que juntos mostram as duas faces dessa experiência: o desencontro e o encontro. No primeiro deles, o Verdadeiro Amor (idealização do *outro*) é a figura na qual a protagonista deposita todas as suas esperanças para solucionar as angústias vividas, as inquietações que a afligem e sua posição de indivíduo à margem da sociedade que faz parte. É a possibilidade do encontro que a faz continuar vivendo e é essa esperança que a mantém no jogo da vida, que ela julga tão sujo.

Em “Mel & girassóis”, temos o oposto da incessante busca de “Dama da noite”: uma narrativa de encontro – envolto na ideia romântica do acaso – entre duas pessoas marcadas por sofrimentos de relacionamentos afetivos anteriores, que se apaixonam durante as férias numa espécie de *resort* idílico que os afasta da realidade vivida nas metrópoles. Em ambas, a reafirmação de sua crítica ao capitalismo e suas facetas na sociedade contemporânea, bem como a representação da metrópole como palco que faz do amor urgência e a impossibilidade, espaço de desencontros e desvínculos.

O trabalho conta com duas partes que juntas apresentam um caminho interpretativo para os dois contos analisados de Caio Fernando, levando-se em consideração as correlações entre contexto histórico e literatura, por compreender que a produção artística está relacionada às condições de produção na sociedade (configurando-se parte destas), e que o fazer estético é parte do fazer social.

**Na seção 2**, intitulada **OURO, CHUMBO E DESENCANTO: CONTEXTO HISTÓRICO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CAIO FERNANDO ABREU**, procuramos traçar um breve panorama do contexto histórico do país no qual está inscrita a produção literária de Caio Fernando Abreu. A discussão é iniciada com uma sucinta explanação acerca das motivações do golpe civil e militar de 1964, que serviu para garantir o alinhamento do país à lógica do capitalismo industrial contemporâneo que tomava a economia mundial, favorecendo assim a burguesia industrial e financeira do Brasil. Durante vinte um anos se impôs um regime político no qual “ordem e progresso” foram garantidos a partir do silenciamento de vozes dissonantes e imposição de condutas – alcançados sob o uso de violência, tortura e violação de direitos constitucionais.

Buscamos situar Caio Fernando dentro deste contexto, bem como pontuar as mudanças que se desenrolaram em sua escrita, que adquiriu um tom de resistência que se somou a sua temática primeira “o homem contemporâneo”, comentando sobre como aos poucos esse tom de resistência foi arrefecendo até ser substituído por temáticas relacionadas a vida urbana e aos questionamentos de como seguir adiante após vinte e um anos à sombra de um regime militar que havia castrado sonhos e esperanças.

Encerramos a primeira parte com uma discussão acerca dos últimos anos de ditadura militar e a consolidação de características típicas do capitalismo que ganharam força na pós-modernidade e que influenciaram e continuam a influenciar a forma como os indivíduos se compreendem no mundo e se relacionam com os outros. Destacando a maneira como os ditos traços pós-modernos permearam a obra do autor.

**Na seção 3**, intitulada **ENTRE LUZES DE NEON E SIMULACROS SUB-HAVAIANOS: AMOR E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO, EM CAIO FERNANDO ABREU**, é constituída pela análise de dois contos do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Investigou-se a construção da personagem-narradora “Dama da noite” e as contradições que carrega. A personagem que não se enquadra nos padrões vigentes da sociedade em que está inserida, e tem seu desencaixe sustentado pela sua memória (sendo representante da geração anterior, que acreditou e lutou por mudanças efetivas e acabou por ver seus sonhos desmantelados) e seu

comportamento fora do padrão, de mulher de mais de trinta anos que não está casada, não tem filhos, nem os quer, e tem dinheiro suficiente para garantir companhia e sexo (produtos à venda na sociedade capitalista), mas que deseja aquilo que não consegue comprar: amor.

Desenvolvemos uma discussão sobre a incorporação da lógica do consumo nas relações pessoais, em que a companhia de alguém passa a ser compreendida como produto mercadológico, passível de compra, tendo por base a forma como Dama da noite se comporta com seu interlocutor, o boy. Analisamos também a metrópole como espaço narrativo, marcado pela impessoalidade, pelo medo, pelo desencontro e pela constante criação e sustentação de simulacros e personas. Abordando por fim o desencantamento com o mundo e a busca do outro – na idealização do Verdadeiro Amor – como solução para uma realidade insustentável e degradante.

Na análise de “Mel & Girassóis” abordamos mais uma vez o espaço narrativo, a partir da ideia do *locus amoenus* utilizado pelo autor como meio de oferecer às personagens a possibilidade de vivenciar o amor, numa reafirmação da ideia de que a vida na metrópole, e tudo que lhe é condizente, é inviável para que relacionamentos pessoais sejam nutridos.

Indicamos a crítica que envolve o ponto de vista do autor sobre o viver na contemporaneidade e como a partir da criação do *locus amoenus* e do uso da ironia o autor apontou os limites impostos por uma sociedade pautada por uma lógica de mercado onde tudo parece possuir um preço e todos parecem precisar de máscaras, enquadrando-se em tipos que anulam as especificidades de cada ser humano. Ao criar uma espécie de fuga do real com data para terminar, e justamente por ser uma fuga, e por não desvencilhar por completo as suas personagens da realidade urbana que fazem parte (presente na trama enquanto lembranças, medos e paranoias) é que sentimos viva e pesada a existência na metrópole.

Caio Fernando se apropriou de diversas vozes ao longo de sua produção artística, suas narrativas são permeadas por referências musicais, literárias e cinematográficas. No entanto, em “Mel & girassóis” atinge-se o auge no que diz respeito a referências, apropriações e clichês/lugares-comuns da sociedade contemporânea que permeiam o imaginário de homens e mulheres, dos quais o autor

se apropriou para a partir deles tecer sua crítica à sociedade do consumo e seus simulacros.

Defendemos a hipótese de que antes de tentar fugir da realidade e criar um idílio onde questões sociais são invisibilizadas, Caio Fernando Abreu subverteu o modelo de história com *happy end* para criticar a indústria cultural, responsável por inculcar normas e condutas que têm como objetivo perpetuar a atual condição do sujeito pós-moderno.

Da apropriação seguida de subversão se revela o ponto de vista do autor, que não apenas retrata a pós-modernidade, como indica que é preciso ultrapassá-la, e que o individualismo é um limite para a liberdade. Esta compreensão que se estende para nossas considerações finais.

## 2 OURO, CHUMBO E DESENCANTO: CONTEXTO HISTÓRICO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CAIO FERNANDO ABREU

*No mundo do fragmento, é preciso fazer como os bancos e bolsas de valores, isto é, aprender a totalizar.*

Iná Camargo e Maria Elisa Chevasco

*A história humana é construída de cotidianos e da representação que a arte faz desse estar no mundo.*

Belmira Magalhães

Aprendemos com Antônio Candido (2011) que não se deve fazer do texto um pretexto para se falar de determinado acontecimento, é ele (o texto) que nos serve de matéria para ser lida e compreendida. É do texto que devemos extrair a matéria social transmutada em palavras, frases, versos, poesia ou prosa. Segundo o teórico,

é preciso averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce (CANDIDO, 2011, p.9).

Os elementos externos ao texto devem ser encarados não como causa da narrativa nem como significado, mas sim como elemento que possui papel essencial para a construção interna da obra.

As linhas que se seguem foram escritas com o intuito de traçar um panorama que contextualize a produção literária de Caio Fernando Abreu no todo histórico-social em que o autor esteve inserido, compreendendo-o como ser pertencente à cultura de seu tempo e espaço, e que “a verdadeira arte é um fazer história na medida em que é um refletir do ser social sobre sua existência” (MAGALHÃES, 2002, p.70). Considerando que tal passo contribui na evidenciação da maneira como Caio Fernando transformou o seu estar no mundo em parte integrante de seus textos.

## 2.1 1964: o golpe militar em favor do capital

*O desenvolvimento é um banquete de escassos convidados, embora seus resplendores enganem, e os pratos principais estão reservados às mandíbulas estrangeiras*

Eduardo Galeano

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial até o início dos anos 1970 o sistema capitalista atingiu resultados econômicos extremamente positivos e sua estabilidade não foi abalada nem mesmo durante as crises cíclicas, sendo superadas a partir da redução de seus impactos, seguindo o pensamento keynesiano pautado na intervenção direta do Estado na economia. No entanto, foi durante este período, um dos mais áureos momentos vividos pelo capitalismo, que esse modo de produção foi mais fortemente questionado e combatido. (NETTO; BRAZ, 2010)

A União Soviética desfrutava de grande prestígio e poder, havia findado seu isolamento e contava então com países que após se libertarem da ocupação nazista haviam rompido com o capitalismo e estavam dispostos a experienciar o socialismo. Partidos ligados aos trabalhadores conseguiram grande legitimidade junto aos movimentos operários e sindicais, garantindo limites e restrições consideráveis aos monopólios. Foi também nesse período que a mobilização anticolonialista atingiu dimensão mundial e impérios coloniais foram destruídos (NETTO; BRAZ, 2010). O capitalismo monopolista internacional pressionou inúmeros países subdesenvolvidos a se submeterem a intenso processo de industrialização, condizente com a “nova modernidade”. No Brasil, este processo foi iniciado na década de 1950, embora não fosse condizente com as estruturas até então dominantes no país, moldadas por uma economia agrário-exportadora. As classes dominantes contavam com setores emergentes que se articulavam aos investimentos externos por via de associação, evidenciando assim a incapacidade de formular uma política autônoma e fornecer bases próprias à legitimidade do Estado, os grupos dominantes participavam do poder de forma direta ou indireta, definindo uma hegemonia (HOLLANDA, 2004).

O populismo<sup>1</sup> foi uma das grandes marcas deste período, o Estado era encarado como uma entidade capaz de solucionar os problemas da nação e recebia o apoio da população, que acabou desempenhando o papel de massa de manobra na relação com o governo.

Ainda no início da década de 1960 a crescente desagregação das alianças configurou uma dificuldade para a perpetuação dos esquemas de manipulação populista e o Estado brasileiro se viu frente a frente com uma possibilidade real de perda de domínio. Também nos primeiros anos desta década houve um crescimento do pensamento de esquerda nos movimentos sociais, culturais e políticos, que expressavam desejo de mudança e da construção de um país que não fosse pautado pela lógica capitalista, contrastando com a crescente industrialização e urbanização que cada vez mais ganhava corpo e transformava o país. Uma forte pressão foi exercida pelas massas e a esquerda cobra coerência política do governo, com isso o nacionalismo vai ganhando importância, ignorando em sua noção de “povo” as contradições entre as classes sociais que compunham a sociedade brasileira (HOLLANDA, 2004).

Diante deste quadro, ocorreu no Brasil o golpe (civil e militar)<sup>2</sup> de 1964, realizado pelos militares e por setores aliados ao bloco econômico chefiado pelos Estados Unidos (burguesia industrial e financeira), interessados em que o país se alinhasse ao capitalismo industrial contemporâneo<sup>3</sup> e preocupados com os rumos populistas e posicionamentos considerados antiimperialistas adotados pelo então presidente João Goulart. A classe média, que se encontrava insatisfeita com a inflação e com as possibilidades aclamadas no discurso revolucionário da esquerda (possibilidades essas das quais não fazia parte e que amedrontavam-na) também apoiou o golpe.

O povo assistiu ao que aconteceu sem grande resistência, para logo em

---

<sup>1</sup> O populismo no Brasil teve seu período de grande destaque durante os anos de 1945 até 1964, no qual presidentes garantiam medidas básicas de melhoria para as classes sociais inferiores e tinham como resposta a simpatia do povo brasileiro. Obviamente, tais medidas nem de longe sanavam ou poderiam sanar a desigualdade social e a lógica de exploração existente no país, e tinham como objetivo silenciar embriões reivindicatórios.

<sup>2</sup> Vários países viriam a sofrer com a imposição de ditaduras sob os mesmos moldes da instaurada no Brasil, principalmente países da América Latina ligados ao bloco econômico do Ocidente, liderados pelos Estados Unidos.

seguida sentir as consequências advindas de um regime militar, como as duras intervenções nos sindicatos (baseadas no terror), diminuição geral de salários, inquéritos militares nas Universidades, expurgo sobretudo nos escalões baixos das Forças Armadas, invasões a igrejas, pulverização de organizações estudantis, violência e inúmeros atos institucionais que suspendiam direitos do povo brasileiro (SCHWARZ, 2005).

Os governantes militares adotaram sistematicamente a violência a serviço do Estado, buscando exterminar cada chama de mudança que fosse vista como ameaça à continuidade dos planos anticomunistas, com o intuito de garantir os interesses do capitalismo internacional, e não se fizeram de rogados ao utilizar da violência para manter a ordem (opressora) e o progresso econômico (das classes dominantes).

Garantiu-se assim o processo de industrialização que havia se iniciado ainda em 1930, tomado fôlego por volta de 1950, e agora se encaminhava para suas fases de macrourbanização e metropolização, concentrando-se principalmente nas cidades do sul e sudeste (SANTOS, 2008). Temos então que a dinâmica imposta pelo capitalismo industrial teve influência direta na ditadura militar, na urbanização e metropolização do Brasil, e todos esses processos tiveram desdobramentos significativos no modo de viver, agir e pensar dos brasileiros, deixando marcas inclusive na produção artística.

## **2.2 Tinta contra chumbo: Caio Fernando Abreu e a ditadura militar (1960/1970)**

*Oh, senhor cidadão,  
eu quero saber, eu quero saber  
com quantos quilos de medo,  
com quantos quilos de medo  
se faz uma tradição?*

*Oh, senhor cidadão,  
eu quero saber, eu quero saber  
com quantas mortes no peito,  
com quantas mortes no peito  
se faz a seriedade?*

Tom Zé

Em *Cultura e política*, lançado em 1968, Roberto Schwarz (2015) fez considerações acerca das relações entre ditadura militar e esfera artístico-cultural do país. De acordo com o teórico, o governo Castelo Branco (1964-1967) não impediu a circulação de material, seja teórico ou artístico, de ideário esquerdista, havia inclusive na época certa hegemonia cultural de esquerda no Brasil, embora o regime instaurado fosse de extrema direita. As livrarias dos grandes centros continuaram a vender livros de escritores marxistas, peças de teatro de cunho crítico continuavam a ser encenadas e assim por diante. No entanto, houve o cuidado em cortar focos de possíveis relações entre a cena cultural de esquerda e o movimento popular, ou seja, a esquerda praticamente produzia para consumo próprio, seja sua arte, seja sua teoria, sem chegar àqueles que poderiam transformar a realidade objetiva (SCHWARZ, 2005)

O ano de 1968 entrou pra história mundial devido ao grande número de manifestações que eclodiram no ocidente, contrárias à lógica capitalista. No Brasil, mesmo em meio à onda de repressão que assolava o país, a efervescência e o engajamento fizeram com que milhares de pessoas tomassem as ruas e acreditassem que alcançariam conquistas sociais significativas e o fim do regime militar que já durava quatro anos. Como resposta às articulações populares, em dezembro do mesmo ano, o então presidente Costa e Silva colocou em vigor o Ato Institucional 5 (AI 5)<sup>4</sup>, a tortura passa a ser o recurso básico de controle político, sistemático e institucional, instaura-se de vez o terror.

Intensifica-se ainda mais o combate aos movimentos de esquerda, aliado da práxis ideológica através do uso de propaganda pelo Estado, utilizada como grande arma em favor do regime. *Slogans* do governo infestam os meios de comunicação, músicas de apelo cívico foram inculcadas no inconsciente da população. Grandes redes de televisão, especialmente a TV Globo, tinham em suas grades espaço garantido para transmissões estimuladas pela Embratel, que pertencia ao Ministério das Comunicações. Nem mesmo as crianças estavam imunes ao bombardeio pró-

---

<sup>4</sup> De acordo com o site oficial do governo ([www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)), Atos institucionais foram “normas elaboradas no período de 1964 a 1969, durante o regime militar. Foram editadas pelos Comandantes-e-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica ou pelo Presidente da República, com o respaldo do Conselho de Segurança Nacional”. Durante a ditadura militar foram criados dezessete AI's, que vigoraram em todo o território nacional, tendo como claro intuito garantir a permanência do regime imposto.

regime, que visava acender a chama do patriotismo acrítico em todos – materiais e decalques eram distribuídos nas escolas, assim como algumas músicas eram cantadas obrigatoriamente.

Concentram-se forças para pôr fim aos movimentos de guerrilha e subversivos – configurando-se uma institucionalização de torturas e extermínios nos porões da ditadura. Tudo que era produzido no meio artístico e jornalístico estava à mercê da censura, livros e discos foram impedidos de circular, espetáculos taxados como impróprios, microfones silenciados. Por todos os lados a arte (que punha em xeque os abusos da ditadura militar) sofria atentados a sua liberdade.

Censura, violência, horror e morte, tudo em favor do capital e com o consentimento de parte da população, os beneficiados com o “milagre econômico”<sup>5</sup> que deixou o país cada vez mais endividado e rumo a uma crise [econômica] que com o passar dos anos tornaria a ditadura militar insustentável.

O primeiro livro de Caio Fernando Abreu – *Inventário do irremediável* – foi escrito entre 1966 e 1969 e publicado em 1970. O autor procurou na literatura alternativas para se opor ao regime ditatorial e conservador que vigorava no país, buscando espaço para reflexão a partir de contos com conflitos internos que estariam associados à opressão vivenciada na época, sendo esta motivação responsável pela construção da precariedade vivida por suas personagens (PEREIRA, 2008).

O lado epistolar era marcante em Caio Fernando Abreu, que se correspondeu exaustivamente com amigos e familiares. Em algumas correspondências são perceptíveis as semelhanças entre linguagem e posicionamento político do autor com a linguagem de suas personagens, em algumas também são vistas suas inquietações e indignações de forma mais objetiva e menos lírica, como na carta escrita em 1970 para Hilda Hilst – amiga e também escritora – em que discorre sobre censura nos anos de chumbo:

---

<sup>5</sup> Com recursos estrangeiros cedidos em virtude de seu alinhamento, o Brasil conseguiu um crescimento econômico considerado um milagre, que no fim dos anos 1970 ruiu, sem recursos externos.

Parece que quando tudo começa a degradingolar não há o que segure. Primeiro no plano político: a portaria do Ministério sobre censura de livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta que se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade (ABREU, 2005, p.293)

e;

Eu estou confuso, achando que submeter originais à censura é compactuar com ela. Fico pensando se não seria melhor todo mundo desistir de publicar coisas, guardar os seus calhamaçoziños nas gavetas. Acho que qualquer publicação “liberada pela censura” será, *a priori*, considerada como *a favor do regime*. Horrível, não? Não seria esta a hora exata dos escritores se reunirem e tomarem uma posição rígida e irreversível? (ABREU, 2005, p.295-296)

Os trechos acima indicam que o escritor se sentia confuso quanto a como agir enquanto artista diante do contexto político do país. Mesmo assim, seguiu produzindo e buscando meios para ser publicado. Não demorando muito até o momento em que o próprio Caio Fernando seria vítima da censura. O livro *O ovo apunhalado* (escrito de 1969 e 1973) ficou engavetado por dois anos depois de finalizado, sendo impedido de ser publicado sob a alegação de “atentado aos bons costumes”, chegando ao público somente em 1975. Em entrevista, o autor afirmou:

Os contos giram em torno dessa unidade vital, o ovo, sangrada pelo punhal do cotidiano seco, pelas muitas formas de opressão, a vida violentada, você é um ovo apunhalado, eu sou um ovo apunhalado. De onde escorre uma gota de sangue maduro. O próprio livro foi tão apunhalado que censuraram três contos, cortaram algumas “palavras fortes” e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt, o que só confirmou minha teoria sobre ovos e punhais (ABREU apud DIP, 2011, p. 141)

Em um dos contos do livro, intitulado “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, o autor tece sua crítica ao capitalismo e ao totalitarismo, partir de uma distopia que narra a história de uma personagem que não se adéqua, que resiste à lógica de seu país – pautada pelo consumo, pelo efêmero, pela ditadura da moda – e se mata ao executar um dos hábitos mais rotineiros entre os humanos: um banho de chuveiro. Uma Antígona cibernética que prefere a morte a ter que se submeter a uma sociedade consumista sob um regime totalitarista.

É também em *O ovo apunhalado* que podemos ler o conto “Gravata”, no qual

um homem se apaixona por uma gravata exposta numa vitrine. Os dias correm e ele só pensa em economizar para conseguir comprá-la. Um simples objeto, uma gravata, transforma-se em alvo de desejo, ultrapassando a vontade do consumo e recebendo traços e adjetivos destinados a humanos, sendo desenhada com características de alguém, com vida e sentimentos (sendo tratado pelo pronome “você”) e transformado em “pessoa” amada.

Com ironia, o autor nos faz lembrar os escritores românticos de outrora e de suas musas virginais e inatingíveis: “dos mais variados ângulos, ela continuava a mesma, terrivelmente bela, vaga e inatingível” (ABREU, 2011c, p.27). No entanto, não é de uma mulher que ele fala, e sim da gravata. O pedaço de pano recém-adquirido é envolto numa aura de superioridade, o homem apaixonado chega ao ápice de se sentir indigno dele e acaba estrangulado pelo seu objeto de desejo.

Sobre o fetichismo da mercadoria e a adoração gratuita de objeto cabe trazer a discussão proposta por Peter Stallybrass (2012, p.46, grifo do autor) em seu livro *O casaco de Marx*:

Ao atribuir a noção de fetiche à mercadoria, Marx ridicularizou uma sociedade que pensava que tinha ultrapassado a “mera” adoração de objetos, supostamente característica das religiões primitivas. Para Marx o fetichismo da mercadoria era uma regressão relativamente ao materialismo (embora distorcido) que fetichizava o objeto. O problema para Marx era, pois, não o fetichismo como tal, mas antes, uma forma específica de fetichismo que tomava como seu objeto não o objeto animado do amor e do trabalho humanos mas o não objeto esvaziado que era o local de troca.

O estrangulamento e morte da personagem, envoltos no realismo fantástico<sup>6</sup> indica o sufocamento causado por essa lógica e antecipar o futuro das relações humanas que brotam numa sociedade em que pessoas são vistas como mercadorias e coisas são alvo de paixão, antes mesmo de passarem por um processo de atribuição de valor afetivo que justifique um apego a um objeto.

A representação das relações afetivas da sociedade capitalista, bem como do fetichismo da mercadoria e da reificação das relações entre os indivíduos marca a

---

<sup>6</sup>O realismo fantástico tem em suas tramas fatos que a realidade objetiva jamais comportaria, se fazendo valer da verossimilhança para cobrir o fantástico com um manto de real e possível. Caio Fernando Abreu era um profundo admirador do realismo fantástico e fez da liberdade dada ao não-realismo um dos meios de tecer sua crítica social sem pairar no denunciamento desprovido de qualidades estéticas.

obra de Caio Fernando Abreu, e serão alguns dos eixos de análise da seção 4, dedicada a análise dos contos “Dama da noite” e “Mel & Girassóis”, da obra *Os dragões não conhecem o paraíso* (lançado em 1988).

Se em *O ovo apunhalado* Caio Fernando Abreu se valeu do realismo fantástico para representar regimes totalitaristas e a subversão das relações afetivas, em *Os dragões não conhecem o paraíso*, o autor continuará sua crítica a partir de personagens desencontrados, desencantados com o fracasso e perdidos na grande cidade, presos e atormentados em pequenos apartamentos, imersos em um paradoxo entre aquilo que idealizam e desejam (o amor romântico) e a maneira como agem (tendo a lógica do consumo como mediação entre as relações pessoais).

Retomando a discussão acerca da produção literária de Caio Fernando Abreu durante as duas primeiras décadas do regime militar brasileiro, trazemos as considerações de Flora Sussekind (1985), que destaca o fato de que o ponto de vista do autor surge sem perda de qualidade formal e sem cair num mero registro dos acontecimentos típico dos romances-relato, em que havia uma necessidade de expor as experiências vividas, numa espécie de reprodução dos acontecimentos reais, sem vínculo ou preocupação com a forma estética. Nas narrativas de Caio Fernando Abreu “não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento da experiência vivida. Mas sim literatura” (SUSSEKIND, 1985, p.47).

De acordo com Costa Lima (1984), Caio Fernando Abreu não se deixa levar pela onda do “realismo cru”<sup>7</sup> (forte tendência dos escritores da literatura pós-64), de acordo com o teórico, a incorporação da experiência de insegurança total e o total questionamento dos valores “não significa imitar literariamente a experiência do desvario, mas em constituir uma lucidez que não veja o desvario de fora, mas que o tenha um de seus possíveis produtos” (LIMA, 1984, p.214).

Em *Crítica em tempos de violência*, Jaime Ginzburg (2012) toma um dos contos censurados do livro *O ovo apunhalado* para demonstrar que a censura durante a

---

<sup>7</sup> Como exemplo de narrativa pertencente ao “realismo cru” temos *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977. O escritor que chegou a ser preso em julho do mesmo ano, na cidade de São Paulo, sob a acusação de que sua obra era “instrumento de guerra revolucionária”. O romance era uma clara denúncia ao sistema repressor e às torturas realizadas. Em um de seus trechos aponta para a apatia que vinha dominando inúmeras pessoas: “olhar para as pessoas que passam ao lado na rua: todos andam normalmente, não existe por aqui uma guerra? Não, não existe. Existem combatentes derrotados, sobreviventes que teimam em ser apenas isto: sobreviventes”.

ditadura militar não se restringia a impedir a circulação de apenas de obras que atingissem diretamente a ditadura militar. Atenta para o fato de que o conto de Caio Fernando Abreu, “Triângulo em cravo e flauta doce”, não faz menção direta ao militarismo, bem como não conta com críticas explícitas ao governo, mas gira em torno da história de dois irmãos e uma irmã que se relacionam afetiva e sexualmente entre si. Neste sentido, a obra censurada não a ditadura em si, mas o modelo patriarcal que serve de base ao Estado autoritário, sendo este o motivo de sua censura.

O conto de Caio Fernando Abreu aponta para a hipótese de desconstrução do modelo familiar conservador, ligado à concepção de tradição, família e propriedade, em que a estrutura social se caracteriza, da célula mínima à composição de conjunto, pelo controle do comportamento em favor dos interesse dominantes. Para um estado autoritário funcionar, esse controle não pode ser apenas um sufocamento de movimentos políticos ou um enfrentamento de grupos subversivos, mas deve estender ao campo dos impulsos primários (...) O que tem de ser evitado é que se divulguem ideias que ameacem a hegemonia dessa ideologia ou dos valores patriarcais com os quais se associa na política de disciplina do corpo (GINZBURG, 2012, p.400).

O teórico reforça a necessidade de compreensão da obra em todo o seu contexto de produção, inclusive nas questões de moralidade, bem como uma ampla compreensão de como o comportamento vigente influencia na perpetuação do modelo político e como o que ataca este comportamento é encarado como ameaça indireta. Ginzburg destaca ainda que a censura do conto não foi imposta por militares mas sim por membros das lideranças intelectuais, reconhecidos nos âmbitos estadual e nacional, que agiam de acordo com critérios que não haviam sido discutidos de forma ampla, excluindo inclusive a comunidade leitora.

Em 1977 Caio Fernando Abreu publicou *Pedras de Calcutá*, o país era governado por Ernesto Geisel, que em virtude da crise econômica instaurada após o fim do milagre econômico iniciou o processo de reabertura política. Neste momento os ânimos revolucionários haviam sido sufocados (lembramos dos aparatos de censura e tortura). Embora suspenso o AI5, pairava na sociedade uma estranha sensação de presença da morte e do fantasma dos porões da ditadura. A oposição político-partidária era nula, uma vez que havia sido instaurado o bipartidarismo político (que enfraqueceu de forma considerável a esquerda do país) e a luta armada havia sido desarticulada, ou exterminada nos anos de chumbo.

O país estava em crise e as contradições do regime em favor da burguesia industrial incomodavam até mesmo quem havia apoiado a ascensão dos militares ao poder. A altíssima inflação fez com que o regime ditatorial fosse questionando até mesmo alguns militares (dos escalões mais baixos). A situação estava insustentável e a insatisfação da população (ainda que silenciosa) era crescente.

As personagens abreunianas representam as consequências do terror e violência gerados pelo regime militar brasileiro, o contexto social segue transmutado em parte interna da obra, no entanto, é perceptível que a construção de narrativas de resistência vai aos poucos dando lugar a dor sentida ao longo do trajeto, que reflete na forma como são construídas as narrativas de Caio Fernando. O sofrimento, o desespero e o desencanto vão conquistando espaço.

### **2.3 Fim da ditadura militar: desencanto e traços pós-modernos**

*o monstro de fogo e fumaça roubou minha roupa  
branca. O ar é sujo e o tempo é outro*

Henrique do Valle

Os últimos anos de ditadura coincidem, não por acaso, com a configuração da pós-modernidade no Brasil. As contradições inerentes ao capitalismo – baseado na desigualdade e na exploração do homem pelo homem – tornaram impraticáveis as promessas do projeto emancipatório moderno (de liberdade e igualdade para todos) e aos poucos fez com que a ideia de sujeito racional quanto os discursos totalizantes fossem postos em xeque.

A descrença no sujeito racional, nos discursos universalizantes e na sociedade começou a despontar, iniciando o processo que chamamos de pós-modernidade. Este decurso não ocorreu repentinamente, foi um processo longo, que se intensificou, principalmente depois das grandes guerras mundiais (MORAES, 2007, p.19).

As contradições entre pensamento moderno e realidade capitalista acabam por culminar numa crise estrutural nos anos 60 e 70 do século XX, abalando a sociedade e conseqüentemente o mundo das artes. Segundo Jameson (2007):

na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem [...] o pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias em processos (JAMESON, 2007, p.14).

A pós-modernidade seria então uma nova fase do capitalismo, que tem seu correspondente em esferas outras que não a econômica, configurando-se como uma dominante cultural.

O pensamento pós-moderno põe em xeque noções clássicas iluministas, como razão, verdade, objetividade e identidade, bem como as ideias de emancipação e progresso universal. Segundo Marshall Berman (2011, p.17):

O pensamento social pós-modernista vê com desprezo todas as esperanças coletivas de progresso moral e social, liberdade individual e felicidade pública, que nos foram legadas pelos modernistas do Iluminismo setecentista.

No Brasil, o mesmo momento em que a lógica pós-moderna (anos 1980) avança é também o momento em que toda uma geração se vê sem saber como seguir. Ao mesmo tempo em que ganha corpo a indústria cultural e o mercado editorial, o gosto amargo do fracasso de uma luta coletiva toma conta da geração dos anos 1960, que inicia uma longa trajetória em busca de que caminho tomar depois (e apesar) da derrota.

Estava iniciada a construção de nossa condição pós-moderna, balizada pela lógica neoliberal, estando a dimensão econômica e a dimensão social dessa nova forma do capital intrinsecamente relacionadas a uma transformação sem precedentes na experiência do espaço e do tempo, assunto que trataremos mais adiante.

A tensão presente neste momento de transição, social, política, econômica e cultural está presente em *Morango mofados*, livro de Caio Fernando lançado em 1982, que após ter passado dois anos na gaveta do editor da Nova Fronteira, e cuja contradição contida no título, prazer e beleza (morango) versus envelhecimento, putrefação e término (mofo), nos remonta à falência dos sonhos.

No conto “Os sobreviventes” temos uma conversa entre dois amigos, cujo tema central é o futuro, não qualquer futuro, mas o da geração de 1960, representada pelas duas personagens, que fazem uma avaliação do período que está para se encerrar, o regime militar:

80 a gente aqui mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir nem esquecer esse azedo na boca. Já li de tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê? (ABREU, 2010, p.27).

As personagens estão paralisadas pela dúvida de como seguir, num ponto de inércia, numa encruzilhada, mas demonstram vontade de sair deste ponto morto, de transformá-lo em ponto de partida para algo. Passado e presente são vistos de forma negativa e o fracasso político é um fantasma do qual os sobreviventes ao golpe militar não conseguem se libertar. As soluções buscadas nas mais distintas áreas – miscelânea de tentativas feitas pela personagem – indicam esse desejo. Mais adiante temos o que a personagem acredita ser a solução:

me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca este gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando (ABREU, 2005, p.29).

A noite surge como ameaça, momento de escuridão em que possíveis caminhos não poderiam ser vistos e a personagem reconhece a necessidade de se amparar em algo, numa motivação, numa crença. O sujeito que antes se via parte de uma coletividade capaz de atuar frente ao contexto em que estava inserido agora se mostra desorientado e destituído da compreensão de si enquanto sujeito transformador, restando-lhe se agarrar a uma fé, uma crença individual, qualquer que seja, para seguir vivendo. Temos nesta mudança de ponto de vista um dos traços típicos da lógica pós-moderna, que se espalha na sociedade capitalista e reflete na literatura.

A sociedade pós-moderna, é marcada por uma transformação sem precedentes na experiência do espaço e do tempo. A produção econômica que se dá de forma fragmentada e globalizada produz dois fenômenos (contrários e simultâneos):

de um lado, a fragmentação e a dispersão espacial e temporal e, de outro, sob os efeitos das tecnologias eletrônicas e de informação, a compressão do espaço – tudo se passa “aqui” sem distâncias, diferenças nem fronteiras – e a compressão do tempo – tudo se passa “agora” sem passado e sem futuro [...] a fragmentação e a dispersão do espaço e do tempo condicionam sua reunificação sob um espaço indiferenciado (um espaço com plano de imagens fugazes) e um tempo efêmero desprovido de profundidade (CHAUÍ, 2006, p.32-33).

Ocorre a perda de nossa diferenciação temporal, que faz com que nos encaminhemos para um pensamento que não leva em consideração a processualidade histórica nem a práxis humana. Encaminhamo-nos para uma

ausência de profundidade do futuro como possibilidade inscrita na ação humana enquanto poder para determinar o indeterminado e para ultrapassar situações dadas, compreendendo e transformando o sentido delas (CHAUÍ, 2006, p.33).

A partir de *Morangos mofados* ocorre uma diluição do terror que permeava a obra do autor nos anos de enfrentamento e resistência (assolados pela violência cometida nos porões da ditadura), que cede espaço para uma reflexão acerca do que viria após a derrota, o presente é composto por memória em desencanto. Há um deslocamento do foco da violência sofrida pelas personagens, muitas vezes protagonizada pela sociedade heteronormativa, que rejeita o que dela difere, como em “Terça-feira gorda”, que narra o envolvimento de um casal homossexual durante a festa de carnaval:

Ele encostou o peito suado em mim. Tínhamos pelos, os dois. Os pelos molhados se misturavam. Ele estendeu a mão aberta. Passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso ele disse. E não parecia bicha nem nada, apenas um corpo que por acaso era de um homem gostando de outro corpo, o meu, que por acaso era de homem também. Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. Eu era apenas um corpo que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também (ABREU, 2005, p.57).

O envolvimento afetivo que se inicia em plena festa conhecida por sua permissividade, enfatizada a partir da escolha do título dado ao conto, referência ao último dia de carnaval, a tradicional terça-feira gorda, que antecipa a quaresma (período de restrições de prazeres), exceto para aqueles que se desviam do

comportamento padrão de uma sociedade heteronormativa baseada na ideia de família patriarcal. A intolerância primeiro surge como uma voz distante:

Veados, a gente ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar [...] Eu olhei para cima e mostrei olha as Plêiades, só o que eu sabia ver, que nem raquete de tênis suspensa no céu. Você vai pegar um resfriado, ele falou com a mão no meu ombro. Foi então que eu percebi que não usávamos máscaras. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, e eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então eu pensei que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no carnaval (ABREU, 2005, p.58).

Rapidamente um grupo de mascarados se aproxima do casal e inicia o espancamento de um deles:

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazia. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ai-ai, gritavam, olha as loucas. Olhando para baixo vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras dos homens. A boca molhada afundando no meio duma massa escura, o brilho de um dente caído na areia (ABREU, 2006, p.59).

O grupo de mascarados que falam em falsete lembram as *personas*, que em sua origem serviam para que o indivíduo fosse capaz de representar um papel exigido, ao mesmo tempo, sua utilização ampliava a capacidade de comunicação, no sentido de ampliar a voz de quem a usasse. Os mascarados aqui representam o padrão vigente, o comportamento heteronormativo e opressor, aquele que tem voz e exige respeito e obediência. Enquanto que os que compõem a minoria, a parte oprimida, estão expostos e fragilizados, sem possibilidade de se proteger até mesmo do vento frio que vem do oceano. Os últimos deles são evidenciados, marcados, postos em julgamento e sofrem a pena de seu “crime”.

Em seu artigo “A ficção brasileira no horizonte pós-moderno: recusa e incorporação”, Pellegrini (2008) destaca que com o arrefecimento do tom de resistência política e ideológica, deixado de lado pouco a pouco, houve crescente presença de novas temáticas relacionadas às experiências vividas nas grandes cidades, trazendo para o centro a voz de indivíduos até então deixados à margem. Sobre essas questões, em seu artigo *Brasil: Cultura e Literatura nos Anos 80*,

Zilberman (1991, p.582) afirma:

A partir dos anos 70 a perspectiva muda: em Maíra, de Darcy Ribeiro, o ponto de vista dominante provém dos índios, cujos mitos e cosmovisão organizam a representação ficcional; e a história é a do confronto entre o índio e o branco, cujo projeto civilizatório ocasiona tanto a destruição do mundo original das populações nativas e a ruptura de seu equilíbrio natural, como a perda, por parte daquelas, da confiança em seus próprios valores (...) Também o negro, o homossexual e os representantes das correntes migratórias chegadas ao Brasil desde o final do século passado avançaram para o primeiro plano, sendo a matéria ficcional apresentada desde o ângulo conformado por sua condição. (ZILBERMAN, 1991, p.582).

A resistência à ditadura cede espaço à resistência a ideia hierárquica e ancestral balizada pelo discurso cristão, masculino e branco. É a representação da voz do oprimido, a partir da introdução de personagens oriundos de grupos, sem vinculação às classes a que pertencem, promovendo uma tentativa de apagamento das contradições sociais determinadas pela exploração do trabalho, as inúmeras fontes de opressão foram evidenciadas sem possíveis conexões.

Esse panorama estava alinhado com um dos traços mais marcantes do pensamento pós-moderno, as reivindicações trazidas por novos grupos [as tidas minorias], que além de pautar uma nova série de demandas políticas, transfigurou o próprio conceito de política, tendo proporcionado que diversos valores fossem revistos até mesmo dentro dos movimentos sociais que lutavam pela emancipação humana. Assim como surgiam novos movimentos sociais, pautados em bandeiras específicas (como a questão racial, a condição feminina, a homossexualidade e a religião), surgiam, na literatura, novas vozes que representavam espaços de locução para as novas formas de organização e pensamento.

No entanto, junto a esta nova forma de resistência veio o arrefecimento da compreensão, busca e combate ao problema que alimenta desigualdades e opressões. Segundo Eagleton (1998), é como se estivéssemos dispostos a pensar sobre praticamente todas as formas de sistema opressor – estado, mídia, patriarcado, racismo, neocolonialismo -, exceto naquela que rege, ou no mínimo, está fortemente envolvidas com todas elas, o sistema capitalista.

Em *Morangos mofados* outra característica que também já se fazia presente nas linhas de Caio Fernando Abreu desde o início, o mergulho no próprio “eu”, ganhou

cada vez mais espaço em suas narrativas, numa espécie de imersão no subjetivismo. A melancolia e o estrangeirismo também vão sendo acentuados em suas personagens, cada vez mais atordoadas com a realidade que as cerca.

Vale destacar que a obra está inscrita historicamente no momento em que ocorre a consolidação da indústria cultural e o mercado editorial. Conscientes da existência de um público, as editoras viam com interesse obras de autores como Ana Cristina Cesar, Francisco Alvim, Cacaso, Rubens Paiva e Caio Fernando Abreu, que começavam a fazer sucesso e ter seus livros procurados, o que fez com que o mercado cultural criasse coleções como Cantadas Literárias, lançando jovens escritores que, “caíram na graça de leitores, ávidos por aventura, curtição e boa literatura, numa época em que o país chafurdava na ditadura militar e colecionava caretices” (DIP, 2009, p.51).

Autores que antes não encontravam espaço para publicação passam a ser vistos com bons olhos pelas editoras, como os poetas marginais<sup>8</sup> – que haviam iniciado suas produções nos anos 72/73, em folhetos mimeografados e mesmo em meio ao medo promovido nos anos de censura e violência, haviam atingido impacto considerável reunindo um público jovem em torno da poesia – passam a ser vistos com fonte rentável.

O espaço conseguido por autores até então deixados de fora do mercado editorial corresponde à maneira como a cultura, assim como tantos outros setores, foi influenciada pelo projeto de (pós) modernização. Sucedeu-se a expansão da cultura de massa, a partir de avançados meios de produção intelectual e de uma tecnologia mais eficiente e dinâmica. Segundo Zilberman (1992):

---

<sup>8</sup> O termo marginal pelo qual ficaram conhecidos – após o lançamento de uma coletânea organizada por Heloísa Buarque de Hollanda – faz referência ao posicionamento daqueles escritores diante da política brasileira, do mercado editorial e suas ligações com a ditadura e sobretudo, por uma postura marginal diante do cânone literário. Segundo Hollanda (2004): Foi uma poesia que surgiu com perfil desprezioso e aparentemente superficial mas que colocava em pauta uma questão tão grave quanto relevante: o *ethos* de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão pelo crivo violento da censura e da repressão militar. Em cada poema-piada, em cada improviso, em cada rima quebrada, além das marcas de estilo da poesia marginal, pode-se entrever uma aguda sensibilidade para registrar – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político em que viviam os poetas da chamada geração A15.

A cultura passou a ser um segmento da vida econômica, interessando aos grupos financeiros que apoiaram a ampliação das editoras, investiram na publicação de livros e em galerias de arte e aceitaram o intelectual enquanto um profissional competente e confiável. Este, que, por várias décadas da vida cultural brasileira, sobrevivera financeiramente à sombra do Estado, como funcionário público, diplomata ou professor, ou do patriciado rural, dispunha agora de oportunidades inusitadas de trabalho, decorrentes da nova situação.

Seguindo a dinâmica do mercado cultural, o editor da Brasiliense tentou encomendar uma espécie de segundo *Morangos Mofados* – que havia atingido um excelente número de vendas – para Caio Fernando, na linha “sexo, drogas e rock-and-roll”. A proposta foi negada pelo escritor que preferiu se dedicar a *Triângulo das águas*, que foi lançado em 1983, sendo seu último livro publicado antes da reabertura política do Brasil.

No livro composto por três novelas – Dodecaedro, O marinheiro e Pela noite – o autor explora o tema do emparedamento, suas personagens estão enclausuradas, imersas em delírios e paranoias, num isolamento escolhido por elas mesmas. Em “O marinheiro”, temos um narrador sem nome que vive numa casa em ruínas, situada numa ruazinha que ao ser descrita não remete a um lugar específico, deixando apenas a ideia de que aquela rua com sobrados pequenos vizinhos a outros sobrados pequenos diz respeito a um lugar onde os processos impostos pela modernização ainda não alcançaram. O toque nostálgico, de saudosismo, gerado pela indefinição é um traço contemporâneo (PELLEGRINI, 2003).

Bruno Leal, em seu livro *Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro* (2002), discorre sobre a evolução do autor, destacando a localização das personagens abreunianas e os mundos em que habitam.

Se em Inventário do irremediável o mundo questionado é aquele que se poderia enquadrar no estereótipo “pequeno burguês-classe média”, em O ovo apunhalado opta-se por uma outra referência, as personagens vivem num mundo que não é aquele, habitam um lugar à sua margem. Nos outros livros, tal opção já é um fato com o qual se convive [...] Aos poucos, sai-se de um universo tradicional, interiorano em certa medida, para outro, fortemente urbano. É aqui que se inscreve o elemento histórico, geracional, que é associado aos contos (LEAL, 2002, p. 49-50).

Findada a ditadura militar, o foco de Caio Fernando Abreu se volta para a existência na metrópole – onde se dá a economia monetária – espaço em que as

relações humanas comumente se encontram em colapso e sofrem uma espécie de inversão de valores e papéis, palco da reificação das relações pessoais, em que a impessoalidade atinge seu mais alto nível, assim como o individualismo. As representações dos indivíduos citadinos, suas contradições, angústias e fugas, a forma como compreendem o amor e o vivem (ou não) é o que nos propusemos a analisar a seguir.

### 3 ENTRE LUZES DE NEON E SIMULACROS SUB-HAVAIANOS: AMOR E CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO, EM CAIO FERNANDO ABREU

*Um sistema de desvínculo: Boi sozinho se lambe melhor... O próximo, o outro, não é seu irmão, nem seu amante. O outro é um competidor, um inimigo, um obstáculo a ser vencido ou uma coisa a ser usada. O sistema, que não dá de comer, tampouco dá de amar: condena muitos à fome de pão e muitos mais à fome de abraços.*

Eduardo Galeano

Ainda no início do século XIX a vida nas grandes cidades (europeias) já era encarada sem muito romantismo pelos escritores, e indivíduos já eram descritos como seres apressados, que andavam a toda a velocidade e que “por uma questão de autodefesa, eles *não podem* parar para olhar uns para os outros”<sup>9</sup>. Em *A situação da classe operária na Inglaterra*, Fredric Engels (2008) já apontava as consequências da dinâmica imposta aos indivíduos modernos:

Pessoas cruzam-se apressadas como se nada tivessem em comum, nada a realizar juntas [...] essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo no seio dos seus interesses particulares, são tanto mais repugnantes e chocantes quanto é maior o número desses indivíduos confinados nesse reduzido espaço. E mesmo quando sabemos que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo mesquinho, é em toda a parte o princípio fundamental da sociedade atual, em parte alguma ele se manifesta com uma impudência, uma segurança tão completa como aqui, precisamente, na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em células [...] aqui é levada ao extremo (ENGELS, 2008).

Raymond Williams, em seus livros *O campo e a cidade* (2011a) e *Política do modernismo* (2011b), discute a forma como a cidade e as mudanças nela ocorridas foram representadas na literatura, afirmando que:

---

<sup>9</sup> Texto escrito por Carlyle, que também questionou o isolamento dos homens de sua época: “em suas pequenas celas, separados por paredes de tijolo ou madeira, permanecem estranhos”.

a análise do processo de desenvolvimento da cidade em uma metrópole é fundamental. Podemos verificar como certos temas na arte e no pensamento social se desenvolveram e como respostas específicas para as cidades novas e em expansão no século XIX e então, como ponto central de análise, verificar como esses temas passaram por uma variedade de transformações artísticas reais, sustentadas por universais estéticos, na época, recentemente propostos (e competitivos) em certas condições metropolitanas específicas do início do século XX: o momento da “arte moderna”. (WILLIAMS, 2011b, p.11-12).

As inquietações de Caio Fernando com as implicações da modernização do país marcam seu primeiro livro – *Inventário do irremediável* – no qual a velocidade dos acontecimentos ligados à urbanização e industrialização do Brasil, bem como a angústia sentida pela ditadura militar estão refletidas na prosa corrida, atordoada, sem pontuação:

às vezes quando ainda valia a pena eu ficava horas pensando que podia voltar tudo a ser como antes muito antes dos edifícios dos bancos da fuligem dos automóveis das fábricas das letras de câmbio e então quem sabe podia tudo ser de outra forma depois de pensar nisso eu ficava alegre quem sabe quem sabe um dia aconteceria mas depois pensava também que não ia adiantar nada e tudo começaria a ficar igual de novo no momento que um homem qualquer resolvesse trocar duas pedras por um pedaço de madeira porque a madeira valia mais e de repente outra vez iam existir essas coisas duras que vejo da janela na televisão no cinema na rua em mim mesmo e que eu ia como sempre sair caminhando sem saber aonde ir sem saber onde parar onde pôr as mãos os olhos e ia me dar aquela coisa escura no coração e eu ia chorar chorar durante muito tempo sem ninguém (ABREU, 2005, p.27).

Nesse trecho, o jovem faz um tipo de resumo de vários acontecimentos que dizem respeito à lógica capitalista, fazendo referência ao processo no qual o homem se apropriou dos avanços conseguidos para suprir suas necessidades e transformou valor de uso em valor de troca, chegando ao momento em que o capitalismo industrial impôs ao Brasil um processo de industrialização e crescente urbanização, vistos através da janela pelo jovem assustado, assim como a universalização da mercadoria, que fez com que a lógica daquele modo de produção ocupasse todos os espaços, inclusive a cultura (tv e cinema) e também os indivíduos, que como ele sentiam a solidão fruto desse emaranhado de acontecimentos que tinham a mesma filiação.

Caio Fernando Abreu e outros escritores receberam duras críticas de Moacyr

Scliar<sup>10</sup> sobre a antologia *Teia* (1976). Após serem acusados de fazerem uma literatura que bebia suas fantasias diretamente da fonte estadunidense, foi elaborado uma espécie de manifesto, intitulado *O protesto dos gaúchos de Teia*, do qual faz parte o trecho a seguir:

[...] uma das diferenças é que não nos propusemos em Teia a nenhum movimento literário, mesmo porque não acreditamos nessas coisas [...] A outra diferença, quase um abismo, é uma nova consciência menos envolvida com a total decadência e inseqüência dos ditos meios literários, mais larga, mais preocupada com o homem contemporâneo e sua psicologia fragmentada pelo inferno da tecnologia e das grandes cidades, com a loucura, a falta de perspectivas humanas, os padrões antediluvianos de comportamento, as repressões sexuais e todo esse grande lixo que as gerações anteriores nos deixaram como herança. E do qual, pagando de nosso bolso edições como Teia e Há margem, estamos tentando desesperadamente sair. Ou, pelo menos, assumi-la sem falsos nacionalismos, purismos ou pudores. Apesar do descrédito alheio, da má vontade e das atitudes paternalistas (ABREU, 1976, p.6)

A preocupação do autor com a condição do homem contemporâneo sempre esteve presente em suas obras, inclusive nos tempos de ditadura militar em que teve o foco dividido com o contexto político do país. A consciência do autor das consequências da lógica capitalista na vida de homens e mulheres contemporâneos viria a permear toda a sua obra.

### 3.1 Breve rasante sobre um “romance em ruínas”

O livro *Os dragões não conhecem o paraíso – corpus* deste trabalho – foi lançado três anos após o fim da ditadura, sendo a primeira obra de Caio Fernando pós-regime. Neste mesmo ano(1988) foi criada a Nova Constituição Federal, redigida com o objetivo de sanar as restrições até então impostas às garantias e direitos individuais. Vivia-se um contexto de liberalização político-existencial pós-ditadura, no qual qualquer sistema de ideias que parecesse “totalizante”, “fechado”, “sem brechas” ou “fissuras” pelas quais não pudessem penetrar os ventos das possibilidades alternativas, das discontinuidades, das rupturas, da marginalidade e do provisório era

---

<sup>10</sup> A crítica de Moacyr Scliar à antologia *Teia* foi realizada em entrevista concedida à revista *Escrita*.

visto com grande resistência (PELLEGRINI, 2008).

Suas personagens já não trazem consigo a marca da resistência à ditadura, nem mesmo trazem a busca por alguma crença que lhes faça seguir. Elas estão perdidas na grande cidade, sendo bombardeadas pelos signos e luzes da sociedade que vive de consumo e propaganda. De certa forma, todas trazem consigo a marca do desencaixe, seja pela memória de outros tempos em que uma luta coletiva se fazia como caminho possível a ser seguido, seja pelas alterações sentidas no corpo adolescente que se considera um monstro com seus membros desproporcionais e sua voz em transição, ou no jovem que não se sente parte integrante do tempo em que nasceu e por isso todas as noites segue para o bar, o mesmo bar onde uma mulher que por não ver sentido algum em sua vida e sustenta a ideia vã de encontrar o Verdadeiro Amor.

Só há uma exceção em todo o livro, o conto-fragmento de romance “Mel & girassóis”, com protagonistas que são simplesmente cidadãos, um homem e uma mulher, sem grandes questões existenciais ou privações, apenas cansados do amor, cansados da cidade e de sua dinâmica. Nada além disso.

O tema central do livro é a forma como as relações afetivas se desenvolvem na contemporaneidade, suas personagens são os indivíduos à margem da sociedade pós-moderna e a trama se desenvolve a partir dos encontros e desencontros destes indivíduos na metrópole. O próprio autor apresenta seu livro:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas, se o leitor quiser, este pode ser uma espécie de romance-móvil. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado, mas, de algum modo — suponho —, completo (ABREU, 1988, p.19).

Ao sugerir possíveis caminhos para a leitura de sua obra, sua apresentação nos lembra Júlio Cortázar – contista argentino que teve grande influência na obra abreuniana – e seu livro *O jogo da amarelinha* (1987):

À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades:

O primeiro livro pode ser lido na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra “Fim”. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.

O segundo livro pode ser lido começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo (CORTAZAR, 1987, p.11)

A ideia de liberdade que é passada ao leitor não passa de uma farsa, Embora caminhos se abram como possíveis, sugerindo que o próprio leitor crie seu livro, é o autor quem decide sobre sua obra.

Caio Fernando sabe que independente do caminho tomado durante a leitura, o fim será sempre o mesmo: a sensação de impossibilidade do amor na sociedade contemporânea. Mas isso ele não diz, nem mesmo sugere, sua apresentação nos afirma que nas próximas páginas teremos o amor apresentado sempre acompanhado de um duplo, mas a verdade é que esse amor surge sempre como busca, envolto em urgência e impossibilidade, no seu formato de não ser, como dor que fragmenta ainda mais os indivíduos que nele se apoiam como fé/fuga idealizada.

Ao dedicar o livro a alguns amigos mortos e “À Vida, anyway”, interpretada como “A Vida, de qualquer maneira (ou apesar de...)”, o autor parece reconhecer a necessidade de se seguir adiante. Vida e amor surgem interligadas na epígrafe escolhida pelo autor:

*A vida é muito bonita,  
basta um beijo  
e a delicada engrenagem movimenta-se,  
uma necessidade cósmica nos protege.*

(Adélia Prado: O Pelicano)

O amor do poema não surge como busca vã e sim como encontro entre dois (no beijo recíproco). O autor que nega a quase todas as suas personagens a experiência do amor é o mesmo que abre seu livro enfatizando a importância deste sentimento.

Seu romance em ruínas é constituído de cacos/ contos/fragmentos “parte de

um corpo, um corpo por sua vez também quebrado e sem uma definição precisa, à primeira vista. Assim, o que seriam contos podem ser também momentos, trechos, partes, capítulos de um romance aberto, desossado, partido em sua estrutura clássica (LEAL, 2002, p.47). Como personagem principal: o indivíduo que carrega a sensação de solidão e desencaixe, representado em seus muitos corpos, nomes e rostos.

O texto se compõe enquanto metáfora do sujeito contemporâneo – fragmentado, perdido, oscilante – que por não enxergar saída alguma para sua condição (pós-moderna) segue existindo, sem rumo, em meio ao concreto armado, aos gigantes envidraçados, o relógio que corre e faz com que todos corram e se cruzem sem se dizerem nada, perdidos na cidade repleta de gente e vazia de alma.

As inquietações e angústias que permeiam os contos de Caio Fernando Abreu são típicas de pessoas que vivem na metrópole, fruto da modernização desenfreada impulsionada pela lógica capitalista, que impôs um ritmo frenético aos seus moradores, explora trabalhadores – nos quais se sustenta sua economia – que no fim do dia se deslocam para a periferia dos grandes centros. As problemáticas levantadas pelo autor *n'Os dragões* compõem a fome de abraços de que Eduardo Galeano fala, cujo nascedouro é o mesmo sistema que nega o pão (e tantas outras coisas) a outros muitos.

### **3.2 Dama da noite e a roda-viva: fragmentação, desencaixe e solidão na pós-modernidade**

*O meu prazer agora é risco de vida  
Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll  
Eu vou pagar a conta do analista  
Pra nunca mais ter que saber quem eu sou  
Cazuza*

*Com sua força, o passado constantemente nos obriga a encará-lo. Com frequência, ele nos desafia e foge de nós. Em alguns momentos, consegue nos derrubar; chega, inclusive, com seu enorme peso, a achatar nossa consciência, paralisando-a, reduzindo-a à impotência. Compreende-se, portanto, que a nossa relação com ele não costume ser tranquila*

Leandro Konder

O nono fragmento do romance em ruínas é protagonizado por uma mulher, Dama da noite, como é chamada pelos frequentadores dos bares percorridos pela personagem. O autor tece um tipo de adaptação pós-moderna da história da gata borralheira, construindo uma Cinderela punk, de meia idade, que frequenta a noite *underground* em busca de seu príncipe encantado, “aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar. Diferente dessa gente toda vestida de preto [...] O Verdadeiro Amor” (ABREU 2010, p.117).

A história da Dama da Noite nos remete a um dos contos de fadas mais conhecidos em todo o mundo, aquele que nos apresenta a história de uma linda jovem que vive trancada em casa tomando conta dos afazeres domésticos, e sofrendo com os maus tratos de sua madrasta e de suas irmãs de criação. Cinderela observa o mundo de longe, como se não fizesse parte dele, sobe no alto de uma árvore para enxergar a festa no palácio real, e imagina uma vida diferente da que leva. Até que num passe de mágicas, algo só possível graças à liberdade que a literatura possui em trabalhar como maravilhoso e o impossível, Cinderela consegue lindas roupas, acessórios e até mesmo uma charrete com belos condutores, tornando-se apta a participar dos bailes, onde dança com o príncipe, que se apaixona por ela.

A Cinderela tradicional possui um passe provisório para perambular entre os nobres do palácio, um feitiço que se desfaz à meia noite. No último baile em que vai, a mocinha foge dos braços do amado para não virar a gata borralheira que é na vida real, pois já está quase na hora de o feitiço se desfazer e ela volta a ser uma simples garota que passa o dia limpando e cuidando da casa. Ela foge para não ser desmascarada, e durante a fuga, um de seus sapatos fica no meio do caminho e é com ele que o príncipe consegue descobrir quem era a moça que tomou seu coração. E como em todas as histórias com “final feliz”, depois do reencontro os dois ficam juntos para sempre.

Ao contrário da Cinderela que nos contam as histórias infantis<sup>11</sup>, a de Caio

---

<sup>11</sup> A maioria dos contos de fadas protagonizados por “princesas” reforça a ideia de felicidade feminina encerrada no encontro com o grande amor, e que por anos a fio molda o comportamento de homens e mulheres. A história da Cinderela é um dos grandes exemplos do pensamento perpetuado pelos contos de fadas, podendo ser reconhecida como um arquétipo, sendo a tradução do anseio natural da psiquê humana em ser reconhecida especial e levada a uma existência superior, cujo caminho indicado é um só: o resgate pelo grande amor, na qual à personagem feminina cabe uma posição de passividade.

Fernando Abreu não trabalha arduamente como empregada de sua madrasta nem possui uma fada-madrinha. Sua presença nos bares não se dá por magia e sim pelo dinheiro que possui, é sua classe social que define por onde pode transitar:

Dama da noite todos me chamam e nem sabem que durmo o dia inteiro. Não suporto luz, também nunca tenho nada para fazer – o quê? Umas rendas aí. É, macetes. Não dou detalhe, adianta insistir. Mutreta, trambique, muamba. Já falei: não adianta insistir, *boy* (ABREU, 2010, p.110).

A personagem vive de rendas que a permitem estar fora do mercado de trabalho sem com isso comprometer sua sobrevivência ou que supra suas necessidades. Passa seus dias trancada em casa (fugindo da luz que afirma detestar) ou em bares, espaços urbanos que assim como as casas e apartamentos protegem o indivíduo contemporâneo da experiência de estar ao ar livre, nas ruas da cidade (experiência antes prazerosa que o caos do crescimento desenfreado transformou em vertiginosa para muitos).

O bar fechado e escuro, propenso a emoções baratas e efêmeras, é o espaço em que se desenrola a narrativa, e é também a ele que se resumem seus possíveis encontros com o *outro* e onde acredita que encontrará seu grande amor, esperança que divide espaço com a ideia que tem sobre as relações pessoais na contemporaneidade:

Apreendi que, seu eu der detalhe, você vai sacar que eu tenho grana, e se eu tenho grana você vai querer foder comigo só porque eu tenho grana. E acontece que eu ainda sou babaca, pateta, ridícula o suficiente para estar procurando o Verdadeiro Amor. Para de rir, senão te joga já este copo na cara. Pago o copo, a bebida. Pago o estrago e até o bar [...] Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também, se for preciso. (ABREU 2010, p.110).

O Verdadeiro Amor que busca está relacionado a ideia de amor romântico, evidenciado aí pela utilização de maiúsculas para iniciar as palavras, escolha do autor para tratar de um clichê, no caso o conceito de amor que predomina em todo o ocidente.

A revelação da crença nesse amor perfeito se dá no mesmo momento em que assinala a desconfiança com que se reveste ao conhecer pessoas. A mulher que espera encontrar seu grande amor é a mesma que olha a todos como possíveis

usurpadores e se vale de sua condição financeira para subjugar o outro, tratando-o como uma mercadoria. Condensa-se então numa só mulher o desejo do outro, a desconfiança do outro e dinheiro como mediador de suas relações pessoais.

O fragmento de romance se desenvolve a partir de um diálogo no qual durante todo o tempo é ela quem detém a palavra, é a sua perspectiva de mundo, suas experiências, anseios e frustrações que têm espaço de locução. A narrativa se inicia já no meio da conversa:

COMO SE EU ESTIVESSE POR FORA do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros. A linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam assim e assim por diante nessa roda-gigante [...] Mas eu fico sempre do lado de fora (ABREU 2010, p.109).

O trecho narra a angústia e o desconforto de alguém que parece não ter se encaixado às mudanças que se sucederam na sociedade que faz parte, como se algo tivesse se perdido, ou mudado inesperadamente, tirando seu chão. A protagonista está imersa numa sensação de desencaixe, e embora repudie a roda de que se propõe a falar, às vezes oscila entre adentrá-la ou não:

Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar. Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota (ABREU, 2010, p. 109).

E até me pergunto se é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim. No fundo tenho nojo dela [...] A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho que sou melhor, só porque peguei a coisa viva. Tá bom, desculpa, gatinho. Melhor, melhor não. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes. (ABREU 2010, p.113).

No primeiro trecho desta página temos a afirmação “como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros”, o verbo conjugado no passado “desaprendido”, indica que em algum momento de sua vida a personagem soube se comunicar com os outros e sua forma de falar/pensar encontrava eco e força, ideia reiterada adiante, reafirmado em seu sentido (des)aprender.

A protagonista se apresenta como figura marginal que se percebe apenas como espectadora do movimento da vida. Reflete sobre o seu estar-no-mundo, mostrando seus pesares e valorizando o lugar no qual se enxerga, numa sensação de não-pertencimento do todo atual, que julga infrutífero. Se reporta a um momento em que ela e outras pessoas mais velhas que *boy* [seu interlocutor] estavam imersas num clima de mudança, hoje encarado como simples ilusão.

O trecho “A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar?” sugere uma sequência, uma caminhada para algum lugar, referência à processualidade histórica, reforçando a ideia de que Dama da noite esteve presente num momento da história em que persistia o pensamento do indivíduo como atuante em meio à sociedade e uma visão de mudanças conseguidas a partir do esforço coletivo.

Em oposição a esse movimento temos a roda-gigante, de movimento cíclico, dando voltas e voltas em torno do mesmo eixo, com um caminho/futuro previamente traçado pela impossibilidade de se sair de algo pré-fixado e tomar decisões significativas num contexto que aparece como imposto por um terceiro: “Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo *bá*, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros” (ABREU 2010, p.109).

A roda-gigante que se apresenta em seu pleno funcionamento nem sempre esteve ali e o sentido pela protagonista se assemelha bastante com a música de Chico Buarque, “Roda-viva”, durante a ditadura militar: “Tem dias que a gente se sente. Como quem partiu ou morreu. A gente estancou de repente. Ou foi o mundo então que cresceu. A gente quer ter voz ativa. No nosso destino mandar. Mas eis que chega a roda-viva. E carrega o destino pra lá”. A roda-viva que passou feito furacão, tirando tudo do lugar, arrastando boa parte das certezas cultivadas, impôs a muitos uma nova dinâmica e deixou outros tantos perdidos, deslocados, Dama da noite integra o segundo grupo:

olha bem pra mim - tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida? Quando dei por mim, todo mundo já tinha decorado a tal palavrinha-chave e tava a mil, seu lugarzinho seguro, rodando na roda. Menos eu, menos eu. Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode (ABREU, 2010, p.112).

A roda-viva é uma metáfora para a nova dinâmica vigente na sociedade brasileira pós-ditadura. Temos em *Dama da noite* não só a sua história específica, mas também a representação do desencantamento da geração de 1960, aliado a traços típicos dos sujeitos pós-modernos.

Se na modernidade o sujeito adquiriu consciência de sua força diante da realidade objetiva, podendo exercer uma prática social liberta da ideia de vínculos com o transcendental, na pós-modernidade o sujeito passa a não se vislumbrar como ser social possível de modificar o próprio destino, sendo tomado por uma sensação de não pertencimento ao mundo dominante, um sentimento de impotência e descrença.

O sujeito que desde a modernidade se complexificara – tornando-se contraditório, por viver sob condições objetivas determinadas e carregar a consciência de que pode atuar e intervir nessas condições – chega ao mundo contemporâneo desideologizado (com a ajuda da mídia). Segundo Magalhães (2002):

O sujeito volta a perder a força adquirida na modernidade. Continua consciente, mas se sente sem forças para enfrentar a realidade; vê os fatos e, no máximo, lhe é concedido o direito de falar sobre eles. O apagamento do sujeito se dá não pela sua ausência, mas pela sua fragmentação (MAGALHÃES, 2002, p.77).

Em “*Dama da noite*” o esvaziamento das expectativas anda de mãos dadas com a sensação de não-pertencimento e uma forte crítica à sociedade capitalista contemporânea, que impõe modelos de conduta e noções pré-fabricadas de felicidade e sucesso, seguidos pelas pessoas que detém o código ou a senha para rodar na roda-viva:

as mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas. Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada (ABREU, 2010, p.117).

Rodar na roda seria a adequação ao modelo socialmente aceito (e imposto) pela sociedade capitalista contemporânea e o conformismo/tentativa de se enquadrar a este, pelo qual acusa seus amigos:

[...] eu tenho uns amigos, sim. Fodidos que nem eu. Prefiro não andar com eles, me fazem mal. Gente da minha idade, mesmo tipo de. Ia dizer *problema*, puro hábito: não tem problema. Você sabe, um saco. Que nem espelho: eu olho pra cara fodida deles e tá lá escrita escarrada a minha própria cara fodida também, igualzinha a cara deles. Alguns rodam na roda, mas rodam fodidamente (ABREU, 2010, p.112).

Dama da noite cai em contradição ao se reconhecer em seus amigos/espelhos e negar que faz parte da roda. Ela está na margem e não fora da roda. Ela não se adequa, mas segue girando, talvez “fodidamente” como seus amigos, ou até mais encaixada do que supõe. Busca uma diferenciação entre si e *boy*, no qual enxerga a sociedade que abomina (e faz parte), lançando mão de suas experiências e do peso que recai sobre seus ombros.

Levanta não, te pago outra vodca, quer? Só pra deixar eu falar mais na roda” deixa a vida te lavar a alma, antes, então a gente conversa. Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebetada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino (ABREU, 2010, p.111).

Mais uma vez a protagonista destaca a possibilidade de mediação do dinheiro nas relações que constrói. Desencanto, solidão, sensação de não-pertencimento e postura marginal (por não corresponder às expectativas e exigências da moral tradicional) se somam a um comportamento fundado na lógica capitalista.

Pressupõe que seu interlocutor não tem o que dizer, seja por falta de experiência ou por rodar na roda e não se questionar sobre nada. No entanto, não cede espaço para que o jovem se apresente. Não sabe nada do outro, que embora esteja próximo não tem liberdade para falar, e o julga, como a todos ao seu redor. Não há interesse em realizar um diálogo, uma troca de experiências com o jovem. Caio Fernando Abreu trabalhou seu texto de maneira a transportar a solidão da personagem para a forma, utilizando-se da ausência do interlocutor (a partir do sujeito sem fala). O individualismo de Dama da noite a faz falar e falar, sem buscar no outro qualquer identificação. Diante disto, retomamos o pensamento de Magalhães (2002):

A consciência da realidade e do emaranhado que se tornou a vida moderna, em contrapartida à pequenez da individualidade, acaba por transformar o sujeito pós-moderno num constatador refinado, com uma forma rebuscada de discurso, que assume a primazia em relação ao fato não pela precisão ou pelo conteúdo de realidade que representa, mas pela própria capacidade que tem de se autodefinir (MAGALHÃES, 2002, p.78).

Sua afirmação enquanto ser desencaixado e solitário se dá não só pelo que afirma ser, mas também pelo que joga para longe de si, situando-se no mundo a partir da distinção entre ela e os outros:

Você roda na roda também quer uma prova? Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda, meu bem. Pra mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso (ABREU 2010, p.112).

Ao *boy* cabe ser a representação do oposto que ela se acredita. Buscando evidenciar sua singularidade faz menção a flor homônima ao apelido dado pelos frequentadores do bar:

Dama da noite, eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho. Aquela flor de cheiro enjoativo que só cheira de noite, sabe qual? (ABREU, 2010, p.112-113).

O apelido provavelmente posto de acordo com seu comportamento sexual tem seu leque de significados ampliado, transgredindo a intenção de quem a apelidou. Dama da noite se apropria do termo que lhe foi conferido e o ressignifica, aproximando-se da singularidade contida na flor, conhecida por abrir suas pétalas durante a noite e se recolher ao amanhecer.

Esse empoderamento momentâneo estreita seu horizonte. Temos nessa exaltação à singularidade uma espécie de fuga da ideia de sujeito coletivo. Se apegando a sua singularidade e não se enxergando parte de uma realidade que oprime a todos, inclusive seu interlocutor.

Ao jovem silenciado cabe a denominação a partir de um termo generalizante, tipificador e superficial, que reforça a ideia de que ele faz parte de um todo homogêneo, de uma massa com pensamentos e atitudes semelhantes. Essa construção silenciosa do interlocutor, imerso numa passividade, tem como objetivo

fazer dele a representação de uma época onde tudo está corrompido:

you nasceu dentro de apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy metal e o caralho [...] você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo medo de pegar AIDS [...] Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranoia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com tua cabecinha, heim? (ABREU, 2010, p. 113).

Temos a representação da sociedade brasileira na década de 1980, na qual referências tecnológicas destacam um traço característico da cultura pós-moderna, a predominância dos artefatos visuais,

propiciada pelo desenvolvimento do *mass-mídia*, principalmente a televisão –, que estabelece a principal diferença em relação ao modernismo, no qual o verbal ainda mantinha a maior parte de sua antiga autoridade (PELLEGRINI, 2008, p.65).

O punk e heavy metal, manifestações musicais dos anos 1970, estão atrelados ao rebaixamento da música e ao foco em assuntos soturnos e depressivos, respectivamente. A cidade de São Paulo é identificada na referência ao Instituto de infectologia Emílio Ribas<sup>12</sup>, local de tratamento dos soropositivos.

A Aids como tema é um dos momentos mais tensos da narrativa, fazendo referência ao clima paranoico que se instaurara no país na época de sua descoberta. A tensão que envolve a referência ao instituto de tratamento e a forma alarmante como são descritos os sintomas da doença iniciam a discussão proposta pelo autor sobre o papel da mídia:

---

<sup>12</sup> O livro *Os dragões não conhecem o paraíso* foi lançado cinco anos após a morte do estilista Marquito, fato considerado o marco da chegada da epidemia no país. Em 1983, mesmo ano da morte do estilista, o estado de São Paulo criava o primeiro programa de DST/Aids do país, o Programa Estadual de DST/Aids (PE-DST/Aids), o Instituto de Infectologia Emílio Ribas (IIER) e o Instituto Adolfo Lutz (IAL) foram designados, respectivamente, como retaguardas hospitalar e laboratorial. Fonte: <http://www.saude.sp.gov.br/centro-de-referencia-e-treinamento-dstaidsp/crt/sobre-o-programa-estadual-dstaidsp> Acesso em: 30 de março de 2015.

Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. **Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata.** Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro viado. (ABREU, 2010, p.113-114, grifo nosso).

Ao sugerir que *boy* (representação de toda uma geração) não lê, mas apenas se deixa levar pelo discurso oficial, veiculado pela tv, Dama de noite faz referência à substituição de momentos de reflexão – em que as pessoas eram levadas a se questionar sobre o porquê dos acontecimentos, recebendo da mídia, advindas do jornalismo investigativo, informações sérias a partir das quais podia formar sua opinião – por momentos de assimilação acrítica do que é dito pelos “formadores de opinião”, pessoas tidas como especialistas “aptos” para pensar sobre determinado assunto.

Em seu livro *Simulacro e poder – uma análise da mídia*, Marilena Chauí discorre sobre as mudanças ocorridas no formato de atuação da mídia e sua relação com “apagamento” da opinião pública, que

em seus inícios liberais, era definida como a expressão, no espaço público de uma reflexão individual ou coletiva sobre uma questão controversa e concernente ao interesse ou ao direito de uma classe social, um grupo ou mesmo a maioria (CHAUÍ, 2006, p.9).

Caio Fernando Abreu aponta o papel da mídia no estímulo ao preconceito aos homossexuais e a intenção de disseminar o medo da síndrome para inibir comportamentos desviantes, servindo para reiterar o pavor e preconceito que dominaram o país na década de 1980 acerca da doença. Sob o véu de informação, a mídia garantia uma maior extensão ao discurso moralizante vigente apoiado pelo Estado.

As mudanças citadas por Chauí (2006) dizem respeito a um novo formato imposto aos veículos de comunicação, no qual discursos especializados visam tirar dos indivíduos o caráter reflexivo acerca do mundo em que vive.

No caso do Estado, a sutileza consiste em aumentar propositadamente a obscuridade do discurso para que o cidadão se sinta tanto mais informado quanto menos puder raciocinar, convencido de que as decisões políticas estão com especialistas – críveis e confiáveis – que lidam com problemas incompreensíveis para os leigos (CHAUI, 2006, p. 9).

O discurso pouco informativo que veiculava na grande mídia, acabavam por reafirmar a ideia de que a AIDS havia tido sua disseminação a partir dos relacionamentos homoafetivos, alimentando assim o preconceito já existente contra os homossexuais, agora com proporções que não se limitavam ao boca a boca, mas ao grande raio de alcance dos veículos midiáticos. Dama da noite desvela a mensagem por trás do pavor instaurado: a associação do amor homossexual como doença, numa constante referência à morte. **“Amor mata amor mata amor mata”**, esse é o não dito contido nas afirmações propagadas, não qualquer amor, mas o que envolve corpos iguais, corpos que amam corpos semelhantes.

Segundo Sontag (2007), o discurso oficial traz a síndrome como uma metáfora para a conduta dos homossexuais na sociedade, que pretendia inculcar a ideia de que assim como o vírus atuava no organismo humano, os homossexuais eram tidos como células perniciosas infiltradas na sociedade, que comprometiam o bom funcionamento do todo.

Essa é a linguagem da paranoia política, com sua característica desconfiança em relação ao mundo pluralista. Um sistema de defesa cujas células, “entre outras coisas, produzem anticorpos para enfrentar a ameaça” naturalmente não é capaz de derrotar um invasor que tem uma meta “única”. E a atmosfera de ficção que já encontramos no discurso sobre o câncer torna-se ainda mais acentuada sobre a AIDS. (SONTAG, 2007, p. 91).

Comportamentos tido como desviantes são bombardeados pelo discurso em nome dos “bons costumes” e da “conservação da família” travestido de informação. O aparecimento da doença faz cair por terra alguns avanços conseguidos pelas mulheres e pelos homossexuais no que diz respeito à liberdade sexual. A utilização da pílula anticoncepcional – que desde a década de 1960 havia desvinculado sexo de procriação –, sofreu um abalo. A luta dos homossexuais contra o preconceito também sofreu pois foi atingida negativamente quando eles passaram a ser vistos como grupo de risco e responsáveis pela disseminação da doença.

O surgimento da doença é encarado como empecilho para o desenvolvimento das relações afetivas, pelo retrocesso que ocasionou no campo da sexualidade e as mudanças significativas na forma de agir e se relacionar dos indivíduos amedrontados pelo risco de contaminação.

Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar. Já sentiu aquele cheiro molhado que as pessoas têm nas virilhas quando tiram a roupa? Está escrito na sua cara, tudo aquilo que você não viu e nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada. Você já nasceu proibido de tocar o corpo do outro (ABREU 2010, p. 116).

A paranoia propagada pela tv, pelo boca a boca e por todos os meios impôs uma ditadura aos corpos, ao contato:

Você não conhece esse gosto que é o gosto que faz com que a gente fique fora da roda que roda e roda e que se foda rodando sem parar, porque o rodar dela é o rodar de quem consegue fingir que não viu o que viu. Ô boy, esse mundo sujo todo pesando em cima de você, muito mais do que em mim (ABREU, 2010, p.114).

Após o tom alarmista (tomado emprestado da mídia) é a vez de ceder voz a própria doença:

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. [...]. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. [...] essa tontura que você está sentindo não é porre, não. É vertigem do pecado, meu bem, tontura do veneno (ABREU, 2010, p.114).

Neste momento, as “células perniciosas” atreladas à doença ganham voz e são elucidativas: o amor é uma ameaça, a liberdade de amar é uma ameaça a uma sociedade pautada na castração. O vírus agora é metáfora para a liberdade, a tontura e a vertigem do pecado indicam que o boy está sendo conduzido a um momento de reflexão, de questionamentos.

O você entra por um ouvido meu e sai pelo outro, sabia? Você não fica, você não marca. Eu sei que fico em você, eu sei que marco você. Marco fundo. Eu sei que, daqui um tempo, quando você estiver rodando na roda, vai lembrar que, uma noite, sentou ao lado de uma mina louca que te disse coisas, que te falou no sexo, na solidão, na morte [...] **e você, já descobriu que um dia também vai morrer?**

Dou, claro. Ficou nervosinho? (ABREU, 2010, p.116, grifo nosso).

Perto do momento de despedida, solta a primeira pergunta cuja resposta não é apresentada ao leitor dentro de sua fala seguinte, que relata o nervosismo e a inquietação do jovem em meio a tudo que lhe foi dito, *boy* foi retirado da zona de conforto proporcionada pela não-reflexão acerca do mundo/da roda.

A construção do diálogo, supondo um empoderamento de uma voz marginal, trata de evidenciar as limitações de Dama da noite também, que durante todo o conto/fragmento de romance se mostra consciente de tudo que pesa sobre ela e seu interlocutor, mas não ultrapassa a constatação dos fatos, gira em círculos na necessidade de se diferenciar e acusar a roda da qual faz parte, se propõe a “conscientizar” o jovem que encontrou no bar, mas não consegue vislumbrar uma intervenção na realidade que sabe opressora.

Consciência desvinculada de ação, essa é a matéria que compõe Dama da noite. Em meio a isso, por não ver que caminho seguir, como uma naufraga que luta pela sobrevivência, sustenta-se numa fé, uma fé enorme, projetando no futuro (local de encontro com o Verdadeiro Amor) a possibilidade de ser feliz, numa fuga por meio da idealização de soluções individuais. Enquanto não esbarra com seu príncipe encantado, segue de bar em bar, pagando por ouvidos e corpos que acalmem suas frustrações.

### 3.2.1 Quanto vale um *boy*?

*Não existe amor em SP  
Os bares estão cheios de almas tão vazias  
A ganância vibra, a vaidade excita  
Devolva minha vida e morra afogada em seu  
próprio mar de fel  
Aqui ninguém vai pro céu*

Criolo

Ocorre nas sociedades capitalistas algo que podemos chamar de mercantilização das emoções. A lógica econômica vigente não se restringe as relações nos espaços de trabalho e acaba por adentrar as outras esferas da vida humana. Nossas relações pessoais tornaram-se coisa de segunda, ou terceira, ordem e até a forma como nos relacionamos, sofreu e sofre constantes mudanças. Vivemos a universalização da mercadoria, em que o fenômeno da reificação atinge inclusive as relações pessoais:

Se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma “objetividade fantasmagórica” que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens (LUKÁCS, 2003, p.194).

Cabe lembrar que para que a lógica mercantil se tornasse a forma constitutiva da sociedade, ela precisou penetrar “no conjunto das manifestações vitais da sociedade e remodelar tais manifestações a sua própria imagem” (LUKÁCS, 2003, p.196).

O fenômeno da alienação faz com que não haja reconhecimento por parte de quem executa um trabalho, que não se reconheça o trabalho humano dispensado na produção de um objeto, a troca de mercadorias surge como único meio de obter aquele mesmo objeto e também todas as outras coisas necessárias à existência humana. Segundo Karl Marx (1978, p.81):

A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho.[...] Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.

A mercadoria é compreendida como único meio de satisfação de necessidades e desejos, estando os homens que as produzem impedidos de obtê-la, por lhes faltar dinheiro para adquiri-la, dinheiro esse que faz com que outros homens sejam possuidores de mercadorias. Temos que o dinheiro é o que determina a satisfação das necessidades humanas, na sociedade capitalista. O dinheiro – “o poder alienado

da humanidade” – quantifica e relativiza tudo, subverte todos os valores. (KONDER, 2009, p.96)

O dinheiro subvertendo valores pode ser visto tanto em *Dama da noite* quanto no conto “Hell’s Angels”<sup>13</sup>, escrito por Márcia Denser [a quem Caio Fernando dedicou *Dama da noite*]. O conto de Denser traz a protagonista Diana narrando seu breve envolvimento com Robi, um adolescente de dezoito anos. A ironia permeia toda a narrativa, na qual a narradora oscila entre uma tentativa de romantizar o acontecimento e ser realista com aquilo que encarou como mais um acaso que terminara em sexo. Inicialmente, descreve o rapaz:

os jovens de dezenove anos incompletos são pequenas monstruosidades portadoras do aleijão psíquico, faltando pedaços como um ombro para se chorar, um olhar atento, o gesto brusco no vácuo do antebraço consolador; os lábios congelados na frase de Peter Pan “eu sou a juventude eterna!”, a mão perpetuamente brandindo a estocada final na passagem do tempo. Um adolescente é sempre monstruoso porque desumano, assim como um deus, assim como um anjo (DENSER, 2009, p.419).

Feita a apresentação, Diana relata que o primeiro momento em que se viram foi no dia em que ela completava trinta anos e estava em seu carro, parada em um dos vários sinais da caótica São Paulo:

dirigindo amargurada meu automóvel para o analista. [...] Fispava-me frequentemente refletindo sobre a minha transitoriedade e a imutabilidade da natureza [...] meus trinta, inalterados, imperturbáveis, tão odiosamente imutáveis, mas, se ter consciência disso é o preço da mortalidade, eu prefiro pagá-lo a permanecer nesse estado bestialício de eternidade inanimada (DENSER, 2009, p.419).

Os pensamentos da protagonista são interrompidos ao perceber que, no sinal fechado, o jovem estava parado olhando para dentro do carro, para suas pernas descobertas pelo vestido levantado. As personagens trocam telefone e depois de algumas investidas por telefone, Robi surge inesperadamente no trabalho de Diana:

---

<sup>13</sup> O conto em questão é “Hell’s Angels”, publicado no livro *Animal dos Motéis* (1981), a versão utilizada neste trabalho é a que compõe a coletânea *Cem melhores contos contemporâneos*

Aquele garoto de jeans, blusão de couro e botas de montaria, sentado displicente numa das poltronas da sala de espera [...] reduzindo a cinzas e ao ridículo aquele santuário simétrico da burocracia. **E não tinha consciência disso. Tanto melhor. Consciência tenho eu,** por isso as coisas dão no que dão [...] Classe média alta paulistana, Robi estudava bastante, o colégio era um bocado puxado, tinha papai, mamãe, uma governanta romena (babá, neném) e só pensava em duas coisas: garotas e moto. **E isso quer dizer que não pensava. Devaneava. Flutuava. Flanava. Fluía. Ele simplesmente existia!** (DENSER, 2009, p.419, grifo nosso).

Assim como Dama da noite age com seu interlocutor *boy*, Diana cava um fosso entre ela e Robi, no qual cabe a ela ter consciência do mundo, pensar sobre questões existenciais e afins, enquanto o jovem apenas segue sem se debruçar em questão alguma, carregando o ar de superioridade típico de sua idade.

Outras semelhanças podem ser identificadas entre as narradoras-personagens: ambas são mulheres com mais de trinta anos, independentes financeiramente, solteiras e que agem de acordo com a vigente mercantilização dos afetos, trazendo a marca do dinheiro como mediador em suas relações:

Ele me olhou como quem diz "não faz média. Paga e pronto". O.K. Robi; neném, vou ser clara. Para falar a verdade não ligo a mínima pra dinheiro, mas esta noite eu acho que tenho de suborná-lo. A você e à sua juventude. Pensava tudo isso enquanto ele guiava sem destino (a boneca no banco de trás), perdidos no trânsito pesado daquela cidade cheia de luzes, vozes arranhando alto-falantes, sinos transistorizados de Belém, reflexos dourados, homens sanduíche, lixo, gritos de crianças ensandecidas pela Noite Feliz (DENSER, 1981, p.420).

A boneca é comprada após Robi argumentar que gostaria de presentear sua irmã mais nova mas que não possuía dinheiro para tal. A lógica de mercantilização das relações pessoais permeia o diálogo mentalizado por Diana.

Desenrola-se uma cadeia, Diana compra a boneca, para em seguida trocá-la pela companhia do jovem, assim como o brinquedo divertirá a irmã de Robi, o rapaz servirá de diversão para Diana, assumindo com isso o papel (temporário) de mercadoria. Após algumas horas, os dois estão num quarto de motel, de onde Diana vai embora sem acordar o jovem:

Bem, pensei, é tarde. Vesti-me rapidamente, em silêncio. Fechei a porta sem ruído. Desci. O saguão deserto. Ao entrar no automóvel, vi o pacote no banco de trás. Essa agora, pensei. Carreguei essa boneca tempo demais, as juntas dos dedos me doem, o barbante áspero imprimiu marcas profundas, roxas, em cruz, nas palmas feridas, o seu peso é insuportável. Reunindo minhas últimas forças, consegui tirá-la do carro e levá-la até a portaria do hotel. Um empregado sonolento atendeu-me.

– É para o rapaz do 35. Acorde-o às seis e quarenta e entregue o presente. Com votos de Feliz Natal, pensei. Virei as costas e saí (DENSER, 1981, p. 421).

A lógica capitalista e o clima natalino aparecem intimamente relacionados no comportamento de Diana, que age como se trocasse uma mercadoria por outra, evidenciando assim o quão corrompidas estão as relações afetivas. O trecho insinua uma referência a cruz carregada [peso da boneca] por Cristo e as chagas de sua crucificação [marcas deixadas pelo barbante, nas palmas de Diana]. Irônica e saciada, a protagonista se desfaz do peso sem remorso.

Feita a transação, o único pensamento que lhe ocorre acerca do acontecido é a curiosidade sobre o horário escolhido para a entrega [troca/pagamento] da boneca [jovem]. Logo depois, afirma que levará a pergunta ao seu analista, figura evocada no começo e no fim da narrativa, no começo estando relacionada aos questionamentos existenciais da protagonista, e no fim a uma dúvida que em nada remete a qualquer questionamento de Diana sobre a forma como mercantiliza suas relações.

Tanto “Dama da noite” quanto “Hell’s angels” têm a reificação das relações pessoais perpassando a trama, ambas se desenrolam na cidade de São Paulo, com seus signos de caos e bombardeio de informação. Suas protagonistas nunca estão ao ar livre e quando não estão emparedadas estão cruzando ruas e avenidas dentro de seus carros: “Devo acrescentar que, dentro de um automóvel, sinto-me tão absolutamente segura como no ventre materno” (DENSER, 2009, p.420) e; “eu tenho um destino, e se bater o carro e arrebentar a cara toda saindo daqui, continua tudo certo” (ABREU, 2010, p.118).

Trata-se do desenrolar da condição humana dentro das inovações ocasionadas pelo capitalismo, como surgimento das metrópoles, palco onde novas relações sociais, econômicas e culturais são construídas e onde se encontram em maior grau pessoas cujas vidas são marcadas por insegurança, solidão e angústia.

Em “Dama da noite” a influência do capitalismo já se mostra como fator degradante das relações pessoais, a reificação surge entranhada no desenrolar da história:

Tá tudo bem, é assim que as coisas são: ca-pi-ta-lis-tas, em letras góticas de neon. Mulher pirada e meio coroa que nem eu tem mais é que ser roubada por um garotinho imbecil e tesudinho como você. Só pra deixar de ser burra caindo outra vez nessa armadilha de sexo (ABREU, 2010, p.114).

Como meio de garantir alguma ilusão, a personagem busca uma distinção entre sexo (algo pelo qual se pode pagar) e aquilo que não tem preço (amor) – distinção essencial para que sua fé no Verdadeiro Amor não seja maculada e possa coexistir pacificamente com sua compreensão de seres humanos como mercadorias:

Sexo é na cabeça: você não consegue nunca. Sexo é só na imaginação. Você goza com aquilo que imagina que te dá o gozo, não com uma pessoa real, entendeu? Você goza sempre com o que tá na sua cabeça, não com quem tá na cama. Sexo é mentira, sexo é loucura, sexo é sozinho, boy (ABREU, 2010, p.115).

e;

[...] não quero ninguém. Nem você. Quero não, boy. Se eu quiser, posso ter. Afinal, trata-se apenas de um cheque a menos no talão, mais barato que um par de sapatos. Mas eu quero mais é aquilo que não posso comprar. Nem é você que eu espero, já te falei (ABREU 2010, p.117).

Em suas definições, esvazia o momento sexual da possibilidade de ser extensão de um sentimento humano – do amor ou da paixão entre duas pessoas – e desumaniza o outro, transformando-o em coisa à venda. Faz do sexo uma mercadoria, e conseqüentemente, faz do outro também uma mercadoria<sup>14</sup>.

Seu dinheiro lhe proporciona uma participação ativa no mundo em que está inserida, permitindo que rode na roda da qual pensa estar tão distante. Seu encontro com *boy* não é um momento em que duas pessoas se percebem, ouvem-se e se conhecem, é um momento em que a protagonista reafirma sua posição de superioridade, seja inferiorizando o garoto por sua inexperiência, seja se fazendo valer

---

<sup>14</sup> Segundo o conceito marxiano: “a mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estomago ou da fantasia”. (MARX, 1968, p.41)

de seu dinheiro:

Você não gosta? Ah, não me diga, garotinho. Mas se eu pago a bebida, eu digo o que eu quiser, entendeu? Eu digo meu-bem assim desse jeito, do jeito que eu bem entender. Digo e repito: meu-bem-meu-bem-meu-bem. Pego no seu queixo a hora que eu quiser também, enquanto digo e repito e redigo meu-bem-meu-bem (ABREU, 2010, p111).

Está claro que Dama da noite não vê em seu interlocutor a possibilidade de nutrir vínculos afetivos, ela o quer como ouvinte comprado, sentado ao seu lado, escutando suas inquietações acerca da roda, do mundo e sua esperança no Verdadeiro Amor. No que *boy* põe em dúvida o encontro tão esperado, ela o agride verbalmente:

Para de rir, senão te joga já este copo na cara. Pago o copo, a bebida. Pago o estrago e até o bar, se eu ficar a fim de quebrar tudo. Se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu. Quanto custa? Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também, se for preciso (ABREU, 2010, p110).

O garoto é comparado a objetos do bar, sua presença e uma possível relação sexual ganham características de transação monetária. A maneira como o autor desenvolve o pensamento acerca do uso do dinheiro para suprir as vontades de sua protagonista é cuidadosa e em progressão, inicia-se por um simples copo quebrado, passando a um copo com bebida, chegando a todo o bar (somente objetos inanimados) até chegar ao humano passível de compra (aquele que precisa de dinheiro e por isso é alvo dos desejos alheios). Sobre isso, fale lembrar o pensamento de Lessa (2012):

No capitalismo maduro, praticamente todas as relações sociais passam a ter por mediação o dinheiro; a humanidade está “enfeitiçada” por ele. As pessoas se convertem em “guardiãs de mercadorias”, isto é, suas existências equivalem à mercadoria que as conecta a sociedade (LESSA, 2012, p.65).

A mesma mulher que ao longo de toda a narrativa se mostra consciente da dinâmica que rege a tudo e a todos é a que faz uso do dinheiro para obter o que quer, agindo como se tudo tivesse um preço, exceto o Verdadeiro Amor. Indica a degradação das relações humanas, mas age de acordo com a lógica da reificação dessas relações, julgando-se liberta desta dinâmica por diferenciar sexo e amor, desconsiderando sua participação ativa no mundo capitalista. Faz do amor romântico um refúgio, colocando o Verdadeiro Amor num patamar acima da reificação das relações humanas tão comum em seu cotidiano. Descrente no mundo, nas pessoas, agarra-se a uma ilusão. De acordo com Lessa,

é afetivamente complicado dar-se conta de que o que hoje somos [...] está tão permeado pelas relações sociais predominantes que terminamos sendo algo muito diferente do que gostaríamos de ser” (LESSA, 2012, p.9)

Neste sentido, assumir que roda na roda-viva [ainda que com uma sensação de desencaixe e sofrendo preconceito] é assumir que ela mesma está corrompida pela lógica capitalista, é tirar de si mesma o consolo trazido pela fé no grande amor – fuga individual encontrada por ela para se desprender de questões de ordem social –, é esvaziá-la do que a sustenta.

### 3.2.2 Asas de papelão: o Verdadeiro Amor como fuga individual

*Que tal se nós dois cantássemos  
Tocássemos e nós  
dois mesmos dançássemos  
Que tal se nós dois partíssemos  
Que tal se a nós ficássemos  
Que tal se ao máximo amássemos  
Que tal se no céu morássemos  
Que tal o impossível?*

Itamar Assumpção

A Cinderela punk de Caio Fernando foi construída com pintadas de amor romântico<sup>15</sup>, o mesmo amor idealizado que surgiu centenas de anos atrás e tomou todo o ocidente, configurando-se um fenômeno de massa e passando a ser compreendido como único meio para a felicidade e o verdadeiro amor.

Essa espécie de instituição indubitável, a qual não se costuma questionar ou negar sua universalidade e naturalidade, envolve a sensação de termos encontrado aquilo que nos faltava, como num passe de mágica, a vida [por mais insatisfatória que se apresente] parece se tornar plena e sem problemas possíveis de tocarem o ser apaixonado, que se sente suspenso do plano comum. A ideia de alento trazido pelo amor-paixão romântico correspondido – o amor que fará com que tudo a sua volta pareça menor que ele e perca razão de ser –, é que sustenta Dama da noite. A busca desse alento é anunciada ainda na epígrafe do conto/fragmento de romance:

E sonho esse sonho  
 que se estende  
 em rua, em rua,  
 em rua  
 em vão

O poema “Papos de anjo”, de Lucia Villares, sugere uma interminável procura de algo, construída a partir da repetição do trecho “em rua”, repetido três vezes consecutivas e culminando na constatação da inutilidade dessa busca, em seu último e taxativo verso: “em vão”, que também faz referências a espaços apertados, pequenos, como os bares frequentados por Dama da noite. Neste sentido, temos no poema escolhido uma espécie de síntese do conto/fragmento de romance, ao mesmo

---

<sup>15</sup> O embrião deste modelo foi o amor cortês, segundo o qual há um consenso geral acerca de seu surgimento em Provença, no século XI, a partir da ideia de que o amor entre homem e mulher seria o supremo valor da vida terrena. Os valores do amor cortês eram condizentes com a realidade medieval, em que as damas da nobreza, embora gozassem da servidão de um ou mais cavaleiros, tinham seu futuro econômico e social decidido pelo casamento (desvinculado de laços afetivos) com senhores feudais. A ideia de amor recíproco aliado ao casamento não via brechas de existir numa sociedade com esses moldes, a abertura necessária para se pensar no casamento como resultado de uma escolha entre os dois envolvidos só se tornou possível tempos depois, com o capitalismo e o crescente individualismo.

tempo em que indica que o tema ali abordado não diz respeito a uma só pessoa. Embora narrado em primeira pessoa, imerso em uma necessidade de diferenciação, temos na narrativa um dos questionamentos sociais mais antigos, o amor (idealização e busca).

A essência do amor romântico – presente nessa esperança do encontro inesperado com o grande amor, que parece ter sido traçado pelas estrelas, pode ser conferida no trecho abaixo:

Vai olhar direto pra mim. Ele vai sentar na minha mesa, me olhar no olho, pegar na minha mão, encostar seu joelho quente na minha coxa fria e dizer: vem comigo. É por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo eu procuro O Verdadeiro Amor (ABREU, 2010, p. 117).

Atualização da história do cavaleiro e sua amada, “motivo romântico mais primordial e imutável”, sobre o qual Huizinga (2010, p. 116-117) há quase um século afirmou que:

em toda a parte renasce, e sempre renascerá [...] A libertação da virgem é o motivo romântico mais primordial, sempre renovado [...] embora possa ser evitado durante algum tempo, o motivo sempre volta em novas formas, como por exemplo, no romantismo do *cowboy* dos cinemas (HUINZINGA, 2010, p.116-117).

O amor nada tem de espontâneo ou natural, é construído a partir de modelos sugeridos de diversas formas, e ao mesmo tempo que se aceita alguns deles, também rejeita-se outros tantos (como Dama da noite faz com o *boy* e todos os outros que cruzam seu caminho). Por mais que a personagem afirme que o homem de sua vida é de um jeito que ainda não sabe porque ainda não o viu, percebemos toda a idealização contida em sua fala, ele deve seguir um modelo que atenda às suas expectativas.

O amor romântico é uma invenção humana e, assim como tantas outras invenções, nada tem de natural, universal ou espontâneo. Esse amor nos foi ensinado e vem sendo inculcado de inúmeras formas, influenciando em maior ou menor grau a vida de todos que vivem sob os moldes ocidentais. O pensamento de Costa (2010) é esclarecedor:

Quando dizemos que o amor é universal, estamos dizendo que sabemos reconhecer em experiências emocionais passadas semelhanças ou identidades com experiências amorosas presentes. Mas a capacidade para reconhecer semelhanças ou diferenças em fatos afastados no tempo e no espaço é ensinada e aprendida como qualquer outra. Quem nos ensina que o amor de Helena por Páris, de Romeu por Julieta [...], de Tristão por Isolda é igual ao amor que sentimos, já selecionou previamente, nos fatos passados, o que deve ser identificado com os traços relevantes dos amores atuais (COSTA, 2010, p.13).

Ainda que nem todas as histórias de amor citadas sejam de conhecimento geral, há uma tendência a construir a compreensão de verdadeiro amor estreitamente ligada a elas, devido à influência do pensamento comum que as tem por base e vem sendo perpetuado há muito tempo, fazendo com que o amor seja visto como algo mágico, grandioso, extra-humano.

A ideia alimentada por *Dama da noite*, de um sentimento sob o qual não se tem controle, pelo qual o indivíduo é tomado de supetão não condiz totalmente com a verdade, pois no ato de amar estão envolvidos sentimentos, razões e julgamentos. A racionalidade coexiste com aquilo que se toma como mais espontâneo, as paixões. Ao amar, o indivíduo se deixa guiar pelo impulso passional mas sem deixar de lado suas referências sobre o que ou quem faz parte de seu leque de possibilidades.

A emoção amorosa traz consigo hierarquias que posicionam indivíduos de acordo com os modelos construídos por nossas subjetividades, “mas raras vezes essa atração contraria os gostos ou preconceitos de classe, “raça”, religião ou posição econômico-social que limitam o rol dos que “merecem ser amados” (COSTA, 2010, p.14).

Encontramos aí a explicação para que *Dama da noite* menospreze *boy* e tudo que ele representa. Seu Verdadeiro Amor é idealizado a partir de perfil de marginalidade dentro daquela sociedade, como as personagens dos filmes *noirs* que lhe servem de referência:

Diferente dessa gente toda vestida de preto, com cabelo arrepiadinho Se quiser eu piro, e imagino ele de capa gabardine, chapéu molhado, barba de dois dias, cigarro no canto da boca, bem *noir*. Mas isso é filme, ele não (ABREU, 2010, p. 117).

O príncipe *noir* de *Dama da noite* corresponde ao que ela compreende como seu complementar, por ser também uma figura desviante. Ele não pode ser como os

outros frequentadores do bar, pois representa justamente a esperança que a personagem carrega de suspensão da realidade de indivíduo desencantado com o mundo, descrente em qualquer possibilidade de mudança e perdido no num universo urbano em colapso, no qual:

desemprego, violência, uma vida crescentemente acelerada pela concorrência vertiginosa de todos contra todos [...] a vida ameaçada em todos os lugares e, ainda, um planeta que está sendo destruído a uma velocidade que pode ser constatada a olhos vistos [...] tem conduzido os indivíduos a buscarem saídas individuais, pessoais, para problemas que são, na sua essência [...] rigorosamente universais (LESSA, 2012, p.66).

A sociedade contemporânea – capitalista – carrega consigo a contradição entre seu discurso e a concretude dos fatos. Apoiada num discurso liberal esconde uma realidade muito diferente: uma lógica pautada pela competitividade e pela exclusão.

O individualismo é uma característica basilar, pressupondo uma sociedade pautada essencialmente pela ideia de que cada indivíduo é independente em relação aos outros, desvinculando-os de modelos de pensamento e conduta nos quais a força esteja relacionada ao social e não ao individual. Vigora uma ideologia baseada na autonomia do indivíduo, que descarta o status social e a capacidade pessoal (WATT, 2010).

No conto/fragmento de romance “Dama da noite”, temos a junção do individualismo típico da sociedade contemporânea somado ao desencanto da geração de 1960, representados numa personagem marcada pelo estranhamento (relacionado a uma opção de vida, sua escolha de um universo marginal/ alternativo), “que traz uma perspectiva predominantemente existencial, questiona-se a própria constituição de si, o que é a realidade, a vida, o estar-no-mundo” (LEAL, 2002, p.52).

A memória tem papel fundamental na narrativa, é por lembrar tudo que viveu e sonhou que mantém sua postura de não aceitação das condições impostas. A personagem não conseguiu, ou não quis esquecer a frustração de ver seus sonhos desmoronando. Embora se adeque às regras do jogo [impostas pelo capital] – como se comprova pela utilização do dinheiro como mediador de suas relações –, não consegue agir como os que depois de ter vislumbrando, assim como ela, uma possibilidade de felicidade e mudança, hoje não se questionam mais nada.

Perdida e contraditória, fragmentada, Dama da noite sente o mesmo gosto

amargo dos sobreviventes<sup>16</sup> de *Morangos mofados*, “mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse gosto azedo na boca” (ABREU, 2010, p.27). Como solução para o “nó no peito”, um desejo, uma esperança: “uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia” (ABREU, 2010, p.27).

O individualismo guia sua escolha: o amor romântico, que inicialmente esteve intimamente associado à vida privada burguesa, tido como fator indispensável para o equilíbrio entre o sonho de felicidade individual e o comprometimento com ideais coletivos.

Conforme a narrativa se encaminha para o fim, a luz do sol nasce, Dama da noite vai mostrando suas fraquezas, até assumir o auge de sua contradição: saber que aquela fuga não passa de ilusão, como a música:

Eu vou vivendo assim feliz  
Na ilusão de ser feliz  
Se o amor só nos causa sofrimento e dor  
E melhor bem melhor a ilusão do amor

[...]

*Eu não quero e não peço  
Para o meu coração  
Nada além de uma linda ilusão*

A personagem tem consciência de que o mesmo amor que alimenta sua fuga individual é aquele que permeia a cabeça das meninas que rodam na roda pensando em casar, é o mesmo que dita conduta, que reafirma padrões, os mesmos padrões aos quais se nega a se adequar. E assume que se envenena amando o que odeia, buscando o que afasta:

Está quase amanhecendo, *boy*. As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. **Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas fantasias [...]** Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa (ABREU 2010, p.118, grifo nosso).

Ao amanhecer que a Cinderela punk de Caio Fernando Abreu reconhece que

---

<sup>16</sup> Referência ao segundo conto do livro *Morangos mofados*, intitulado “Sobreviventes”, comentado na primeira parte deste trabalho.

tudo não passa de fantasia, de uma fuga para a angústia que sente todos os dias, e se define:

Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, modernésima, puro simulacro. Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, **fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda ele tudo: uma criança assustada** (ABREU 2010, p.118, grifo nosso).

Assume ter consciência de sua condição pós-moderna, de puro simulacro, esvaziada de qualquer esperança numa mudança real para questões que não se fecham nela, mas estão na lógica capitalista. Ela, que afirmara no início da conversa: “como queria tanto saber poder te avisar: vai pelo caminho da esquerda, boy, que pelo da direita tem lobo mau e solidão medonha” (ABREU, 2010, p.112).

Naquele momento já havia insinuado uma possível incapacidade de acreditar num caminho a seguir, esquerda ou direita não aparecem à toa, determinam o posicionamento político no qual um dia ela acreditou (e talvez acredita, mas não encontra forças para seguir). A sua descrença, o seu desencanto, fazem com que não consiga, não saiba ou se ache impossibilitada de indicar o caminho (da esquerda) para o jovem que ao longo da conversa tirou da zona de conforto e incitou a uma reflexão sobre a roda-viva, pelo qual os problemas são vistos não como de um ou outro, mas uma imposição a muitos.

#### 4 O SEQUESTRO DOS URBANOIDES

*Com seus dentes de concreto  
São Paulo é quem me devora  
e selvagem devolvo a dentada  
na carne da rua aurora*  
Artur Gomes

*Quem quer saber de um poeta na idade do rock  
um cara que se cobre de pena e letras lentas  
que passa sábado a noite embriagado  
chorando que nem criança a solidão  
quem quer saber de namoro na idade do pó  
um romance romântico de cuba  
cheio de dúvidas e desvarios  
tal a balada de neil sedaka  
quem quer saber de mim na cidade do arripio  
um poeta sem eira na beira de um calipso  
neurótico  
um orfeu fudido sem ficha nem ninguém para ligar  
num dos 527 orelhões dessa cidade vazia*

Chacal

Há no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* a marca da reflexão do autor acerca do existir sob a lógica esmagadora do capitalismo, que permeia todos os contos, nos quais a sensação de impotência e desencaixe são evidenciadas enquanto palavras de ordem na sociedade pós-moderna. No entanto, nessa mesma obra, Caio Fernando cria uma história de amor solar<sup>17</sup> que aparentemente destoa da escuridão em que estão imersas as personagens dos outros contos-fragmentos. Trata-se de “Mel & girassóis”, no qual o encontro tão sonhado por Dama da noite é permitido a um casal em férias.

O conto é a resposta irônica do autor ao contexto em que estava inserido, uma liberdade inventada que se utiliza de modelos da indústria cultural para evidenciar a função dessa mesma indústria na perpetuação de uma sociedade que cerceia sonhos e vontade e estreita horizontes. Segundo Magalhães (2001):

---

<sup>17</sup> N’Os dragões há outra história ambientada longe da cidade grande, “Pequeno monstro”, no entanto seu protagonista não está envolto nas angústias urbanas, mas sim à turbulenta e confusa fase da puberdade, que o faz se achar diferente de todos e querer se isolar.

As condições de produção artísticas são parte das condições de produção na sociedade e estão relacionadas a elas; o fazer estético é parte do fazer social, isto é, a forma por excelência, encontrada pela humanidade para refletir sobre as possibilidades de elevação da sociabilidade a patamares superiores. Por esse motivo, em épocas de grandes questionamentos sobre os caminhos a serem seguidos, o reflexo estético ganha sempre maior expressão (MAGALHÃES, 2001, p.21).

Caio Fernando se apropria do modelo de história com *happy end* para criticar o capitalismo contemporâneo que transformou a esfera cultural em mais um meio de se obter lucro, transformando-a numa espécie de indústria de mercadorias que apenas servem para perpetuar um modelo de pensamento vigente, oferecendo aos consumidores produtos esvaziados de possibilidades de reflexão e autoconhecimento.

Como o poeta Artur Gomes – que retribui com versos ferinos a mordida recebida de São Paulo –, Caio Fernando Abreu faz uso de sua prosa (e da liberdade dada pela arte) para criticar a forma como produtos artísticos se transformaram em mercadorias utilizadas como “calmante para insatisfações” que apaziguam momentaneamente as insatisfações do espectador/leitor e renova suas energias para que ele seja jogado ao seu cotidiano exaustivo e estressante. Segundo Duarte (2007, p. 116-117):

a indústria cultural não fornece aos consumidores o que eles desejam, mas toma como dada uma mentalidade que ela se ocupa de reproduzir *ad eternum* em benefício próprio e do *status quo*. A rentabilidade desse procedimento é também algo que diferencia claramente a mercadoria cultural da obra de arte, pois aquela é confeccionada visando a obtenção de lucro, enquanto essa pauta-se pelo ideal da autonomia, o qual nunca pode ser completamente realizado, mas existe enquanto princípio diferenciador sob o ponto de vista da intenção com que um e outro construto é, respectivamente, produzido e criado.

Apropriando-se de clichês, Caio Fernando Abreu constrói a história de um casal que se apaixona inesperadamente em plenas férias de verão, passadas num *resort* de luxo, que escolheram para viver quinze dias de distanciamento da realidade metropolitana e caótica em que estavam imersos. O conto/fragmento tem em seu momento inicial uma espécie de aviso travestido de ambientação do paraíso idílico que será palco da trama. O narrador avisa ao leitor que aquela história foi inspirada

em outra:

COMO naquele conto de Cortázar — encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzeado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto em que o eu vê o outro. Encontraram-se, enfim, naquele dia em que o branco da pele urbana começa a ceder território ao dourado (ABREU, 2010, p. 119).

No entanto, o aviso que parece apenas fazer referência à composição do clima idílico é uma ironia na qual o autor antecipa que aquela história de amor vivida em um simulacro sub-havaiano, na verdade foi o meio escolhido para tecer sua ferina crítica à sociedade contemporânea, assim como Júlio Cortázar fez em “Ventos alísios”, com a história de um casal em crise após vários anos de casamento que resolve aproveitar as férias para tentar modificar esse quadro.

Os protagonistas de “Ventos alísios” são Maurício e Vera, que se propõem a participar de um tipo de jogo erótico – criado por eles – para tornar as férias daquele verão diferentes das anteriores, que haviam sido frustradas e enfadonhas. O jogo se resume a cada um criar uma personagem que será encenada durante as férias, no qual poderiam fazer o que quisessem e deveriam fingir que não se conheciam.

[...] desta vez podia ser diferente, era só criar regras, divertir-se desde o grande absurdo de partir em diferentes aviões e chegar como desconhecidos naquele hotel, deixar que o acaso os apresentasse no restaurante ou na praia ao cabo de um ou dois dias, misturar-se às novas relações de veraneio, tratar-se cortesmente, aludir a profissões e famílias na roda de coquetéis, entre tantas outras profissões e outras vidas que buscariam como eles o leve contato das férias (CORTÁZAR, 1981, 48).

Separados, viajam para o mesmo destino: um hotel de luxo na África, onde se hospedam em quartos diferentes e ao longo dos dias vão vivendo as vidas que criaram para si, chegando a serem apresentados um ao outro, como desconhecidos. Os dias de jogo são animados e divertidos e ambos vivem experiências extraconjugais (Maurício com Ana e Vera com Sandro). Agindo conforme regras pré-estabelecidas antes da viagem: realizam um encontro às escondidas, na praia, no qual fazem o balanço de suas aventuras. Ao fim das férias voltam juntos para casa, no mesmo voo. Sobre o depois: “o que aconteceria depois não estava enumerado, entrava em uma

zona divertida e incerta, soma aleatória na qual tudo podia acontecer e da qual não se devia falar” (CORTÁZAR, 1981, p.48).

No desfecho da trama, uma alteração no foco narrativo que faz ruir a ideia de imprevisibilidade para como a história se desenrolaria: Sandro e Ana surgem em meio a uma conversa, revela-se então que eles também são um casal (marido e mulher) e que estavam acostumados a se divertir em suas férias com o mesmo jogo erótico recém-adotado por Maurício e Vera. Ironicamente, Sandro e Ana antecipam o desfecho a ser vivido pelo casal recém-iniciado no jogo, chegando a imaginar como se daria a cena: “Nunca se sabe por quê, mas é verdade que apagarão a luz e se abraçarão. Isso é certo, sei que se abraçarão [...] Assim, não é? Assim” (CORTÁZAR, 1981, p. 52).

A ideia de liberdade de escolha mencionada pelos protagonistas Maurício e Vera no começo da trama se mostra limitada, tanto no que diz respeito a sua finalidade quanto a sua originalidade. Júlio Cortázar tece uma crítica a forma como os indivíduos contemporâneos buscam tratar problemas reais com fugas momentâneas, que apenas criam a suspensão dos conflitos, resultando numa eterna insatisfação para a qual mais e mais se buscam paliativos e nunca soluções concretas.

Caio Fernando Abreu, por sua vez, se apropria do roteiro básico da trama de Cortázar para apontar os enlatados culturais como geradores de condutas e comportamentos. Ao compararmos as descrições dadas pelos dois autores sobre o ambiente de suas tramas percebemos que ambos evidenciam a artificialidade dos *resorts* de luxo, descritos em toda a sua tentativa de se assemelhar a um paraíso idílico destituído de preocupações e problemas:

um lugar onde quase tudo parecia um filme colorido, garçons e macacos incluídos e até o nome *Trade Winds* que recordava Conrad e Somerset Maugham, os coquetéis servidos em cocos, as blusas soltas, a praia pela qual se podia passear depois do jantar sob uma lua tão desapietada que as nuvens projetavam suas sombras moventes sobre a areia para espanto de gente esmagada por céus sujos e brumosos. (CORTÁZAR, 1981, p.49).

e;

[...] aquela coisa de bananas & abacaxi decorando saladas & tucanos empoleirados sobre suflês, como um filme meio B, até mesmo meio C, e de repente houvesse um número rápido com Carmem Miranda nas escadarias, não espantaria. ABREU, 2010, p. 121-122).

A maneira como os ambientes, são descritos compõem uma crítica à cultura pós-moderna, que Pellegrini (2008) afirma estar ancorada no simulacro, “na infinita proliferação de imagens cujos referentes iniciais já se perderam e que, impulsionadas pelo giro do capital global, todos consomem ao mesmo tempo, em todos os lugares do planeta” (PELLEGRINI, 2008, p.65).

Em “Mel & Girassóis” a previsibilidade daquele simulacro é demonstrado pela naturalidade com que as personagens agem no cenário, que por mais risível e falso que se apresente já se faz comum no imaginário dos hóspedes, que representam os consumidores de filmes (novelas e afins) em que aquele tipo de apropriação se dá com o intuito de destacar o poder aquisitivo de quem os frequenta e não de apontá-los enquanto simulacro.

O formato é folhetinesco, composto por sete partes, sugerindo uma despretensão de se abordar grandes temas. Os protagonistas da história de amor enlatada não apresentam grandes conflitos internos, nem vivem um grande dilema, estão apenas cansadas da vida na cidade. Os diálogos em que se apresentariam um ao outro são substituídos por definições generalizantes feitas pelo narrador:

ela era qualquer coisa como uma Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro; ele, qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim De Largar Tudo Para Morar Num Barco Como o Amir Klink (ABREU, 2010,p.127).

Esse mesmo narrador às vezes demonstra cansaço diante da mesmice do formato folhetinesco e seu previsível *happy end*, e em diversos momentos relembra ao leitor que aquilo que está narrando não passa de uma história clichê e até mesmo brega, como o cenário que é obrigado a descrever, conforme pode ser visto no trecho a seguir:

Nadando para longe, e direção àqueles veleiros que não eram reais, mas uma paisagem desenhada e até meio cafona, exatamente do gênero desta que traço agora (ABREU, 2010, p.121).

O momento do primeiro encontro do casal protagonista é narrado de duas

formas, uma em sequência da outra, pelo narrador que após iniciar uma descrição da cena em seus detalhes e floreios, acaba por enveredar pelo resumo da cena:

Ela boiava além de arrebentação, onde a espuma das ondas não atrapalha mais quem tem vontade de contemplar os próprios pés confundidos com a areia branca do fundo do mar. Olhos fechados, deitada de costas na água, maiô preto, cabelos espalhados em volta, mãos abertas, pernas abertas, como se trepasse com o sol [...] quando ele veio nadando desde a praia, cabeça afundada na água – e sem querer esbarrou nela (ABREU, 2010, p. 120).

Foi assim: ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando a tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio braço após braço estendido à frente do outro, a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo, meio bruscamente, a coxa dela (ABREU, 2010, p. 120).

Inicia-se a subversão do modelo de história com *happy end*, a partir de um narrador que subverte o gênero incumbido de narrar, em que deveria agir como uma câmera, que simplesmente mostra as ações com lentes românticas que enfatizam a beleza dos detalhes, e acaba agindo como um antigo narrador onisciente que desvela a cena:

Até que ele falou:

- Desculpe.

Ela disse:

- Não foi nada.

Como se não tivessem levado um susto. Hipócritas sociais, duas pessoas passando quinze dias de férias numa praia qualquer no Havaí ou Itaparica, sorriram amavelmente um para o outro, embaixo dos cabelos encharcados, fingiram que estava tudo bem (ABREU, 2010, p. 120).

Uma espécie de jogo será constante, o narrador, ao não se limitar em descrever todo aquele simulacro com a naturalidade necessária para não colocá-lo em xeque, acaba desestruturando o formato pré-fabricado da história e mostrando ao leitor o lado artificial do *locus amoenus* forjado para os que podem pagar por ele:

Eram como bangalôs dispostos lado a lado, e para chegar ao restaurante você vinha por uma espécie de corredor-varanda coberto por tralhas artesanais, redes penduradas entre colunas em arco. [...] Morenos de calças brancas e peito nu tocando violão jogados em redes, também havia. E moças morenas de cabelos soltos, vestidos estampados de flores miudinhas, caminhando tão naturais entre as cerâmicas que tudo aquilo parecia de verdade (ABREU, 2010, p.122).

O simulacro sub-havaiano não se encerra na ideia de simples reprodução de um referencial de paraíso natural – que é largamente imitado em qualquer lugar do mundo, para consumo globalizado –, corresponde a uma versão solar da dinâmica existente fora dele, em que o dinheiro subverte valores, quantificando e relativizando tudo.

A função dos jovens que compõem o cenário do hotel, transformados em objetos à venda – cujo dinheiro dos hóspedes torna passíveis de serem contratados para um programa –, é informada mais à frente:

que resultaria num cheque a menos no talão [...] alguma espécie de prazer suarento e, esperava-se, totalmente — ou pelo menos um pouco — selvagem (ABREU, 2010, p. 124).

Como figurantes, os outros hóspedes do *resort* de luxo, sem voz na trama e descritos pelo narrador a partir dos tipos que representam:

Professora Secundária Recuperando-se Do Amargo Desquite, a Secretária Executiva Louca Por Uma Transa Com Aqueles Garotões Gostosos e a Velha Tia Solteirona Cansada De Cuidar Dos Sobrinhos (ABREU, 2010, p.122-123).

Casal Em Plena Segunda Lua De Mel Arduamente Conquistada e o Jogador De Basquete Em Busca De Uma Vida Mais Natural (ABREU, 2010, p.123).

As personagens não têm seus nomes próprios revelados, são apresentadas por frases com todas as iniciais maiúsculas, evidenciando o fato de se tratarem de clichês encontrados em larga escala e também na sociedade contemporânea.

Em meio a todo esse simulacro, o autor é cuidadoso em trabalhar a (re)construção das personagens, que passam por um tipo de mutação que vai aos poucos destituindo-os da lógica que permeia os relacionamentos afetivos na sociedade contemporânea. Com ironia o autor retira as personagens de dentro do *resort* para promover o primeiro encontro entre elas.

Não é em meio à artificialidade que eles se olham pela primeira vez, mas sim em pleno mar, exatamente no momento em que os dois estão desconectadas tanto do hotel cinco estrelas quanto da cidade da qual fugiram por alguns dias. Essa escolha indica uma aproximação com a natureza e o próprio eu, momento em que as personagens se libertam das posturas e comportamentos condicionados socialmente.

A artificialidade que os acompanha nos corredores, salões e piscinas do hotel está suspensa quando o contato com o outro retira deles a naturalidade, que passam a se comportar como “hipócritas sociais, duas pessoas passando quinze dias de férias numa praia qualquer do Havaí ou Itaparica”. Após a colisão, o narrador indica que aquele contato inesperado, entre dois indivíduos desprovidos de suas carapaças protetoras, havia sido determinante para a trama:

Enquanto ele nadava para longe, meio tosco, meio selvagem, braço após braço, cara afundada na água, ela também abriu um dos olhos. E espiou. Ele nadava para longe, uma pedra no meio do caminho, ela pensou, que tinha algumas leituras, sim. Mas uma pedra, supõe, que afastaria com a ponta do sapato, não estivesse de pés nus, afundados na água (ABREU, 2010, p.120).

Após a colisão, ao perceber que sentiu certo interesse pelo homem que acabara de esbarrar nela, a personagem faz menção ao poema de Drummond e indica que afastará a pedra inoportuna com a sola do sapato. No entanto, o narrador onisciente, que informou ao leitor os pensamentos daquela mulher, lembra que no momento da colisão ela estava descalça – despida da hipocrisia social –, e os dois haviam olhado um no olho do outro, no sétimo ou oitavo dia de bronzado:

naquele dia em que o branco da pele urbana começa a ceder território ao dourado, o vermelho diluiu-se aos poucos no outro, então dentes e olhos, verdes de tanto olharem o sem-fim do mar, cintilam feito os felinos espiando entre moitas (ABREU, 2010, p. 119).

Caio Fernando Abreu trabalha com o processo de naturalização das personagens, a contagem dos dias de bronzado indica uma espécie de desvínculo da dinâmica da cidade. O dias passados longe da cidade grande são contados pelo alterações na pele, o sol surge como elemento que os aproxima cada vez mais de uma espécie de desintoxicação da vida urbana e de sua descrença em tudo.

Há uma espécie de ponto de mutação em que o “eu vê o outro”, estimulado

pelo meio natural do mar e o acaso que conspira para que se esbarrem, desarmados de suas típicas posturas urbanas, que faz com que se olhem como animais assustados e não como hipócritas sociais em que se transformam no momento que interagem e assim se percebam.

O autor cria uma espécie de trama dentro da trama, tendo como aliado um narrador cansado de clichês, que por sua onisciência ao narrar uma despretenhosa história de amor, acaba abrindo brechas para que as personagens subvertam o que está previsto no roteiro oficial. A história de amor acontecerá, mas não sob os moldes clichês.

#### 4.1 A (des)construção das personagens

Há um momento decisivo na narrativa, onde ocorre a identificação entre as personagens, que desencadeará a criação de uma espécie de mundo à parte, onde os dois seguirão juntos nos dias que lhes restam de férias. O autor é cuidadoso ao trabalhar a (des)construção da generalização em que as personagens foram apresentadas inicialmente.

Nos encontros que antecedem o momento de identificação (em João Gilberto) eles estão sempre devidamente vestidos em seus tipos e recompostos de suas condutas pensadas e artificiais, como a postura “meticulosa, pós-naturalista” (ABREU, 2010, p.125) da personagem feminina ao tomar sol perto de outras pessoas, que cansada de tudo aquilo mergulha em si e só retorna deste mergulho com a aproximação do outro: “Aquela mulher não muito jovem, estendida de costas sobre um toalha branca, encarando de frente o sol. Era a segunda vez que ele a via assim, encarando de frente o sol” (ABREU, 2010, p. 127).

O sol surge como simbologia para o processo que se iniciou nas personagens, e mais uma vez ela é surpreendida, não mais boiando no mar, mas imersa em pensamentos sobre amores rotos e traumas de infância. A partir deste momento os encontros entre eles são ressignificados em momentos de identificação, em que aos poucos vão se mostrando um ao outro, percebendo-se, ultrapassando as tipificações com as quais o narrador tratou de apresentá-los no início da trama, e com isso individualizando-se, tornando-se um homem e uma mulher. Cada vez mais dourados.

O distanciamento da metrópole e seu ritmo frenético restitui as personagens da capacidade de se perceberem, permitirem se conhecer ao poucos. O tempo demandado para uma aproximação real, assim como o tempo de se despir das muitas peles urbanas que servem de proteção parece não caber na sociedade contemporânea.

Aos poucos o narrador vai evidenciando que aquelas duas criaturas não estão à procura de uma reprodução solar da dinâmica das grandes cidades, ao contrário da maioria dos hóspedes, eles apenas queriam aproveitar alguns dias de férias, sozinhos, cerrados em si, sem ruídos que lembrassem a cidade. A eles não interessava a gama de prazeres que estava à venda no cardápio, ou nos corredores:

Chafurdar em pântanos de daiquiri para depois chamar, também podia, por telefone, um daqueles rapazes de calças brancas, sem o violão, naturalmente, ou uma daquelas moças de vestido estampado. Então inventar qualquer história que resultaria num cheque a menos no talão e, quem sabe, alguma espécie de prazer suarento e, esperava-se, totalmente – ou pelo menos um pouco – selvagem. Eles não queriam isso. Nessa noite, nessa altura, nesta história, decididamente não (ABREU, 2010, p.124).

Paralelamente à trama que se encaminha para o *happy end*, os dois são apresentados cada vez mais desencaixados naquele simulacro, em que não mais representam tipos que se adequam ao roteiro previsto. Os resquícios de uma vida imersa em angústia e ansiedade são demonstrados pelo narrador ao descrever os rituais de cada um deles antes de dormir (sozinhos):

Ele fumou três Marlboro. Ela tomou meio Dienpax. Ele folheou uma biografia de Dashiell Hammet, tão fudido, coitado, pensou, e Lilian Hellman seria mesmo um anajá? E apagou a luz, virou pro lado, tentou ficar de pau duro entre os lençóis cheirando pensou que as algas, mas alga não tem cheiro qualquer coisa verde, enfim, então dormiu no meio de uma punheta sem objeto, mera mania. Ela abriu Margaret Atwood mas que coisa mais lenta toda aquela história de mulheres vestidas de vermelho, depois Doris Lessing, mas era meio porco aquele negócio da velha morando num *basement*, então apagou a luz e sem querer pensou em Carlos, mas não vinha mais nem um sinal de emoção, aí dormiu aconchegada na própria pele queimada. Tão maravilhoso & repousante, os dois pensaram pouco antes de dormir (ABREU, 2010, p.125).

Além da ansiedade demonstrada pelos três cigarros e pelo remédio, surgem referências que insinuam o momento pelo qual estão passando. Ao se questionar sobre Lilian Hellman, ele está se questionando sobre Rita (seu último relacionamento), assim como as leituras feministas insinuam que a personagem feminina procura respostas para questionamentos acerca da condição feminina. Ambos sofreram frustrações amorosas e ainda remoem a separação.

Ele não queria entrar noutra história, porque doía. Ela não queria entrar noutra história, porque doía. Ela tinha assumido seu destino de Mulher Totalmente Liberada Porém Profundamente Incompreendida E Aceitava A Solidão Inevitável. Ele estava absolutamente seguro de sua escolha de Homem Independente Que Não Necessita Mais Dessas Bobagens De Amor (ABREU, 2010, 130).

Os tipos que representariam para protagonizar a história de amor enlatada vão

sendo derrubados pela conhecimento do leitor de que aquele casal é composto de pessoas comuns, que se angustiam ao ler um livro ou ver um filme, que tomam Dienpax para controlar a ansiedade.

Os protagonistas que deviam ser tipos, sem profundidade alguma, personagens rasas para que aquela história chegasse ao leitor pronta para ser mastigada, engolida em sua forma destituída de momentos de reflexão, ganham espaço para se mostrar, como um homem e uma mulher, em sua condição humana, com passado, sofrimentos, traumas e angústias.

## 4.2 Os fugitivos e a bossa nova

*Eu, você, João  
Girando na vitrola sem parar  
E o mundo dissonante que nós dois  
Tentamos inventar tentamos inventar  
Tentamos inventar tentamos  
[...]  
Eu, você, nós dois  
Já temos um passado, meu amor  
A bossa, a fossa, a nossa grande dor  
Como dois quadradões*

Caetano Veloso

Caio Fernando cria uma fuga dentro da fuga, em que as personagens se distanciam do simulacro montado para com isso ceder espaço a uma história de amor. Nessa fuga, as personagens transitam entre o *locus amoenus* e o mundo representado a partir de lembranças e detalhes (vida na metrópole). Como numa gangorra, o casal oscila em se sentir dentro da realidade idílica inventada em seu favor – onde há a suspensão momentânea dos problemas carregados por cada um deles – e quedas/ruídos/lembranças que os apresentam como indivíduos contemporâneos e citadinos.

O antagonismo entre a atmosfera forjada por eles *versus* a cidade solidão – que as espera depois daqueles quinze dias – já no paratexto é desenhada pelo autor, que indica uma trilha sonora para acompanhar a leitura do conto:

“Mel & girassóis (Ao som de Nara Leão)” (ABREU, 2010, p.119).

A musa da bossa nova não foi escolhida à toa para envolver e guiar a história a ser contada, ela surge como representação da própria bossa nova, um dos movimentos musicais brasileiros mais despretensiosos no que diz respeito à reflexão acerca de questões sociais. É a bossa nova, que guiará os fugitivos.

O fantasma da metrópole, que representa a vida real vivida por aqueles dois indivíduos, é anunciado na dedicatória a Nelson Brissac Peixoto. Nada mais irônico e adequado para uma narrativa de fuga das grandes cidades que ser oferecida para o teórico das megacidades, que se dedica a compreender “como nelas se situam as pessoas que as fazem e as habitam” e para o qual “não se pode compreender a criação artística e arquitetônica atual independentemente das grandes escalas da metrópole, aliadas à perda das referências históricas e locais que provocam” (PEIXOTO, 2002, p. 20).

A bossa nova representa a suspensão dos conflitos, momento no qual o casal terá sua história de amor salvaguardada que qualquer perigo, enquanto o nome de Nelson Brissac Peixoto marca a existência externa da metrópole e de tudo que faz parte da vida de homens e mulheres citadinos, ele representa o retorno ao real e a consequente separação do casal.

#### **4.2.1 O encontro (em João Gilberto)**

Referências musicais e artísticas estão em toda a parte do texto, bem como as evidências da cultura de massas. A primeira conversa entre as personagens envolve suas preferências cinematográficas e musicais:

Ela [...] disse que gostava de Fellini. Ele concordou: demais. Para surpresa dela, ele falou de Fassbinder. Ela foi mais além, rebateu com Wim Wenders. Ele então teve um pouco de medo, recuou e contemporaneizou em Bergman (ABREU, 2010, p.127-128).

Estão aparentemente imersos em um embate sobre suas referências, quando o narrador é taxativo ao afirmar que:

**encontraram-se em João Gilberto**, que ouviam sozinhos em seus pequenos mas bem decorados apartamentos urbanos, quando queriam abrir o gás, jogar-se pela janela ou cortar os pulsos, e não tinham ninguém na madrugada<sup>18</sup> (ABREU, 2010, p.128, grifo nosso).

A máxima identificação das personagens em João Gilberto está envolta numa crítica à vida nas grandes cidades, em que o pouco espaço disponível nos apartamentos é recompensado com boa decoração. A dinâmica que proporciona o inchaço das cidades faz com que o dinheiro seja utilizado como meio de atenuar limitações espaciais, mas de nada serve contra a solidão que apavora e que faz tudo demorar em ser tão ruim<sup>19</sup>.

Encontraram-se tanto que, mais de meio-dia, ela aceitou também uma cerveja. Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando “O pato”, enquanto todos aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Mais Perfeito, Gays Fugindo Da Paranoia da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo Em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca do almoço (ABREU, 2010, p.128).

Neste trecho temos formalmente a separação entre protagonistas e figurantes, os primeiros sendo caracterizados por adjetivos no plural, subentendendo a unidade do casal, enquanto os figurantes são tratados como “todos aqueles” e consequente tipificação, sendo todas as tipificações representações de pesos existentes na vida fora do simulacro.

Esse distanciamento entre protagonistas e demais hóspedes já havia sido iniciado ainda no primeiro episódio/capítulo, no momento em que o narrador detalha a hora do jantar:

Conversando, durante o suflê de camarão e o ponche, que era um hotel cinco estrelas, com certo sucesso ela citou Ruth Escobar, Regina Duarte, uma matéria da Revista Nova e arriscou Susan Sontag, mas ninguém entendeu (ABREU, 2010, p.22).

e;

---

<sup>18</sup> Vale ressaltar que os quatro cineastas europeus citados na conversa são famosos pela qualidade estética de seus filmes e pelas temáticas que abordaram (Fellini e sua crítica à sociedade, Fassbinder e a representação dos “deslocados” (gays e lésbicas) da Alemanha dos anos 70, Wim Wenders e seus questionamentos sobre a pós-modernidade, Bergman e suas temáticas de cunho existencial).

<sup>19</sup> Referência ao trecho “solidão apavora, tudo demorando em ser tão ruim”, da música “Desde que o samba é samba”, lançado em 1993, no disco Tropicália 2, de Caetano Veloso e que mais tarde (em 2000) seria regravação por João Gilberto.

Enquanto ele amassava o segundo maço de Marlboro e tinha um pouco de preguiça de defender Paulo Francis, mas concordou que os ministérios, tanto da cultura quanto para o esporte ou a educação, não eram lá essas coisas. Além do mais, tinha saudade, sim, do Aero Willys (ABREU, 2010, p.128).

Há uma certa falta de comunicação entre as personagens e as pessoas com quem se propõem a sentar no momento do jantar, a partir das referências da protagonista feminina percebemos sua tentativa de socialização, iniciada com figuras da cultura de massas, televisão e revistas, sequenciadas de um fosso criado quando Susan Sontag é mencionada, para os demais, a teórica de renome internacional não passava de um nome solto no vento. O personagem masculino demonstra cansaço ao ouvir os que dividem com ele a mesma mesa, que se posicionam contrariamente ao nome de Paulo Francis – jornalista por muitos anos vinculado à esquerda – e tentavam manter uma conversa sobre carros.

No momento em que cantam “O pato” ocorre a separação entre eles e os demais, na qual os outros representam a cidade e seus problemas, como as imposições estéticas e o pavor da doença recém descoberta [aids]. Neste sentido, o João que serve de intersecção de sofrimento e consequente identificação, é o que os conduz ao clima de suspensão dos conflitos [*locus amoenus*]. Enquanto se refugiam na bossa nova, os outros seguem em suas paranoias urbanas e medos: “O sol queimava, queimava. Então ele viu um barquinho a deslizar, no macio azul do mar, mostrou para ela, que viu também, e apontaram, e riram, e o sol não parecia tão ardente” (ABREU, 2010, p. 128).

A referência à música “O barquinho”, também gravada por João Gilberto, induz a um afastamento das inquietações e angústias humanas, sua leveza é ideal para o momento de fuga:

*Tudo é verão, o amor se faz*

*No barquinho pelo mar*

*Que desliza sem parar*

*Sem intenção, nossa canção*

*Vai saindo desse mar*

*E o sol*

*Beija o barco e luz*

*Dias tão azuis*

*[...]*

*Tudo isso é paz*

*Tudo isso traz*

*Uma calma de verão*

O distanciamento da metrópole e de suas possíveis representações [demais hóspedes] faz com que as personagens possam se perceber, permitirem se conhecer ao poucos e se apaixonarem:

Caminhavam assim, lembrando juntos letras da bossa nova [...] Nada sabiam de punks, darks, neons, cults, noirs. Eram tão antigos caminhando de mãos dadas naquela areia luminosa, macia de pisar quando os pés afundam nela lentamente (ABREU, 2010, 130).

Dentro da fuga, cantando bossa nova e sorrindo, esqueciam todo o mundo externo, do qual faziam parte, e entravam nas teias do amor romântico, expressado nas linhas acima e ironizado pelo autor (a utilização do “&” é o recurso para fazer referências aos modelos românticos), como vemos abaixo:

Ele a achava tão digna & superior, ela o achava tão elegante & respeitador. E pensavam: isto é uma historinha de férias, não leva a nada, passatempo. Se ele tivesse amigos por ali, diriam come essa mina logo, cê tá marcando, cara. Se ela tivesse amigas ali, brincariam de bruxas de Eastwick, discutiriam cheiros, volumes, investigariam saldos no talão de cheques. Sem ninguém, na real: ele a deixava ou ela o deixava. Era só, depois dormiam. Então sonhavam um com o outro no escuro cinco estrelas de seus bangalôs com antena parabólica (ABREU, 2010, p.131).

O narrador confronta a realidade do casal – seres humanos normais que sentem no corpo e na alma o que é trazido com o tempo – com a idealização do amor [ela tão digna e superior como uma dama medieval, ele tão elegante e respeitador como os adoradores das damas, ambos figuras do amor cortês]. A forma como as relações afetivas são encaradas nos meios de que fazem parte estão representadas nos amigos lembrados, que estimulam a uma investida sexual e nas amigas que

sequer fazem menção a características pessoais do outro, limitando-se a questões financeiras e sexuais.

#### 4.2.2 Final sem *happy end* (?)

“No final dos quinze dias, estavam inteiramente dourados”, com essa frase o autor inicia a penúltima parte da trama. A ideia de que a metamorfose proporcionada pelos dias de sol já havia se completado e as personagens estariam prontas para amar é confrontada pela postura de ambos ao constatarem a proximidade do fim. Numa espécie de retrocesso, passam a se distanciar, iniciando um processo de desapego e separação:

Ela falou entre braçadas que estava com saudade da Paulista, pique, buzina, relógio digital. Comeram camarão: ele falou que estava com saudade do Rodeio, picanha fatiada, salada de agrião, dry Martini [...] Mas tudo e qualquer movimento dizia que pena, baby, o verão acabou, postal colorido, click: já era (ABREU, 2010, p.133).

Se mostram perdidos, oscilantes, meros indivíduos citadinos em seu paradoxo de querer amar e não acreditar em mais nada, de se sustentar numa ideia [amor romântico] e não saber como seguir agora que uma possibilidade real se apresenta.

Eles eram tão colonizados, tão caretas e carentes, eles estavam perdidos no meio daquela fantasia sub-havaiana que já ia acabar. Ela era uma moça querendo escrever um livro e ele era só um moço querendo morar num barco, mas se realimentado um do outro para. Para quê? Eles pareciam não ter a menor ideia (ABREU, 2010, p.135).

Os dois estavam se realimentando um do outro, restituindo-se da ideia que permeava o Romantismo, de que “só aqueles que são capazes de amar são capazes de – embora a partir de muito sofrimento que pode chegar à morte – transformar suas vidas” (MAGALHÃES, 2002, p.72). O Romantismo [típico da Modernidade] se confronta com o ideia de amor cortês [típico da Idade Medieval]. O autor os encaminha para o distanciamento da ideia medieval – onde o homem era visto como sujeito a forças transcendentais – e os aproxima da ideia moderna em que o homem é visto como responsável pelo seu destino.

Ele a viu melhor, então: uma mulher um pouco magra demais, um tanto tensa, cheia de ideias, não muito nova – mas tão doce [...] ela o viu melhor: um homem não muito alto, ar confuso, certa barriga, não muito novo – mas tão doce. Que grande cilada, pensaram [...] Puxou-a pela cintura, ainda mais perto. Ele disse: - Você parece mel. Ela disse: E você, girassol. Estenderam as mãos um para o outro. No gesto exato de quem vai colher um fruto maduro (ABREU, 2010, p.137).

Não há *happy end* que termine em despedida. O produto da cultura de massas se apresenta com defeito de fabricação, o *happy end* reafirmado em todas as comédias românticas da indústria cultural não se consolida em “Mel & Girassóis”. Ao mesmo tempo em que a trama é conduzida para seu final, crescem as pressões externas ao mundo (tempo é cronometrado de acordo com a proximidade das saídas dos ônibus para o aeroporto, o dela às 5h, o dele às 8h).

A substituição dos clichês “digna & superior, ela o achava tão elegante & respeitador” pelo homem e mulher que se viram melhor e após isso deram as mãos, indica que na história contada por Caio Fernando Abreu, os sujeitos são restituídos da capacidade de se sentirem possíveis de decidir por seus futuros.

Ao contrário do que ocorre em “Ventos alísios”, em que o jogo/paliativo dá a impressão de liberdade e deixa seus protagonistas felizes sem se dar conta de que estavam agindo de acordo com um roteiro já pré-determinado pela lógica contemporânea, em “Mel & Girassóis” é a não aceitação desses paliativos que fazem com que se possa iniciar uma história de amor real.

Não há garantias sobre o que acontecerá depois. O costumeiro “Fim” não aparece, o beijo que nas novelas sela o início de um romance ou o fim de conflitos também não ocorre. As personagens dão as mãos, indicando que fizeram a escolha, colheram o amor (fruta madura) que só o afastamento da dinâmica das metrópoles (símbolos do capitalismo) e dos simulacros sub-havaianos (anestésicos) pode proporcionar. Para onde vão? Se pergunta o leitor. Não cabe à indústria cultural dizer.

#### **4.3 *Bônus track*: Breve comentário sobre o horizonte dos dragões**

Caio Fernando Abreu, ao ser perguntado sobre a escolha para o nome de seu livro (retirado do último conto/fragmento), afirmava:

Quando eu falo em dragões eu falo do mito chinês daqueles animais fantásticos, que não existem e que acho que são muito semelhantes às pessoas ditas loucas, muito criativas e pessoas que não se adaptam simplesmente a trabalhar, ganhar dinheiro, ter uma vida normal. Eu acho que essas pessoas são dragões e não conhecem o paraíso, que é o paraíso da gratificação burguesa, da gratificação do sistema [...] da casa própria. Esse tipo de dragão não conhece mesmo esse tipo de paraíso (ABREU apud DIP, 2011, p. 302).

O autor está falando das personagens de seus contos/fragmentos de romance, imersos em auto definições e diagnósticos acerca do universo ao seu redor. Essas criaturas aladas podem voar para longe do que abominam, não se contentam com o paraíso alardeado pela sociedade contemporânea, mas possuem o horizonte limitado pelo individualismo, como evidenciado na análise de “Dama da noite”.

As cortinas não chegam a abrir para que entrem em cena. Eles se esboçam e se esfumam no ar, não se definem. O aplauso seria insuportável para eles: confirmação de que sua inadequação é compreendida e aceita e admirada, e portanto – pelo avesso, igual ao direito – incompreendida, rejeitada, desprezada. Os dragões não querem ser aceitos. Eles fogem do paraíso, esse paraíso que nós, as pessoas banais inventamos [...] Os dragões não conhecem o paraíso, onde tudo acontece perfeito e nada dóis nem cintila ou ofega, numa eterna monotonia de pacífica falsidade. Seu paraíso é o conflito, nunca a harmonia (ABREU, 2010, p.190).

A partir da metalinguagem, o autor aponta as limitações impostas pelo pensamento pós-moderno. Os indivíduos desencaixados estão desarticulados entre si, e procuram não fazer parte deste “paraíso burguês”, voam para longe a partir da distinção entre eles e os outros. Dama da noite é a representação desses dragões/sujeitos pós-modernos. O autor demonstra que as asas desses dragões são de papelão, que seu horizonte não aponta para o novo, nem propõe nada, apenas nega o existente (do qual não se desvencilham por completo). Em outro conto-fragmento, essa fraqueza dos dragões é retomado como tema, também por meio da metalinguagem, aliado a uma sentença/proposta:

Eles se ignoram. Porque pressentem que – eu invento, sou Senhor de meu invento absurdo e estupidamente real, porque o vou vivendo nas veias agora, enquanto invento – se cederem à solidão um do outro, não sobrarão mais espaço algum para fugas como alguma trepada bêbada com alguém de quem não se lembrará o rosto dois dias depois, o pó cheirado na curva da esquina [...] Coisas assim, você sabe? Eu, sim: amar o mesmo de sim em outro às vezes acorrenta, mas quando os corpos se tocam as mentes conseguem voar para bem mais longe que o horizonte que nunca se vê daqui. No entanto, é claro: quando os corpos se tocam depois de amar o mesmo de si no outro (ABREU, 2010, 70).

O criador desses pequenos monstros os trai denunciando sua/deles essência. A ponta o dedo contra suas personagens, indicando a fraqueza que os sustenta: não cederem à solidão/desencaixe do outro, que faria com que nenhuma fuga fosse suficiente para apaziguar sofrimentos e que juntos (identificados um na dor do outro) pudessem finalmente vislumbrar um paraíso, que não o burguês nem o dos próprios dragões (paraíso do conflito individual).

Neste sentido, há coerência na escolha do autor ao construir os protagonistas de “Mel & Girassóis” sem se fazer de valer de dois típicos dragões. A escolha de um casal citadino, simplesmente cansado, permite que a discussão proposta pelo autor se amplie, ultrapassando as alcunhas que recebeu de “fotógrafo da sociedade contemporânea” ou “representante da geração de 60”. Caio Fernando ultrapassa a crítica ao sujeito pós-moderno (e ele é um deles, e sabe disso) e o simples falar e falar sobre a sociedade contemporânea.

Com “Mel & Girassóis” além de se opor ao capitalismo, ele se apropria de um dos modelos usados pela indústria cultural para indicar um caminho, a retomada da ideia do sujeito enquanto possível de construir seu destino. Obviamente, que o êxtase da paixão não pode ser encarado como a chegada a um mundo diferente do atual, mas a retomada dessa consciência, adquirida na modernidade e perdida ao longo dos anos, é essencial para que a atual condição pós-moderna seja superada.

## 5 CONSIDERAÇÃO FINAIS

Nos últimos anos o mercado editorial tem se apropriado da obra de diversos autores para garantir seus lucros. Nomes como Caio Fernando Abreu, Ana Cristina César, Paulo Leminski, Manoel de Barros e até o não tão (ainda) popular Waly Salomão têm ganho as prateleiras das principais livrarias do país. Capas em cores fluorescentes, que em nada combinam como o conteúdo de seus livros, são somadas à uma arte gráfica impecável. Juntas chamam a atenção de quem os vê pela primeira vez.

Ok. “Nada de novo no front, na retaguarda também”, como cantou Marco Polo [vocalista do Ave Sangria] em 1975. Nada mais previsível que a Indústria Cultural se apropriar de vozes que um dia foram deixadas de escanteio, os poetas marginais (citados na primeira parte deste trabalho) também passaram por isso. Por que não, afinal?

A crescente disseminação de frases soltas veiculadas nas redes sociais, fragmentos de textos que mais parecem autoajuda, muitas vezes retiradas de um contexto que nada tem a ver com o que aquele trecho/fragmento deslocado passa a significar, é outro fator intrigante, para não dizer assustador. Mas tudo bem. Por que não, afinal? “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós”, quem disse mesmo isso?

A fragmentação parece ter atingido tudo e todos. Mas por que não, afinal?

Foi por discordar disso, dessa fragmentação imposta, dessa desconsideração da história e da necessidade de se entender as correlações existentes entre literatura e cotidiano, que esse trabalho se propôs a compreender a obra de Caio Fernando em seu projeto enquanto artista consciente do potencial da arte, atormentado pelo contexto em que estava inscrito. Reconhecendo na sua produção literária a representação de um momento histórico, que aos poucos foi se mostrando bastante atual.

Para propor um caminho a seguir, uma análise da obra de Caio Fernando Abreu, buscamos situá-lo em seu tempo histórico. Para desvelar Dama da noite e os demais dragões, procurou-se compreender a dinâmica da pós-modernidade, e do

capitalismo, para chegar ao processo de reificação das relações humanas, tão rebatido por Caio Fernando em sua obra. Ao longo do caminho, algumas lacunas foram sanadas, outras se fazem presentes no texto.

Algumas descobertas começaram a fazer sentido, como a ideia de amor cortês e suas damas e os homens que as tinham como divindades a serem cultuadas e não tocadas, em um tempo em que casamento ainda era algo desatrelado ao amor. E o conseqüente desenrolar desse amor para o amor romântico, valorizado pelo Romantismo e destituído de seu potencial transformador na pós-modernidade. Ideias que o caminhar pela história permitiu que fossem identificadas em “Mel & Girassóis”, uma aparente banal história de amor enlatada.

Essa caminhada, às vezes tortuosa, fez com que o *corpus* escolhido nessa pesquisa se mostrasse parte de um todo, o projeto autoral de Caio Fernando, que ainda nos anos 70 tecia narrativas como “A quem interessar possa”, questionando a velocidade com que as indústrias tomavam o país e a paisagem da cidade mudava, bem como gerava um estranhamento nas pessoas que ali viviam ou pra lá se mudavam, em busca de trabalho, como os homens que construíram Brasília e habitaram as cidades satélites, hoje habitadas por seus filhos.

Caio Fernando Abreu se manteve firme no que se propôs enquanto escritor, representou as angústias do homem (e das mulheres) contemporâneos. Durante o regime militar, elaborou narrativas de resistência sem comprometer a qualidade estética de seus textos. E chegou aos anos oitenta questionador, mas não intocável, cedeu espaços aos traços pós-modernos, inserindo-os em suas narrativas e até mesmo se apropriando destes para criticar a condição pós-moderna. Forma e conteúdo trabalhados com um. Sujeito Fragmentado, texto fragmentado. Realidade aparentemente fragmentada, livro aparentemente fragmento, mas formando um todo.

*Os dragões não conhecem o paraíso* são a prova de que o capitalismo, em sua obra, foi representado de forma ampla, com seus muitos tentáculos, principalmente os que atingem a cultura e as relações pessoais. Ao longo de todo o livro teceu uma crítica ao capitalismo contemporâneo, a partir da evidenciação do peso que este joga nos indivíduos que vivem sob sua lógica

. A força desta imposição foi mostrada pelo autor ao apontar o individualismo como limite para a liberdade, e ao desmascarar os modelos de comportamento

criados pela indústria cultural e reproduzidos em larga escala, modelos que chegam à casa de todos, seja pelas novelas, seja pelos filmes, propagandas ou *best-sellers* e ao que lucram, garantem que tudo siga como está: fragmentado, acrítico e sem perspectiva, a ideia de sujeito coletivo esquecida.

Entretanto, faz-se necessário enfatizar algo: a fome (de pão) sentida no campo e na periferia tem a mesma filiação que o sofrimento sentido em pequenos, porém bem decorados apartamentos de frente para o mar. A lógica que transforma pessoas em objetos, dando-lhes um preço, é a mesma que faz com que o indivíduo que executa um trabalho, não se reconheça nele. A fome de pão não se faz presente na obra de Caio Fernando, não pelo que suas personagens sentem, mas a reflexão proporcionada pela obra de arte, ao evidenciar as contradições do capitalismo, abre caminho para que o horizonte de seus leitores se amplie, bem como o horizonte de seu próprio autor. É preciso nos realimentarmos de nós.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**; tradução de Jorge M B de Almeida. Editora 34: São Paulo, 2003.

ABREU, Caio Fernando. Os protestos os gaúchos de Teia. In: Revista **Escrita**. São Paulo: Vertente editora, ano I, n.5, 1976.

\_\_\_\_\_. **Caio Fernando Abreu Essencial 3D anos 70**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Caio Fernando Abreu Essencial 3D anos 80**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Morangos Mofados**. 1 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Caio Fernando Abreu Essencial 3D anos 90**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

\_\_\_\_\_. **Os Dragões Não Conhecem o Paraíso**. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito**. L&PM: Porto Alegre, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Ovelhas negras**. L&PM: Porto Alegre, 2011b.

\_\_\_\_\_. **O ovo apunhalado**. L&PM: Porto Alegre, 2011c.

\_\_\_\_\_. **Triângulo das águas**. L&PM: Porto Alegre, 2011d.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984.

ARAÚJO, Vera Romariz Correia de. **Toma lá, dá cá: rasantes críticas**. Maceió: EDUFAL, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**; tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIZELLO, Aline. **Caio Fernando Abreu sob um viés comparatista**. Monografia (Curso de Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **América Latina e sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CALLEGARI, Jeane. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.

CHACAL. **Belvedere (1971-2007)**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CORTÁZAR, Júlio. **Alguém que anda por aí**; tradução de R. Gorga Filho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. **O jogo da Amarelinha**; tradução de Fernando de Castro Ferro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. **Cuentos completos 1**. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.

COSTA, Jurandir. **Sem fraude nem favor: estudo sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

DENSER, Márcia. Hell's angels. In: **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Org.: Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.** São Paulo: Record, 2011.

DRUMMOND, Carlos. **Carlos Drummond de Andrade: poesia 1930-1962**. Edição crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**; tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ENGELS, Fredrich. **A situação da classe operária na Inglaterra**, tradução de B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ESPINOSA, Roberto. **Abraços que sufocam**. São Paulo: Boitempo, 2000.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**; tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. **As veias abertas da América Latina**; tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2015).

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**; tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

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

HUIZINGA, Joan. **Outono na Idade Média**; tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac naify, 2010.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.

KONDER, Leandro. **As artes das palavras**. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O marxismo na batalhas das ideias**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LEAL, Bruno de Souza. **Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro**. São Paulo: Annalube editora, 2002.

LESSA, Sérgio. **Abaixo a família monogâmica**. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.

LIPOVESTSKY, Gilles. **O império do efêmero**; tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (org). **O livro do seminário**: ensaios. São Paulo: L.R., 1983.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGALHÃES, Belmira. **Vidas Secas: os desejos de sinhá Vitória**. Maceió: Edufal, 2001.

\_\_\_\_\_. **História e representação literária**: um caminho percorrido. In: Revista Brasileira de Literatura Contemporânea. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

\_\_\_\_\_. **Da impossibilidade da festa à festa possível**. Maceió: Edufal, 2007.

\_\_\_\_\_. **Construção social e representação do feminino**. Maceió: Edufal, 2011)

MARX, Karl. **Manifesto comunista**; tradução de Sueli Tamazzini Barros. Porto Alegre: L&PM, 2002.

**Manuscritos econômico-filosóficos**; tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

MORAES, Andréa. **Entre monstros & lagartos**: uma crítica à sociedade pós-moderna em O sorriso do lagarto, de João Ubaldo Ribeiro. Maceió: Edufal, 2007.

NETTO E BRAZ. **Economia política**: uma introdução crítica. 6 ed. São Paulo: Cortez editora, 2010.

PEIXOTO, Nelson. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

\_\_\_\_\_. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado de letras Ed., 2009.

PEREIRA, Valéria. **Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas** (2010). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-12022009-123615/pt-br.php>. Acesso em: 15 fev. 2015.

ROUGEMONT, Denis. **Amor e o ocidente**; tradução Ana Hatherly Moraes. Editores Rio de Janeiro, 1968.

RUIZ, Alice. **Dois em um**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e terra, 2005.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, Aids e suas metáforas**; tradução Rubens Figueiredo/Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUZA, Fabiano. **Caio Fernando Abreu e o cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**; tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TEIXEIRA, Luana. **Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação**,

**melancolia e crítica social.** Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino:** a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

WATT, Ian. **A ascensão do romance;** tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia as Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade:** na história e na literatura; tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Política do modernismo:** contra os novos conformistas; tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

ZILBERMAN, Regina. Cultura e literatura dos anos 80. In: Revista **Hispania**. vol 74, n.3, setembro 1991.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura do Rio Grande do Sul.** Rio Grande do Sul: Mercado Aberto, 1992.

**ANEXOS**

## ANEXO A – Conto “Dama da noite”

IX  
Dama da noite

Para  
Márcia Denser

*E sonho esse sonho  
que se estende  
em rua, em rua  
em rua  
em vão*

Lucia Villares: *Papos de Anjo*

Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros. A linguagem que eles usam para se comunicar quando rodam assim e assim por diante nessa roda-gigante. Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo bá, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros. Mas eu fico sempre do lado de fora. Aqui parada, sem saber a palavra certa, sem conseguir adivinhar. Olhando de fora, a cara cheia, louca de vontade de estar lá, rodando junto com eles nessa roda idiota - tá me entendendo, garotão?

Nada, você não entende nada. Dama da noite, todos me chamam e nem sabem que durmo o dia inteiro. Não suporto: luz, também nunca tenho nada pra fazer - o quê? Umas rendas aí. É, macetes. Não dou detalhe, adianta insistir. Mutreta, trambique, muamba. Já falei: não adianta insistir, boy. Aprendi que, se eu der detalhe, você vai sacar que tenho grana e se eu tenho grana você vai querer foder comigo só porque eu tenho grana. E acontece que eu ainda sou babaca, pateta e ridícula o suficiente para estar procurando O verdadeiro amor. Para de rir, senão te joga já este copo na cara. Pago o copo, a bebida. Pago o estrago e até o bar, se ficar a fim de quebrar tudo. Se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu. Quanto custa? Me diz que eu pago. Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também, se for preciso.

Pego, claro que eu pego. Pego sim, pego depois. É grande? Gosto de grande, bem grosso. Agora não. Agora quero falar na roda. Essa roda, você não vê, garotão? Está por aí, rodando aqui mesmo. Olha em volta, cara. Bem do teu lado. Naquela mina ali, de preto, a de cabelo arrepiadinho. Tá bom, eu sei: pelo menos dois terços do bar veste preto e tem cabelo arrepiadinho, inclusive nós. Sabe que, se há uns deus anos eu pensasse em mim agora aqui sentada com você, eu não ia acreditar? Preto absorve vibração negativa, eu pensava. O contrário de branco, branco reflete. Mas acho que essa moçada tá mais a fim mesmo é de absorver, chupar até o fundo do mal - hein? Depois, até posso. Tem problema, não. Mas não é disso que estou falando agora, meu bem.

Você não gosta? Ah, não me diga, garotinho. Mas se eu pago a bebida, eu digo o que eu quiser, entendeu? Eu digo meu-bem assim desse jeito, do jeito que eu bem entender. Digo e repito: meu-bem-meu-bem-meu-bem. Pego no seu queixo a hora que eu quiser também, enquanto digo e repito e redigo meu-bem-meu-bem. Queixo furadinho, hein? Já observei que homem de queixo furadinho gosta mesmo é de dar o rabo. Você já deu o seu? Pelo amor de Deus, não me venha com aquela história tipo sabe, uma noite, na casa de um pessoal em Boiçucanga, tive que dormir na mesma cama com um carinha que. Todo machinho da sua idade tem loucura por dar o rabo, meu bem. Ascendente Câncer, eu sei: cara de lua, bunda gordinha e cu aceso. Não é vergonha nenhuma: tá nos astros, boy. Ou então é veado mesmo, e tudo bem.

Levanta não, te pago outra vodca, quer? Só pra deixar eu falar mais na roda. Você é muito garoto, não entende dessas coisas. Deixa a vida te lavar a cara, antes, então a gente. Bicho, esquisito: eu ia dizer alma, sabia? Quer que eu diga? Tá bom, se você faz tanta questão, posso dizer. Será que ainda consigo, como é que era mesmo? Assim: deixa a vida te lavar a alma, antes, então a gente conversa. Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebetada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino. Ai como eu queria tanto agora ter uma alma portuguesa para te aconchegar ao meu seio e te poupar essas futuras dores dilaceradas. Como queria tanto saber poder te avisar: vai pelo caminho da esquerda, boy, que pelo da direita tem lobo mau e solidão medonha.

A roda? Não sei se é você que escolhe, não. Olha bem pra mim - tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida? Quando dei por mim, todo mundo já tinha decorado a tal palavrinha-chave e tava a mil, seu lugarzinho seguro, rodando na roda. Menos eu, menos eu. Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode. Que nem eu, você acha que eu pareço muito fodida? Um pouco eu sei que sim, mas fala a verdade: muito? Falso, eu tenho uns amigos, sim. Fodidos que nem eu. Prefiro não andar com eles, me fazem mal. Gente da minha idade, mesmo tipo de. Ia dizer problema, puro hábito: não tem problema. Você sabe, um saco. Que nem espelho: eu olho pra cara fodida deles e tá lá escrita escarrada a minha própria cara fodida também, igualzinha à cara deles. Alguns rodam na roda, mas rodam fodidamente. Não rodam que nem você. Você é tão inocente, tão idiotinha com essa camisinha Mr. Wonderful. Inocente porque nem sabe que é inocente. Nem eles, meus amigos fodidos, sabem que não são mais. Tem umas coisas que a gente vai deixando, vai deixando, vai deixando de ser e nem percebe. Quando viu, babau, já não é mais. Mocidade é isso aí, sabia? Sabe nada: você roda na roda também, quer uma prova? Todo esse pessoal da preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda, meu bem.

Pra mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso. Dama da noite, eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito, eu acho. Aquela flor de cheiro enjoativo que só cheira de noite, sabe qual? Sabe porra: você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho. Sabia que eu até vezenuando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho que sou melhor, sei porque peguei a coisa viva. Tá bom, desculpa, gatinho. Melhor, melhor não. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes. E até me pergunto se não é sorte também estar do lado de fora dessa roda besta que roda sem fim, sem mim. No fundo, tenho

nojo dela – você?

Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata. neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho. pronto: paranoia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado.

Eu sou a dama da noite que vai te contaminar com seu perfume venenoso e mortal. Eu sou a flor carnívora e noturna que vai te entontecer e te arrastar para o fundo de seu jardim pestilento. Eu sou a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus. Cuidado comigo: eu sou a dama que mata, boy. Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar. Já sentiu aquele cheiro molhado que as pessoas têm nas virilhas quando tiram a roupa? Está escrito na sua cara, tudo que você não viu nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada. Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos. Você não conhece esse gosto que é o gosto que faz com que a gente fique fora da roda que roda e roda e que se foda rodando sem parar, porque o rodar dela é o rodar de quem consegue fingir que não viu o que viu. O boy, esse mundo sujo todo pesando em cima de você, muito mais do que de mim e eu ainda nem comecei a falar na morte...

Já viu gente morta, boy? É feio, boy. A morte é muito feia, muito suja, muito triste. Queria eu tanto ser assim delicada e poderosa, para te conceder a vida eterna. Queria ser uma dama nobre e rica para te encerrar na torre do meu castelo e poupar você desse encontro inevitável com a morte. Cara a cara com ela, você já esteve? Eu,

sim, tantas vezes. Eu sou curtida, meu bem. A gente lê na sua cara que nunca. Esse furinho de veado no queixo, esse olhinho verde me olhando assim que nem eu fosse a Isabella Rossellini levando porrada e gostando e pedindo *eat me eat me*, escrota e deslumbrante. Essa tontura que você está sentindo não é porre, não. É vertigem do pecado, meu bem, tontura do veneno. O que que você vai contar amanhã na escola, hein? Sim, porque você ainda deve ir à escola, de lancheira e tudo. Já sei: conheci uma mina meio coroa, porra-louca demais. Cretino, cretino, pobre anjo cretino do fim de todas as coisas. Esse caralhinho gostoso aí, escondido no meio das asas, é só isso que você tem por enquanto. Um caralhinho gostoso, sem marca nenhuma. Todo rosadinho. E burro. Porque nem brochar você deve ter brochado ainda. Acorda de pau duro, uma tábua, tem tesão por tudo, até por fechadura. Quantas por dia? Muito bem, parabéns: você tá na idade. Mas anota aí pro teu futuro cair na real: essa sede, ninguém mata. Sexo é na cabeça: você não consegue nunca. Sexo é só na imaginação. Você goza com aquilo que imagina que te dá o gozo, não com uma pessoa real, entendeu? Você goza sempre com o que tá na sua cabeça, não com quem tá na cama. Sexo é mentira, sexo é loucura, sexo é sozinho, boy.

Eu, cansei. Já não estou mais na idade. Quantos? Ah, você não vai acreditar, esquece. O que importa é que você entra por um ouvido meu e sai pelo outro, sabia? Você não fica. Você não marca. Eu sei que fico em você, eu sei que marco você. Marco fundo. Eu sei que, daqui a um tempo, quando você estiver rodando na roda, vai lembrar que, uma noite. Sentou ao lado de uma mina louca que te disse coisas, que te falou no sexo, na solidão, na morte. Feia, tão feia a morte, boy. A pessoa fica meio verde, sabe? Da cor quase assim desse molho de espinafre frio. Mais clarinho um pouco, mas isso nem é o pior. Tem uma coisa que já não está mais ali, isso é o mais triste. Você olha, olha e olha e o corpo fica assim que nem uma cadeira. Uma mesa, um cinzeiro, um prato vazio. Uma coisa sem nada dentro. Que nem casca de amendoim jogada na areia, é assim que a gente fica quando morre, viu, boy? E você, já descobriu que um dia também vai morrer?

Dou, claro. Ficou nervosinho, quer cigarro? Mas nem fumar você fuma, o quê? Compreendo, compreendo sim, eu compreendo sempre, sou uma mulher muito compreensiva. Sou tão maravilhosamente compreensiva e tudo que, se levar você pra minha cama agora e amanhã de manhã você tiver me roubado toda a grana, não

pense que vou achar você um filho da puta. Não é o máximo da compreensão? Eu vou achar que você tá na sua, um garotinho roubando uma mulher meio pirada, meio coroa, que mexeu com sua cabecinha de anjo cretino desse nojento fim de todas as coisas. Tá tudo bem, é assim que as coisas são: ca-pi-ta-lis-tas, em letras góticas de neon. Mulher pirada e meio coroa que nem eu tem mais é que ser roubada por um garotinho imbecil e tesudinho como você. Só pra deixar de ser burra caindo outra vez nessa armadilha de sexo.

Fissura, estou ficando tonta. Essa roda girando girando sem parar. Olha bem: quem roda nela? As mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas. Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada. Feito eu: não seguro picas, não quero ninguém. Nem você. Quero não, boy. Se eu quiser, posso ter. Afinal, trata-se apenas de um cheque a menos no talão, mais barato que um par de sapatos. Mas eu quero mais é aquilo que não posso comprar. Nem é você que eu espero, já te falei. Aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar. Diferente dessa gente toda vestida de preto, com cabelo arrepiadinho. Se quiser eu piro, e imagino ele de capa de gabardine, chapéu molhado, barba de dois dias, cigarro no canto da boca, bem noir. Mas isso é filme, ele não. Ele é de um jeito que ainda não sei, porque nem vi. Vai olhar direto para mim. Ele vai sentar na minha mesa, me olhar no olho, pegar na minha mão, encostar seu joelho quente na minha coxa fria e dizer: vem comigo. É por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro o verdadeiro amor. Cuidado, comigo: um dia encontro.

Só por ele, por esse que ainda não veio, te deixo essa grana agora, precisa troco não, pego a minha bolsa e dou a fora já. Está quase amanhecendo, boy. As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas fantasias. Divida essa sua juventude estúpida com a gatinha ali do lado, meu bem. Eu vou embora sozinha. Eu tenho um sonho, eu tenho um destino, e se bater o carro e arrebentar a cara toda saindo daqui, continua tudo certo. Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porralouca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, modernésima, puro

simulacro. Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada.

**ANEXO B – Conto “Mal & Girassóis”**

X  
MEL & GIRASSÓIS (AO SOM DE NARA LEÃO)

*Para  
Nelson Brissac Peixoto*

1

COMO naquele conto de Cortázar — encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro. Encontraram-se, enfim, naquele dia em que o branco da pele urbana começa a ceder território ao dourado, o vermelho diluiu-se aos poucos no ouro, então dentes e olhos, verdes de tanto olharem o sem fim do mar, cintilam feito os de felinos espiando entre moitas. Entre moitas, olharam-se. Naquele momento em que a pele entranhada de sal começa a desejar sedas claras, algodões crus, linhos brancos, e a contemplação do próprio corpo nu revela espaços, fosforescentes, desejando outros espaços iguais em outras peles no mesmo ponto de mutação. E lá pelo sétimo, oitavo dia de bronzado, passar as mãos nessas superfícies de ouro moreno provoca certo prazer solitário, até perverso, não fosse tão manso, de achar a própria carne esplêndida.

Olharam-se entre as palmeiras — carnívoros, mas saciados, portanto serenos — pela primeira vez. Quase animais no meio das moitas sombrias em que de repente tornou-se céu azul redondo, de cetim, o mar verde, pedra semipreciosa, quando se olharam. Ela boiava além da arrebentação, onde a espuma das ondas não atrapalha mais quem tem vontade de contemplar os próprios pés confundidos coma areia branca do fundo do mar. Olhos fechados, deitada de costas na água, maiô preto, cabelos espalhados em volta, mãos abertas, pernas abertas, como se trepasse com o sol. Apenas a boca cerrada revelava alguma dureza, mas essa boca se abriu assustada quando ele veio nadando desde a praia, cabeça afundada na água — e sem querer esbarrou nela.

Foi assim: ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio, braço após braço, meio tosco, meio selvagem, e de repente num braço estendido à frente do outro a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela. A moça contraiu-se, esponja ferida, projetou o busto e abriu uns olhos meio injetados de sal, de mar, de luz. A mão dele também contraiu-se, e ficaram os dois se olhando, completamente molhados, direto nos olhos, quase meio-dia de sol abrasador, verão a mil. Você sabe, susto de onça, leopardo, nesse olhar que, além dele ou dela, só abarcava um mar imenso. Até que ele falou:

— Desculpe.

Ela disse:

— Não foi nada.

Como se não tivessem levado um susto. Hipócritas, sociais, duas pessoas passando quinze dias de férias numa praia qualquer do Havaí ou Itaparica, sorriram amavelmente um para o outro, embaixo dos cabelos encharcados, fingiram que estava tudo bem. E estava, sério. Ela nadou para longe. Ela continuou boiando. Indiferentes. Nadando para longe, em direção àqueles veleiros que não eram reais, mas uma paisagem desenhada e até meio cafona, exatamente do gênero desta que traço agora — ele olhou para trás e a viu assim como ela estava antes, só que artificialmente agora, depois que ele a vira: olhos fechados, braços e pernas abertos, entregue como se trepasse com o sol. Enquanto ele nadava para longe, meio tosco, meio selvagem, braço após braço, cara afundada na água, ela também abriu um dos olhos. E espiou. Ele nadava para longe dela, uma pedra no meio do caminho, ela pensou, que tinha algumas leituras, sim. Mas uma pedra, supôs, que afastaria com a ponta do sapato, não estivesse de pés nus, afundados na água. Ela agitou os pés dentro da água morna afundados. Lugar-comum, sonho tropical: não é excitante viver?

## 2

Encontraram-se novamente na mesma noite. Desta vez foi diferente. Ele demorou-se um pouco mais na frente do espelho, tramando sobre o corpo de banho tomado a

camisa branca, a calça azul-clarinho, bem largas as duas. Mas de maneira alguma pensou nela nem em ninguém mais, enquanto se olhava, garanto. Então foi jantar no restaurante do hotel, aquela coisa de bananas & abacaxis decorando saladas, araras & tucanos empoleirados sobre suflês, como um filme meio B, até mesmo meio C, e de repente houvesse um número rápido com Carmen Miranda nas escadarias, não espantaria. Ela não se demorou. Urbana e fiel ao preto, jogou a seda de uma blusa sobre o velho jeans meio arrebitado, e só entregou certa expectativa — naquele momento, honestamente, nem ela saberia de quê — quando acrescentou um pequeno fio de pérolas, quase invisível. E jogou o cabelo comprido para o lado, num gesto rápido de mulher, tão mulher que é desses preferidos pelos travestis.

Então desceram. Só uma forma de dizer, porque não, não havia escadarias. Também, não chegamos a tanto. Eram como bangalôs dispostos lado a lado, e para chegar ao restaurante você vinha por uma espécie de corredor-varanda coberto de tralhas artesanais, redes penduradas entre colunas em arco. Se você quer saber, havia sim cestos de palha, peixes empalhados pendurados nas paredes caiadas de branco, além de grandes vasos de cerâmica — que, inevitável, faziam lembrar de Morgiana e Ali Babá — estrategicamente espalhados no percurso. Morenos de calças brancas e peito nu tocando violão jogados em redes, também havia. E moças morenas de cabelos soltos, vestidos estampados de flores miudinhas, caminhando tão naturais entre as cerâmicas que tudo aquilo parecia de verdade. Aquela coisa rústica: todos morenos, ardentes, arfantes, ecológicos, contratados pelo hotel. Vieram caminhando por esse corredor, ele de branco, ela de preto, até entrarem no que chamavam, certa pompa só medianamente convincente, de O Grande Salão.

Não se encontraram de imediato. Ela ficou numa mesa do lado esquerdo, com a Professora Secundária Recuperando-se Do Amargo Desquite, a Secretária Executiva Louca Por Uma Transa Com Aqueles Garotões Gostosos e a Velha Tia Solteirona Cansada De Cuidar Dos Sobrinhos. Ele sentou numa mesa à extrema direita — nada ideológico — junto do Casal Em Plena Segunda Lua De Mel Arduamente Conquistada e o Jogador De Basquete Em Busca De Uma Vida Mais Natural. Conversando, durante o suflê de camarão e o ponche de champanha, que era um hotel cinco estrelas, com certo sucesso ela citou Ruth Escobar, Regina Duarte, uma matéria da revista Nova e arriscou Susan Sontag, mas ninguém entendeu.

Enquanto ele amassava o segundo maço de Marlboro e tinha um pouco de preguiça de defender Paulo Francis, mas concordou que os ministérios, tanto para a cultura quanto para o esporte ou a educação, não eram lá essas coisas. Além do mais, tinha saudade, sim, do Aero Willys.

Encararam-se mesmo foi na hora do doce de coco em lascas com banana amassada. Desta vez, foi ela quem esbarrou nele. Então ele olhou-a com aqueles olhos meio fatigados de quem está suportando uma noite extremamente chata, para ver uma moça que já tinha visto antes. Cabelos presos na nuca, blusa de seda preta, jeans arrebatados, uma moça com olhos de quem está suportando, numa boa, uma noite extremamente chata, e só lembrou vagamente que a conhecia de algum lugar. Mas ela localizou naquele homem moreno, nariz descascando um pouco na ponta, exatamente o cara que tinha esbarrado nela na praia, só que de cabelos secos, vestido. Ela sorriu, porque tinha esses lances assim, meio provocantes, e disse:

— Agora estamos quites.

Meio pateta, como costumam ser os homens, em férias ou não, ele rosnou:

— Hã?

E quando ela pediu com-licença e ele se afastou um pouco foi que, vendo-a pelas costas, eretas demais, um tanto tensas, reconheceu a moça-da-boia e falou:

— Tudo bem?

Ela disse:

— Joia.

Depois serviram-se, comeram, entediaram-se pelo resto da noite, que não era muito longa — a não ser quisesse chafurdar em pântanos de daiquiri para depois chamar, também podia, por telefone, um daqueles rapazes de calças brancas, sem o violão, naturalmente, ou uma daquelas moças de vestido estampado. Então inventar qualquer história que resultaria num cheque a menos no talão e, quem sabe, alguma espécie de prazer suarento e, esperava-se, totalmente — ou pelo menos um pouco — selvagem. Eles não queriam isso. Nessa noite, nessa altura, nesta história decididamente: não. De longe, olharam-se distraídos, tomaram seus cafés, fumaram seus cigarros, pediram licença, debruçaram-se um pouco pelas varandas ao som de *é-doce-morrer-no-mar* ou *minha-jangada-vai-sair-pro-mar*. Depois, delicadamente foram dormir. Sozinhos.

**3**

Antes de dormir, ele fumou três Marlboro. Ela tomou meio Dienpax. Ele folheou uma biografia de Dashiell Hamett, tão fodido coitado, pensou, e Lilian Hellman seria mesmo uma naja? e apagou a luz, virou pro outro lado, tentou ficar de pau duro entre os lençóis cheirando pensou que a algas, mas alga não tem cheiro, qualquer coisa verde, enfim, então dormiu no meio de uma punheta sem objeto, mera mania. Ela abriu Margaret Atwood, mas que mais lenta toda aquela história de mulheres vestidas de vermelho, depois de Doris Lessing, mas era meio porco aquele negócio da velha morando num basement, então apagou a luz e sem querer pensou Carlos, mas não vinha mais nem um sinal de emoção, ao dormiu aconchegada na própria pele queimada de sol. Tão maravilhoso & repousante, os dois pensaram antes de dormir. Manhã seguinte, estendendo a toalha, nota gigante felpuda de um dólar, ela espiou por baixo dos raibans gatinho em todas as direções, não que procurasse alguém, até localiza-lo, sem planejar, a poucos metros. Um homem, verdade, com certa barriga, nada de grave, mas ombros largos, pernas fortes, mãos na cintura, atrevidamente solitário. Ele olhava para ela, pura coincidência. Ela sorriu, pavloviana. Ele levantou a mão. Ela também levantou a mão. Paradas assim no ar, por um momento as mãos dele e dela diziam qualquer coisa como oi, você aí. Qualquer coisa assim, nada a ver. Meticulosa, pós-naturalista, ela passou o urucum na pele, depois deitou-se de costas ao sol. Enquanto ele, sem creme nem óleo, deitava-se de bruços na areia pura (e tantos parasitas, micoses, meu Deus), que os homens são assim, ela pensou, tão rudes. E teve um arrepio. Foi nesse arrepio que soube.

Ele soube quando, deitado de bruços, por baixo do fio sintético do calção preto, o pau ficou mais duro. Ele mexeu devagar a bunda, sem ninguém perceber, num movimento de entre e sai, você sabe, de alguma coisa úmida. Enquanto isso, olhavam-se. Ela, por trás dos raibans gatinho; ele, das sobrancelhas franzidas, das pálpebras apertadas por causa do sol cada vez mais forte. Oblíquos, cada um à sua maneira, começavam a saber.

Passou um negrão vendendo coisas. Ele tomou uma latinha de cerveja, ela achou brega. Ela tomou m suco de limão, ele achou chique, mesmo em copo de

plástico. Então ela quase começou a dormir no sol mais e mais quente, umas memórias misturavam-se às fantasias, e ia até resistir ao sono quando viu a Secretária Executiva aproximando-se com uma Estonteante Tanga Tigrada, e preferiu afundar de vez naquela bobeira suada que lhe trazia de volta um nome de homem, certas amarguras, espantos, flash-backs, ela de saia pragueada azul-marinho, uma professora de nariz enorme dizendo você vai longe, menina. Ela ia longe, sim — para Madagascar ou Bali, onde escreveria um livro definitivo sobre A Sabedoria Que As Mulheres Ocidentais Conquistaram Depois Da Grande Desilusão De Tudo Inclusive Dos Homens.

De repente, porque algo acontecera no seu campo de visão, abriu os olhos. Coberta de suor, atordoada como uma menina de saia pragueada azul-marinho, livros apertados contra os pequenos seios. Por entre as duas coxas masculinas, peludas, musculosas, ela viu primeiro a crista do mar e um surfista cavalgando ondas, mas como se estivesse enquadrado por aquele limite que, só depois de algum tempo, passando a mão na testa, percebeu que eram duas coxas masculinas. Ela olhou para ele: hein?

Ele estava parado ao lado dela. Mão esquerda na cintura, direita sobre os olhos para proteger-se do sol, ele olhava para ela. Aquela mulher não muito jovem, estendida de costas sobre uma toalha branca, encarando de frente o sol. Era a segunda vez que ele a via assim, encarando de frente o sol. Quando ele percebeu que ela olhava para ele, flexionou as coxas e foi-se apoiando aos poucos nos próprios pés dobrados, até ficar quase ao nível dela, deitada na areia. Meio sem jeito, meio óbvio demais, mas tudo era verão, meio sem assunto e sem saber direito por quê, ele perguntou assim:

— Como vai?

Ela disse:

— Legal. E você?

#### 4

Conversaram, no oitavo ou nono dia. Nadaram juntos na praia, primeiro. Depois ela sentiu sedem, ele pagou outro suco de limão, tomou outra cerveja. Deitados na areia,

lado a lado, falaram. Se você quer que eu conte, repito, mas não é nada original, garanto. Ela era qualquer coisa como uma Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro; ele, qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim De Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink. Ela, que quase não fumava, aceitou um cigarro. E disse que gostava de Fellini. Ele concordou: demais. Para a surpresa dela, ele falou em Fassbinder. Ela foi mais além, rebateu com Wim Wenders. Ele então teve um pouco de medo, recuou e contemporaneizou em Bergman. Ela disse ah, mas avançou ainda mais e radicalizou em Philip Glass. Ele disse não vi o show, e a começou a discorrer sobre minimalismo: um a zero para ele. Ela aproveitou para fazer uma extensa, um tanto tensa, digressão sobre qualquer coisa como Identidades Da Estética Minimalista Com O Feeling Da Bossa-Nova. Ele ouviu, espantado: um a zero para ela.

Empatados, encontraram-se em João Gilberto, que ouviam sozinhos em seus pequenos mas bem decorados apartamentos urbanos, quando queriam abrir o gás, jogar-se pela janela ou cortar os pulsos, e não tinham ninguém na madrugada. Encontraram-se tanto que, mais de meio-dia, ela aceitou também uma cerveja. Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando O Pato, enquanto todos aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Mais Perfeito, Gays Fugindo Da Paranóia Urbana Da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo Em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca do almoço. O sol queimava queimava. Então ele viu um barquinho a deslizar, no macio azul do mar, mostrou para ela, que viu também, e apontaram, e riram, e o sol não parecia tão ardente — era o oitavo ou nono dia de bronzado. Aquele, quando o moreno já dominou a pele você pode, sem susto, tirar os raibans, como ela tirou, para encarar a ele ou a qualquer um outro, direto nos olhos. Que sorriam. Tudo era tão tropical, estavam de férias, morreram de rir, falaram a gente se vê, sem pressa, ao se despedirem na porta dos bangalôs, o dela era o número 19, ele marcou na cabeça. E foram cada um tomar seu banho de água doce.

Descobriram à noite, dançando Love is a Many Splendored Thing. No começo, afastados, depois cada vez mais próximos, à medida em que o maestro do conjuntinho enveredava por ciladas como Beatles, Caetano ou Roberto Carlos. Cantaram juntos Eleanor Rigby, tinham os dois mais de trinta, e ela de repente ficou toda arrepiada com vou-cavalgar-toda-a-noite, encostou a cabeça no ombro dele. Ele apertou mais

forte na cintura dela. E foram assim, rodando meio tontos, às vezes sentando para falar de Pessoa, Maísa ou Clarice. Aos poucos descobrindo, localizando, sitiando.

Ele tentava esquecer uma mulher chamada Rita. Conforme o uísque diminuía na garrafa, Rita misturava-se aos poucos com outra chamada Helena, ele repetia como-amei-aquela-mulher-nunca-mais-nunca-mais, enquanto ela sentia algum ódio, mas não dizia nada, toda madura repetindo isso-passa-questão-de-tempo-tudo-bem. Para espanto dele, ela falou o nome daquele homem de antes, de outros também, Alexandre, Lauro, Marcos Ricardo — ah, os Ricardos: nenhum presta — e ele também sentiu certo ódio, nada de grave, normal, tempos modernos, mero confronto de descornos. Falaram então sobre as paixões, os enganos, as carências e todas essas coisas que acontecem no coração da gente e tudo, e nada. Dançaram de novo. Ele achava tão bom debruçar o rosto naquela curva do pescoço dela. Ela achava um pouco forte estar-se exibindo assim com um homem afinal desconhecido debruçado desse jeito no pescoço dela, mas encostava mais e mais a bacia na bacia dele — a pelve, a pelve, repetia, mentalmente ensaiando passos de dança e-um-e-dois-e-três —, um homem tão abandonado e limpinho cheirando não sabia ainda se a Paco Rabanne ou Eau Sauvage, seria Phebo? cheiro de homem direito decente e porra caralho: afinal, estavam de férias. E livres, mas esse maldito vírus impõe prudência. Ela deixou que a mão dele descesse até abaixo da cintura dela. E numa batida mais forte da percussão, num rodopio, girando juntos, ela pediu:

— Deixa eu cuidar de você.

Ele disse:

— Deixo.

## 5

Assim foram pelos dias, que não eram muitos mais. Quatro, cinco, nem uma semana. Caminhavam descalços na areia, à noite, à beira-mar — juro. Devagar, as mãos se tocavam: a tua é tão longa, a tua é tão quadrada. Ele não queria entrar noutra história, porque doía. Ele não queria entrar noutra história, porque doía. Ela tinha assumido seu destino de Mulher Totalmente Liberada Porém Profundamente Incompreendida E Aceitava A Solidão Inevitável. Ele estava absolutamente seguro de sua escolha de

Homem Independente Que Não Necessita Mais Dessas Bobagens De Amor. Caminhavam assim, lembrando juntos letras de bossa-nova. Ela imitava Nara Leão: se-alguém-perguntar-por-mim. Ele, Dick Farney: pelas-manhãs-tu-és-a-vida-a-cantar. Nada sabiam de punks, darks, neons, cults, noirs. Eram tão antigos caminhando de mãos dadas naquela areia luminosa, macia de pisar quando os pés afundam nela lentamente. Carne de lagosta, creme, neve. Tão bom encontrar você, um cantinho, um violão.

Beijavam-se depois com certa ardência excessiva na porta do bangalô dela. Ou dele, quando ele bebia demais e não segurava, mas isso era tolerável, embora freqüente. Na boca, só uma três vezes. A lua era tão cheia, eles tão tímidos. De língua, uma única. Meio contraídos — ele tinha uma ponte fixa do lado esquerdo superior; ela, um pino segurando um pré-molar do lado direito inferior. Ele a achava tão digna & superior, ela o achava tão elegante & respeitador. E pensavam: isto é uma historinha de férias, não leva a nada, passatempo. Se ele tivesse amigos por ali, diriam come essa mina logo, cê ta marcando, cara. Se ela tivesse amigas ali, brincariam de bruxas de Eastwick, discutiriam cheiros, volumes, investigariam saldos no talão de cheques. Sem ninguém, na real: ele a deixava ou ela o deixava. Era só, depois iam dormir. Então sonhavam um com o outro no escuro cinco estrelas de seus bangalôs com antena parabólica.

Ela deita de costas na cama, ele pensava, só de calcinhas. Ela tem seios pequenos que ele fecharia dentro das duas mãos, como quem segura duas maçãs daquelas verdinhas. Eu deito por cima dela, afundo a cabeça no seu ombro. Ela passa a mão direita por trás das minhas costas, me lambe na orelha, passa a mão nas minhas costas, vai descendo, arranha sem machucar, ela tem as unhas curtas, até em cima da minha bunda, então começa a descer a minha cueca, eu fico sentindo meu peito apertado contra os seios miúdos dela, enquanto ela continua a descer devagarinho a minha cueca e eu começo a sentir também a pressão do meu pau contra seu umbigo, até a cueca chegar aos joelhos e eu comprimo meu pau contra sua barriga, então ela diz gracinha-gracinha, e quando a cueca chega nos meus tornozelos eu a expulso para o meio do quarto com um pontapé e fico inteiro nu contra ela que está quase inteiramente nua também, porque vou descendo sua calcinha devagar enquanto digo: minha mãe, irmã, esposa, amiga, puta, namorada — te quero.

Ele vem por cima de mim, ela pensava, enquanto o espero deitada na cama. Ele afunda em cima de mim como um bebê que quisesse mamar no meu seio que então empino, oferecendo o bico duro a ele. Ele passa a mão por trás das minhas costas que arqueio um pouco, para que ele possa me apertar pela cintura, enquanto me afundo mais no corpo dele, e desço suas cuecas devagar até que ele as jogue com um pontapé no meio do quarto ao mesmo tempo em que sua mão na minha cintura desceu minhas calcinhas até jogá-las no meio do quarto. Então nos apertamos inteiramente nus um contra o outro, enquanto ele entra em mim, tão macio, e ele me diz você é a mulher que eu sempre procurei na minha vida, e eu digo você é o homem que eu sempre procurei na minha vida, e nos afogamos um no outro, e nos babamos e lambuzamos da baba da boca e dos líquidos dos sexos um do outro enquanto digo: meu pai, irmão, marido, amigo, macho, príncipe encantado — te quero.

## 6

No final dos quinze dias, estavam inteiramente dourados. Nadaram: ela falou, entre braçadas, que estava com saudade da Avenida Paulista, pique, buzina, relógio digital. Comeram camarão: ele falou que estava com saudade do Rodeio, picanha fatiada, salada de agrião, dry-martini. Correram juntos pela praia sem falar nada. Mas tudo em qualquer movimento dizia que pena, baby, o verão acabou, postal colorido, click: já era. Fumaram cigarros meio secos sobre a areia, olhando o horizonte, falando forçados do Livro Que Ela Ia Escrever e do Barco Onde Ele Ia Morar, porque afinal não eram animais, respeitavam o in-te-lec-to um do outro. Mais de trinta anos, quase dez de análise, nenhum laço, alguma segurança, pura liberdade. Todo aquele simulacro de Havaí em volta: maduros, prontos. À espera.

Ele ofereceu outro Marlboro, ela aceitou. Ela passou Copertone nas costas dele, ele deixou. Ela falou que bom encontrar você no meio de gente tão medíocre, ele sorriu envaidecido. Ele disse nunca pensei encontrar uma mulher como você num lugar como este (mas não é nenhum puteiro, ela desconfiou), ela sorriu lisonjeada. Ele esticou a perna, o pé dele ficou bem ao lado do pé dela. O pé dela era branco, arqueado pelos muitos anos de dança. O pé dele era moreno, joanete saliente, unhas machucadas, pé de executivo. Como por acaso, o pé dele debruçou sobre os pés

dela. Ela deixou — último dia, não havia mais tempo. Manhã seguinte, acabou: *the end* — sem *happy*? Ela sentiu-se um pouco tonta naquele sol todo, ele perguntou se queria uma água. Ela suspeitou que ele a achava uma coroa meio chata porque afinal, nesses dias todos, nem tinha tentado qualquer coisa mais. Ele suspeitou que ela o achava um cara inteiramente careta porque, nesses dias todos, nem tinha tentado qualquer coisa mais.

Eles se olharam com tanta suspeita e compreensão, mais de meio-dia na praia escaldante. Os olhos dele lacrimejavam de tanta luz. Ela emprestou a ele os raibans gatinho, depois riu enquanto ele colocava e fazia uma pose meio de bicha. Será, ela suspeitou. E olhou para as garotas que jogavam vôlei de uma maneira tão decidida que será, ele suspeitou. Tempos modernos, vai saber. O sol continuava a descer, tomaram três latinhas de cerveja cada um, lembraram da letra inteira de ta-fazendo-um-ano-e-meio-amor-que-o-nosso-lar-desmoronou, ela pensou com desgosto no Fiat verde avançando pelo Minhocão, oito da manhã, ele pensou com desgosto nos três telefones à sua mesa, e os dois pensaram com tanto desgosto nessas coisas todas que tomaram mais uma cerveja, o sol continuava descendo. Não tinha mais ninguém na praia quando viram o sol, bola vermelha, mergulhar no mar em direção ao Japão. Enquanto amanhece lá, anoitece aqui, ele disse. Combinaram vagamente um sushi na Liberdade. Mas era o último dia, puro verão, e não estavam nem um pouco a fim um do outro, que pena.

## 7

Comeram lagosta, à noite. Ela toda de branco, cabelos soltos, dourados do sol, meio queimados de sal. Ele todo de preto, camisa aberta ao peito, pele novinha em folha na ponta do nariz comprido. Depois dançaram, sempre dançavam. Quase não disseram nada. Soprava uma brisa morna do mar, bem assim, agitando a copa das palmeiras. Eu sou uma mulher tão sozinha, ela disse de repente. Eu sou um homem tão sozinho, ele disse de repente. Foi quando o conjuntinho começou a tocar Lygia, de Tom Jobim, que eles falaram juntos: o João um dia devia gravar essa, já gravou? não me lembro: e-quando-eu-me-apaixonei-não-passou-de-ilusão. Apertaram-se tanto um contra o outro, sem nenhuma intenção, só enlevo mesmo, que não

perceberam a pista esvaziando, e de repente eram três, quase quatro da madrugada. O ônibus até o aeroporto saía às oito, o dela, às nove, o dele, e continuavam os dois no meio da pista, sem conseguir parar de dançar coisas como Moonlight Serenade, ou As Time Goes By, músicos cúmplices. Eles eram tão colonizados, tão caretas e carentes, eles estavam tão perdidos no meio daquela fantasia sub-havaiana que já ia acabar. Ela era só uma moça querendo escrever um livro e ele era só um moço querendo morar num barco, mas se realimentando um do outro para. Para quê? Eles pareciam não ter a menor ideia.

O cheiro dele era tão bom nas mãos dela quando ela ia deitar, sem ele. O cheiro dela era tão bom nas mãos dele quando ele ia deitar, sem ela. O corpo dela se amoldava tão bem ao dele, quando dançavam. Ele gostava quando ela passava óleo nas suas costas. Ela gostava quando, depois de muito tempo calada, ele pegava no seu queixo perguntando — o que foi, guria? Ele gostava quando ela dizia sabe, nunca tive um papo com outro cara assim que nem tenho com você. Ela gostava quando ele dizia gozado, você parece uma pessoa que eu conheço há muito tempo. E de quando ele falava calma, você tá tensa, vem cá, e a abraçava e a fazia deitar a cabeça no ombro dele para olhar longe, no horizonte do mar, até que tudo passasse, e tudo passava assim desse jeito. Ele gostava tanto quando ela passava as mãos nos cabelos da nuca dele, aqueles meio crespos, e dizia bobo, você não passa de um menino bobo.

Como nas outras noites, ele a deixou na porta do bangalô 19, quase cinco da manhã, pela última vez. Mas diferente das outras noites, ela o convidou para entrar. Ele entrou. Tão áspero lá dentro, embora cinco estrelas, igual ao dele. Ele não sabia o que fazer, então ficou parado perto da porta enquanto ela abria a janela para que entrasse aquela brisa morna do mar. Ela parecia de repente muito segura. Ela apertou um botão e, de um gravador, começou a sair a voz de Nara Leão cantando These Foolishing Things: coisas-assim-me-lembram-você. Ela veio meio balançando ao som do violão e convidou-o para dançar, um pouco mais. Ele aceitou, só um pouquinho. Ele fechou os olhos, ela fechou os olhos. Ficaram rodando, olhos fechados. Muito tempo, rodando ali sem parar.

Ele disse:

— Eu não vou me esquecer de você.

Ela disse:

— Nem eu.

Ele afastou-a um pouco, para vê-la melhor. Ela sacudiu os cabelos, olhou bem nos olhos dele. Uma espécie de embriaguez. Não só espécie, tanta vodca com abacaxi. Eles pararam de dançar. Nara Leão continuava cantando. A luz da lua entrava pela janela. Aquela brisa morna, que não teriam mais no dia seguinte. Ele a viu melhor, então: uma mulher um pouco magra demais, um tanto tensa, cheia de idéias, não muito nova — mas tão doce. As duas mãos apoiadas nos ombros dele, assim afastando os cabelos, no mesmo momento ela o viu melhor: um homem não muito alto, ar confuso, certa barriga, não muito novo — mas tão doce. Que grande cilada, pensaram. Ficaram se olhando assim, quase de manhã.

Ela não suportou olhar tanto tempo. Virou de costas, debruçou-se na janela, feito filme: Doris Day, casta porém ousada. Então ele veio por trás: Cary Grant, grandalhão porém mansinho. Tocou-a devagar no ombro nu moreno dourado sob o vestido decotado, e disse:

— Sabe, eu pensei tanto. Eu acho que.

Ela se voltou de repente. E disse:

— Eu também. Eu acho que.

Ficaram se olhando. Completamente dourados, olhos úmidos. Seria a brisa? Verão pleno solto lá fora.

Bem perto dela, ele perguntou:

— O quê?

Ela disse:

— Sim.

Puxou-o pela cintura, ainda mais perto. Ele disse:

— Você parece mel.

Ela disse:

— E você, um girassol.

Estenderam as mãos um para o outro. No gesto exato de quem vai colher um fruto completamente maduro.