

**VERBALIZANDO MORCEGOS ESTRITAMENTE PESSOAIS & INTRANSFERÍVEIS:
NARRATIVA E EXPERIÊNCIA EM CAIO FERNANDO ABREU**

*VERBALIZING BATS STRICTLY PERSONAL & UNTRANSFERABLE: NARRATIVE &
EXPERIENCE IN CAIO FERNANDO ABREU*

Rosicley Andrade Coimbra

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

RESUMO: Este artigo objetiva analisar os contos “Diálogo” e “Os companheiros”, presentes no livro *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu. Partiremos da observação da postura das personagens envolvidas na trama, sobretudo dos narradores, para tecer algumas considerações acerca da perda da capacidade de intercambiar experiências por meio da narrativa. Considerado como um indivíduo especial, o narrador tradicional era dotado de autoridade para narrar, pois detinha a experiência. No entanto, a arte de narrar entra em vias de extinção, conforme alertou Walter Benjamin no entre guerras (1936). As experiências traumáticas da guerra acabaram por limitar o poder de transmissão das experiências vividas e comunicáveis. Tal crise só recrudescer com o passar dos anos, principalmente devido aos regimes ditatoriais e autoritários que surgiram, cerceando a liberdade e o direito à voz, causando feridas tão profundas quanto as deixadas pelas grandes guerras. Nesse sentido, nossa proposta é abordar nos contos citados alguns aspectos referentes às experiências envolvendo o Regime Militar no Brasil. Entendemos que os referidos contos trazem tal temática muito bem representada por meio de suas personagens esmagadas pelo cotidiano e mergulhadas na melancolia, tentando a todo custo encontrar um meio de narrar essas “experiências morais do despotismo” – no comentário de Giorgio Agamben –, mas sempre conscientes da incapacidade e dos limites da palavra.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Narrativa; 2. Experiência; 3. Regime Militar; 4. Brasil; 5. Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT: This article intends to analyze the short stories “Diálogo” and “Os companheiros” in the book *Morangos Mofados* (1982) by Caio Fernando Abreu. We start from the observation of posture of the characters involved in the plot, especially the narrators, to make a few remarks about the loss of the ability to exchange experiences through narrative. Considered as a special individual, the traditional narrator was endowed with authority to narrate, because he had the experience. However, the art of storytelling is endangered, as Walter Benjamin warned in interwar (1936). The traumatic experiences of war eventually limit the power of transmitting the lived and communicable experiences. This crisis has just intensified over the years, mainly due to the dictatorial and authoritarian regimes that emerged, abridging the freedom and the right to speak, causing wounds as deep as those left by the great wars. In this sense, our proposal is to tackle in the cited short stories some aspects related to experiences involving the Military Regime in Brazil. We understand that these short stories bring this theme very well represented through their characters crushed by everyday and steeped in melancholy, trying at all costs to find a way of narrating these “moral experiences of despotism” – in the comment of Giorgio Agamben –, but always aware of the inability and of the word boundaries.

KEY WORDS: 1. Narrative; 2. Experience; 3. Military Regime; 4. Brazil; 5. Caio Fernando Abreu.

*O ofício agora é navegar sozinho.
Sem razão, sem porto, sem destino,
sem irmão nem mapa. Sobre-vivendo
à nossa própria morte. E isso é tudo.*

“Os sobreviventes”. Caio Fernando Abreu.
In: *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*

Introdução

Iniciemos afirmando que o ato de narrar ainda deve ser considerado uma arte, pois parte de um indivíduo especial, cuja narrativa adquire o valor de sua própria vida, traduzida em experiência. O narrador é aquele que tem a missão de transmitir essa experiência vivida ou apreendida sob a forma de um conselho ou exemplo. Esse é o narrador tradicional, indivíduo detentor de um saber prático, que mergulha na própria existência para concebê-lo. É um sujeito que pode ser chamado de espetacular, já que sua narração pede e prende a atenção do ouvinte. Daí ser também uma espécie de arquétipo, constituindo-se em um verdadeiro modelo a ser seguido. Sua autoridade deriva justamente da experiência viva: seus conselhos sempre possuem uma finalidade prática.

Uma experiência passada adiante via narração tem sempre um objetivo: ensinar ou transmitir alguma coisa. Logo, narrar é uma atividade dotada de sentido, pois possui um objetivo claro e estabelecido pelo próprio narrador, que sabe sempre o que diz. Jeanne Marie Gagnebin destaca que, “as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade” (2009, p.57). As experiências comunicadas propiciam uma integração dos indivíduos a sua comunidade; recebê-las (ou ouvi-las) e transmiti-las é garantia de pertencimento e continuidade de um legado.

Os narradores tradicionais transformam suas experiências em histórias. Walter Benjamin dirá que “o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio” (1994, p.221). Em grande parte são narradores anônimos, mas dotados de sabedoria, pois recorrem “ao acervo de toda uma vida”, dirá ainda Benjamin. Entretanto, a experiência do narrador não estaria restrita somente àquilo que ele aprendeu pela

vivência, inclui-se também a experiência alheia, pois ele “assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer”. E, mais uma vez com Benjamin, o dom do narrador “é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*” (1994, p.221, grifo do autor).

Mas é cada vez mais difícil encontrarmos esse tipo de narrador nos dias atuais. As experiências traumáticas da vida moderna terminaram por limitar o poder de comunicação das experiências vividas ou comunicáveis, pois ninguém deseja mais falar daquilo que lhe fora traumático e doloroso. Walter Benjamin chama a atenção para a crise que se instalou na arte de narrar nas primeiras décadas do século XX, alegando que a mesma estava em vias de extinção. As experiências dolorosas da guerra faziam com que os soldados voltassem mudos do campo de batalha, “não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”, sendo, por isso, cada vez mais raras as pessoas que soubessem narrar devidamente. “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza”, afirma uma vez mais Benjamin (1994, p.197-198).

Todavia, era preciso narrar, dirá Adorno tempos depois a propósito do gênero romance (2003, p.55), considerado por Benjamin como um dos responsáveis pelo ocaso da tradicional arte de narrar (1994, p.201). As experiências traumáticas da guerra deveriam ser narradas, era preciso. E os únicos capazes de fazer isso ainda eram os narradores. Mas como? Como transmitir aos ouvintes (ou leitores) o que aconteceu nos campos de batalha e nos campos de concentração? Como intercambiar experiências tão dolorosas?

Podemos destacar que houve uma baixa nas narrativas tradicionais, ocasionando o desaparecimento do narrador tradicional, dando origem a outro tipo: o narrador moderno. Jeanne Marie Gagnebin assinala que, o fim da narração tradicional “esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição, em migalhas” (2006, p.53). Os narradores modernos, buscando fugir da responsabilidade de narrar, refugiam-se em si mesmos. Tenta-se narrar a partir de então, mas a palavra não é suficiente para representar o horror, o sofrimento. Não teremos mais as narrativas tradicionais, mas sim narrativas em que os narradores estarão mergulhados em si mesmos, buscando configurar, por meio da palavra estilhaçada, uma experiência traumática. Contudo, tal tarefa é frustrada pela incapacidade de narrar. Como consequência as narrativas se configuram pela errância, fragmentos, migalhas e restos da destruição. O narrador moderno irá buscar no que restou de seus sonhos a matéria para construir sua narrativa.

Ao comentar sobre essa perda da capacidade de transmitir experiências, o filósofo Giorgio Agamben dirá que esta é a única certeza que o homem contemporâneo tem, pois, “assim como foi privado da sua biografia”, também “foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo” (2005, p.21).

Entretanto, Agamben destaca que as guerras não seriam as únicas causas da perda da capacidade de intercambiar experiências. Segundo ele,

hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência (AGAMBEN, 2005, p.22).

A perda da experiência e da capacidade de narrá-las não necessita, portanto, de grandes hecatombes para acontecerem, uma vez que a própria vida moderna já se encarregou disso. O que Agamben salienta é que o cotidiano por si só é esmagador, esterilizando qualquer ação que possa se transformar ou ser traduzida em experiência. Nada persiste, portanto, nada ganha perenidade. A velocidade com que o homem contemporâneo recebe as informações é tamanha que o mesmo fica perdido em meio a esse turbilhão.

Mas, apesar dos pesares, narrar é uma tarefa necessária, sobretudo em um contexto no qual o autoritarismo está presente, como é o caso do Brasil que passou por um período ditatorial que durou mais de vinte anos (1964-1985). Sobre esse período muito ainda está por ser dito e explicado e a literatura tem procurado exercer seu papel, isto é, tentar apresentar sua versão dos fatos.

Ao falar sobre a literatura brasileira, Tânia Pellegrini notará que,

a necessidade de narrar a qualquer custo, de se fazer ouvir, de comunicar as sensações mais íntimas ou apenas relatar vivências, não importando a forma, é um dos traços marcantes da ficção brasileira contemporânea, como se narrar fosse uma catarse psicoterápica, um jorro purificador, mais que uma necessidade de comunicação (1999, p.67-68).

No entanto, retomando o que disse Agamben, a grande dificuldade está em traduzir o cotidiano em experiências. Podemos complementar dizendo que há uma dificuldade em o homem contemporâneo traduzir-se, pois o cotidiano esmagador que se impõe oprime-o a tal ponto que o deixa sufocado e à deriva, esvaziado de qualquer conteúdo que possa

se converter em experiência. O próprio Walter Benjamin já havia mencionado a “substituição” das experiências pela “informação” (1994, p.203). O homem moderno é sufocado pela torrente de informações que o cerca e, nas palavras de Agamben, quando “volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz”, percebe que nenhum deles é capaz de se transformar em experiência (2005, p.22).

Muito desse narrador pode ser encontrado nos contos de *Morangos Mofados (MM)*, de Caio Fernando Abreu (C.F. Abreu). Temos um conjunto de personagens e narradores que se furtam à ação de narrar. Na verdade, o que temos é um silêncio que, paradoxalmente, é ensurdecedor, pois nos causa um incômodo, um mal-estar em relação ao presente e ao futuro dessas personagens. Todavia, podemos afirmar que esse silêncio é só aparente, pois o livro apresenta uma série de narrativas curtas, imersas em uma verborragia inquietante. Nesse sentido, são esclarecedoras as palavras do próprio C.F. Abreu em carta a amigos, na qual fala sobre a concepção de *MM*. Para o autor, “escrever é enfiar o dedo na garganta” e vomitar, e depois peneirar a gosma, amoldando-a, transformando-a por fim (2005, p.155). A escrita de C.F. Abreu em *MM* segue muito essa espécie de *poética do vômito*, na qual a busca por uma forma de representar uma experiência mal sucedida se faz através de fluxos de consciência ou monólogos interiores, com focos narrativos partidos e a palavra sempre se mostrando limitada e insuficiente, mas nunca abandonada por completo.

Enfim, podemos afirmar sem sombra de dúvidas que as personagens dos contos de *MM* mostram os limites da palavra, testando-a a todo instante, peneirando/procurando em meio ao vômito uma que lhes sirva ao momento. Schøllhammer salienta que, por intermédio de situações cotidianas em que questões de sexualidade e de opção de vida vêm absorver as resistências contra a violência de um sistema autoritário, C. F. Abreu propõe uma escrita mais psicológica, configurando assim uma subjetividade em crise, com sujeitos abúlicos e melancólicos, sem rumo (2009, p.27). É essa errância que predomina muitas vezes nos contos de *MM*.

Morangos Mofados

Publicado em 1982, *MM* é um dos primeiros livros a trazer a questão pós-Ditadura Militar de uma forma mais subjetiva. Numa linha mais intimista, essa coletânea de contos de C.F. Abreu, traz 18 histórias, divididas em três partes: “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”. Apresenta uma galeria de personagens marcadas, sobretudo, pela

afasia, espécie de impotência diante de um cotidiano esmagador. Tal atitude e postura podem ser tomadas como consequências diretas de um passado de lutas e ideais fracassados. Por outro lado, percebemos que tais personagens buscam um norte, apesar de todo ceticismo em relação ao futuro. O fragmento do poema “Os sobreviventes”, também de C.F. Abreu, posto aqui como epígrafe, poderia muito bem servir de abertura para o livro *MM*, pois o que temos nos contos que o compõe é exatamente isto: personagens que estão “sobre-vivendo” à própria morte.

Mais conhecido por ser um escritor intimista, cuja prosa constantemente é comparada à de Clarice Lispector, de quem era admirador confesso, e também por sua frequente incursão pela temática homoerótica, C.F. Abreu se destacou como um dos mais criativos escritores brasileiros das três últimas décadas do século XX. Sua obra, ainda em processo de redescoberta pelas gerações mais novas, tem suscitado uma série de trabalhos nas mais variadas vertentes. Fugindo um pouco das temáticas já conhecidas, pretendemos destacar o lado político de C.F. Abreu. Atualmente, a crítica especializada tem explorado bastante este tema na obra do autor gaúcho. De alguma forma esta faceta já havia sido mencionada por Flora Süssekind quando destacou uma vertente engajada no livro de contos *Pedras de Calcutá*, de 1977, afirmando que,

Caio Fernando Abreu não se limita a descrever o horror, [...] ou a refletir sobre a possível lógica que regia a tortura, como fazem Gabeira e Sirkis por diversas vezes nas suas memórias políticas. No seu caso o procedimento é bem outro. Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura (1985, p.47).

Como é possível depreender pelas palavras de Flora Süssekind, C.F. Abreu mantém um engajamento, mas não no sentido estrito da palavra. Podemos tomar emprestada a expressão de Leyla Perrone-Moisés ao se referir ao escritor Raduan Nassar e sua postura diante da literatura brasileira dos anos de 1970. Assim como Raduan Nassar, C.F. Abreu preferiu um “engajamento literário”. O que teve muito mais impacto, pois a obra de ambos não se tornou datada como muitas outras da mesma época, pois a literatura esteve no cerne de sua preocupação.

A produção literária de C.F. Abreu praticamente atravessa todo o período do Regime Militar no Brasil, sendo, portanto, inegável que sua obra não traga representada o pensamento e comportamento de uma época ou de um dado setor da sociedade brasileira. Conforme destacou Jaime Ginzburg, C.F. Abreu é um escritor de resistência,

mas sem contradições, “responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar, na ficção brasileira” (2012, p.405).

MM pode ser incluído sem problemas no rol das obras que surgem em momento tenso no cenário político brasileiro. Dada a abertura política em 1979, em que há o retorno dos intelectuais exilados, surge também uma dúvida: estaria a Ditadura encerrando seus dias ou era apenas mais um golpe? É um momento em que (aparentemente) o país passava por um processo de redemocratização. No entanto, a incerteza pairava no ar. “Habita no livro uma reflexão, elaborada de modo difuso e inquietante, sobre as condições e implicações dessa passagem”, diz acertadamente Ginzburg (2012, p.408). *MM* é um livro que representa muito bem esse momento de incerteza. Diferentemente de outras obras do mesmo período, que apresentavam relatos dos tempos de guerrilha, numa espécie de balanço daqueles anos, fazendo assim uma autocrítica, como a obra de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?* ou *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, *MM*, nas palavras de Heloisa Buarque de Holanda, não se enquadraria nessa literatura de testemunho. Conforme destaca,

Caio não procura analisar ou mesmo avaliar um caminho acabado (ou interrompido). Não se trata de revisar uma opção de intervenção. Apesar da tentativa de olhar com certo distanciamento histórico-existencial a viagem do desbunde, *Morangos* não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza de que é fundamental encontrar saída capaz de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência (HOLANDA, 2005, p.9).

Pelas palavras de Heloisa Buarque de Holanda já se anuncia um viés de investigação da obra de C.F. Abreu distando daquilo que é mais saliente em sua obra: o tom intimista e o teor homoerótico da grande maioria de seus textos. Em *MM* encontramos uma geração que perdeu os sonhos e se encontra sem perspectivas ou fé no futuro, apesar de seus esforços em provar o contrário. Há no livro de C.F. Abreu uma crítica sim, mas, como destaca Heloisa Buarque de Holanda, “o movimento crítico se faz no sentido de flagrar uma incerta dor ao lado de um gesto amargo de morangos mofando que atravessa insistentemente os encontros e desencontros de seus personagens” (2005, p.9). A imagem dos morangos mofados está presente em praticamente todo o livro. Tal fato leva Ginzburg a afirmar a presença da ironia já no título do livro:

A imagem dos morangos anuncia uma presença de vitalidade, que é de imediato tragada pela corrosão. O mofo tem como papel indicar, no lugar em que deveria haver vitalidade, a presença da degradação do tempo, que

afasta o sabor original dos frutos e os decompõe em resíduos (2012, p.410).

São esclarecedoras as palavras de Ginzburg, pois o título do livro, retirado das palavras finais do narrador Rodrigo S. M. de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, traduz muito do momento tenso pelo qual passava o Brasil. Os morangos, essa fruta com sabor agridoce, é considerado, em algumas culturas indígenas, como um fruto sagrado, simbolizando a boa estação; mas também é fruta encontrada no país dos mortos, e a alma que dele comer esquecerá toda sua vida no mundo dos vivos, bem como um eventual retorno (CHEVALIER, 2009, p.620). O fato de o narrador clariciano encerrar sua história dizendo para “não esquecer que por enquanto é tempo de morangos” (LISPECTOR, 1998, p.87), assinala uma esperança de tempos bons. No entanto, C.F. Abreu, ao tomar as palavras finais desse narrador como ponto de partida para seu livro, evidencia que, apesar de tudo, não se terá uma boa colheita, pois o mofo estará presente, decompondo aos poucos, sorratamente corroendo a vitalidade dos morangos. Isso pode ser explicado porque Rodrigo representa o setor burguês da sociedade, não sofreu grandes perdas com o Regime, foi até conivente. As personagens de C.F. Abreu não o são, fizeram parte do outro lado, estiveram na linha de fogo, frente a frente com o inimigo. O gosto amargo dos morangos é o gosto amargo da derrota, comê-los significou abandonar todo um passado, todo um sonho, significou renunciar a volta à terra dos vivos. Estas personagens permanecem no limbo, sem esperanças de ascenderem a um outro círculo. Elas simplesmente continuam, vagando, ou melhor, “sobre-vivendo” à própria morte, retomando mais uma vez poema posto em epígrafe.

Ginzburg assinala outro ponto interessante em *MM*. Segundo ele, o livro é governado por uma profunda ambivalência. Dois elementos estão presentes no livro: o terror e o desejo. O primeiro “surge em esforços de contemplação e elaboração, sempre inconclusos, da violência, da morte, da autodestruição”. Já o desejo está “associado à determinação do sujeito em encontrar condições de afirmação de si e superação de limites, na ligação com o outro e na integração com a realidade externa” (2012, p.409). É o desejo que vemos ter maior amplitude, pois é criativo, e busca novas e variadas formas de agir. É o desejo que impele as personagens para frente, é ele que sugere uma determinação de se afirmarem.

Dentre os vários contos do livro *MM*, escolhemos dois para análise. O primeiro deles, “Diálogo” é o conto de abertura. O segundo chama-se “Os companheiros”, e é o sexto conto do livro. Podemos ver nestes dois contos uma estreita ligação com as afirmações que fizemos anteriormente. São contos nos quais as personagens se mostram em uma espécie de afasia. A palavra não é suficiente para que um verdadeiro diálogo se estabeleça. Quando verbalizadas constroem discursos desencontrados e sem um nexo entre si.

Um diálogo *ad infinitum*

O conto “Diálogo” pode ser tomado como uma espécie de chave para se entender um pouco melhor a posição das personagens nos demais contos do livro. Para tal é preciso que verifiquemos algumas características que saltam aos olhos do leitor. Vemos que o próprio *gênero conto* sofre uma brusca ruptura; uma transgressão que evidencia a urgência de se encontrar uma forma que conseguisse representar o momento pelo qual passam essas personagens. Ele se apresenta como um híbrido, dividindo espaço com o teatro, pois as falas são teatralizadas, e a presença do narrador é (quase) nula – podemos dizer que sua “presença” é atestada por meio da indicação dos interlocutores “A” e “B”. Na verdade, o conto “Diálogo” figura como a primeira parte de uma peça escrita por C.F. Abreu. Com o título de *Diálogos* esta peça se divide em cinco “diálogos”. Todos tendo como personagens A e B.

Voltando ao conto, vemos que as personagens não são nomeadas, temos apenas a indicação A e B. São dois interlocutores que iniciam um pretense diálogo. Tudo gira em torno da assertiva que A faz a B: “Você é meu companheiro” (ABREU, 2005, p.23). Por meio desta o diálogo se desenvolve, ou melhor, se prolonga por meio de uma série de indagações que, à primeira vista, poderiam soar vazias e destituídas de sentido. No entanto, sob a aparente simplicidade da afirmação, se esconde algo maior, conforme diz B: “Tem alguma coisa atrás, eu sinto” (ABREU, 2005, p.23). Mas o quê? Esse aparente diálogo, efêmero por um lado, mas que também se assemelha a um jogo, no qual cada um dos interlocutores joga (ou devolve) uma pergunta ao outro, é permeado por um discurso outro, que não está no nível da materialidade do texto, mas em suas entrelinhas. A leitura que podemos fazer desse conto prende-se mais aos não-ditos do que ao que está posto no texto. Segundo afirmação de Tânia Pellegrini, podemos incluir este conto de C.F. Abreu no rol de contos que “desenvolvem o tema do ‘emparedado’”, ou seja, “o conto

(?) é apenas um diálogo mínimo entre personagens A e B, em que a incomunicabilidade é levada ao absoluto, pontilhada por expressões meramente fáticas que apenas sustentam a fala de cada um” (PELLEGRINI, 1999, p.73). Logo, a palavra-chave desse conto é “incomunicabilidade”. Por qual razão?

Dado o momento no qual surge o livro *MM*, início da década de 1980, podemos especular que se trata de um momento no qual toda aquela tensão provocada pelos anos da ditadura ainda se mantém. Até porque a abertura política não significou o fim do Regime Militar. Com a abertura política e o aparente abrandamento do regime, surgem novas necessidades no campo literário. Se outrora o engajamento era preciso, agora a necessidade é outra: era momento de refletir sobre tudo o que havia acontecido. Mas o que restou depois de tudo? O silêncio é um primeiro indício, pois ninguém queria falar sobre o fim dos sonhos, traduzido em perdas e fracassos. Um segundo indício é o medo, falar sobre determinados assuntos ainda poderia ser perigoso.

Assim, sob a aparente fragilidade do diálogo encetado no conto, jaz uma questão maior: ninguém quer falar sobre o que aconteceu nos anos anteriores por medo ou frustração. Todos desconversam. Atitude facilmente recobrada pela interjeição “Hein?”, refletindo a reação de B em relação à assertiva de A. Podemos dizer também que há uma fuga do assunto, ou melhor, uma desconfiança, já que ninguém é confiável. E o jogo que mencionamos anteriormente pode ser visto nesse toma lá da cá entre os dois interlocutores, que a todo momento devolvem perguntas um ao outro, ao invés de respostas. Na verdade, ninguém tinha uma resposta. É possível dizer ainda que, à pergunta: o que fazemos agora? é devolvida outra, na verdade, uma interjeição: “Hein?” Ou seja, B não estava prestando atenção ao que A dizia, pois está disperso.

Por outro lado, a palavra “companheiro” é “emblemática” nesse contexto: companheiro de quê? podemos indagar. Tal palavra possui um duplo sentido dentro do conto; ela é claramente ambígua. Em um primeiro momento, podemos tomá-la como um simples indicativo de um casal homoafetivo “discutindo a relação”; mas num segundo momento, podemos aventar a possibilidade de uma retomada da questão da luta engajada. Considerar-se um “companheiro” poderia significar comprometimento com a luta armada, com a guerrilha. Talvez daí a desconfiança de B ao pensar que há algo a mais na simples afirmação de A, que responde: “Não, não tem nada. Deixa de ser paranoico” (ABREU, 2005, p.23). E B responde: “Não é nada *disso* que estou falando” (ABREU, 2005, p.23, grifo nosso). “Disso” o quê? perguntamos aqui. É uma pergunta que fica no ar, pois não sabemos realmente sobre o quê B está falando. E é nessa aparente

simplicidade que o jogo continua: um devolvendo ao outro a responsabilidade até “encerrar” o “diálogo”.

A ação de encerrar deve ser posta aqui entre aspas ou tomada de maneira provisória pelo simples fato de que não há um final para esse diálogo, mas apenas a inversão dos papéis no final do conto: agora é B quem afirma: “Você é meu companheiro.” (ABREU, 2005, p.24) Ao que A responde: “Hein?”. A indicação entre parênteses da expressão *ad infinitum* dá um arremate temporário e superficial ao conto, uma vez que o jogo não terá um fim ali, no qual a materialidade textual, isto é, o suporte gráfico (papel e livro) aponta, mas será continuado, apesar de tudo.

Podemos dizer que o que há não é um diálogo propriamente dito, pois não há uma comunicação, no sentido estrito do termo. A palavra não é retomada em sua amplitude, isto é, não é recuperada pelo interlocutor, que a deixa vagando a esmo, preferindo proferir uma outra. O que temos são circunlóquios, nos quais nenhum nem outro conseguem dizer nada. Temos, portanto, uma circularidade, um jogo que se prolonga *ad infinitum*.

Colocar tudo em pratos limpos ou continuar a ouvir um blues melancólico?

O conto “Os companheiros” pode ser tomado como um dos textos no qual a temática pós-ditadura militar é mais evidente em *MM*. O próprio título já evidencia um pouco do que já afirmamos sobre o conto abordado anteriormente. Trata-se de um grupo de amigos que, depois da morte de um dos “companheiros”, retorna à antiga casa onde se reuniam.

Um primeiro indício a chamar a atenção do leitor é o fato de as personagens não possuírem nomes, mas codinomes: De Camisa Xadrez, Médica Curandeira, Jornalista Cartomante, Ator Bufão, Moreninha Brejeira e Marinheiro Frustrado: todos “Caricaturalmente Representativos De Uma Geração”. Isto já fora notado por Ginzburg que afirma: “abordando vários elementos ligados às práticas de resistência, como os codinomes, os esconderijos e a obscuridade, o melancólico texto elabora seu lamento da violência e, por imagens como os morcegos e o vento frio, propõe a continuidade de presença do temor e da incerteza” (GINZBURG, 2012, p.415). Há, portanto, algo de obscuro na atmosfera do conto, e isto se manifesta na forma de uma tensão que deixa essas personagens em sobressalto.

“Os companheiros” já começa indicando uma hesitação por parte do narrador ao iniciar sua narração: “Poderia também começá-la assim [...]” (ABREU, 2005, p.49). Outro ponto que deve ser grifado é o fato de não haver diálogos entre essas personagens: o

que reina na casa é o silêncio, abalado somente pelo barulho dos “morcegos que esvoaçam ao redor da casa” (ABREU, 2005, p.49). Algo os perturba, os assusta; alguma coisa quer entrar na casa.

Porém, isso não é tudo. Apesar do barulho fora da casa e do “cruel que vinha do silêncio” presente dentro da casa, “o cruel [mesmo] era a palavra verbalizada” (ABREU, 2005, p.50). Como visto, ninguém queria falar. Mas, como dirá o narrador: “Era exaustivo, mesmo sem muitas palavras entre eles, não aqui, onde é o único jeito de tentar contá-los. Era incompreensível também, para quem nunca esteve dentro de algo semelhante” (ABREU, 2005, p.52). Assim, podemos dizer que somente quem esteve *lá*, quem viveu ou testemunhou algo semelhante, pode realmente contar o que aconteceu e como foi. Somente a vítima tem a autoridade para falar sobre o trauma sofrido. Mas é reticente, pois, contar é re-cordar, é trazer de volta ao coração e, pelo visto ninguém queria fazer isso, ninguém queria re-viver. Estar naquela casa era, de certa forma, reviver tudo: “Isso remeteria a outras feridas mais antigas, nem mais nem menos dolorosas, porque a memória da dor da feridantiga amenizou-se, compreende?” (ABREU, 2005, p.52), diz ainda o narrador.

Como forma de fugir de tudo, havia os momentos em que mergulhavam “nos lentos blues, nos tabacos fortes, nos cafés amargos vezenquando substituídos por conhaques (densos) ou vinhos (secos)”. E entre uma ou “duas palavras quaisquer” havia ainda ações objetivas, como “esvaziar o cinzeiro trocar discos servir bebidas abrir janelas para fechá-las em seguida, rápido, para que os morcegos na entrassem” (ABREU, 2005, p.53). E é essa imagem que queremos destacar agora, a dos morcegos sobrevoando a casa, arranhando os vidros das janelas na intenção de entrar.

A imagem dos morcegos pode ser tomada aqui como uma metáfora. Mas uma metáfora do quê? O tempo havia passado. Todos tinham mudado, pelo menos fisicamente, conforme diz o narrador: “Haviam chegado a um ponto em que verbalizar morcegos poderia arruinar tudo, mesmo que nada houvesse a ser arruinado. Mesmo que sequer houvesse morcegos” (ABREU, 2005, p.54). Os morcegos avultam aqui não mais como seres reais, corpóreos, mas como entidades abstratas, como aquilo que jaz preso na memória, como experiências que querem ser verbalizadas; no entanto, o grupo não se atrevia a “verbalizar morcegos”. Percebemos que, nesse ponto, parece mais confortável permancer ouvindo os blues lentos e fumando tabacos fortes e tomando cafés amargos, vinho ou conhaque.

E por que não verbalizar morcegos? Diz o narrador,

os morcegos talvez fossem comunicáveis, pois em não sendo verbalizados, e portanto compartilhados, cada um suspeitava que fossem estritamente pessoais & intransferíveis, compreende? O que quero finalmente dizer é que não verbalizando os morcegos, os morcegos não existiam, passando a ser o que não eram: uma metáfora de si mesmos (ABREU, 2005, p.54).

Especulando sobre isso, podemos dizer que não verbalizar morcegos é não dar a conhecer as experiências traumáticas que cada um tivera no passado engajado. É buscar a todo custo esquecê-las, é fazer com que os morcegos não existam, com que sejam apenas metáforas de si mesmos. O vento frio que sopra em pleno verão, torna mais melancólico o blues e os morcegos mais agitados. No entanto, ninguém fala, ninguém verbaliza seus morcegos. Os olhares são desviados. Ninguém vai (ou quer) “Ir Direto Aos Fatos”. E o que seria “Ir Direto Aos Fatos?” “Ir Direto Aos Fatos agora seria por exemplo correr sem vírgulas para a pia armado da mais higiênica das intenções & um bom detergente biodegradável” (ABREU, 2005, p.55). Mas preferem fazer outra coisa: “virar o disco para libertar um blues ainda mais agônico, quase insuportável de tão dolorido, que cada nota emitida pelo sax durasse pelo menos o tempo do Gênesis” (ABREU, 2005, p.55). Sobre isso, as palavras de Ginzburg podem ser esclarecedoras. Diz ele: “Silêncios, lapsos, ambiguidades e descontinuidades apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar a elaborações em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas” (GINZBURG, 2012, p.408).

Dentre a série de metáforas que temos no conto, os morcegos são a imagem mais representativa. Os morcegos, mamíferos voadores cercados de mistérios, surgem como o passado a perseguir essas personagens. O barulho que fazem para entrar na casa é indicativo de que querem ser vistos, ou melhor, verbalizados, pois são ignorados.

Há uma escolha, mas é uma escolha que ninguém faz ou quer, pois,

para todos, era extremamente cômodo e perfeitamente insuportável permanecer assim, no meio do parado, suspeitando voos de morcegos por trás das janelas fechadas daquele quarto onde, quem sabe, apenas as âncoras ancoradas nas paredes poderiam indicar qualquer coisa como – um rumo? (ABREU, 2005, p.55).

Como podemos perceber, não é tão fácil verbalizar morcegos, não é tão fácil falar daquilo que não nos fez bem, é sempre preferível ficar no limbo, onde não há dor, mas também não há risos, tampouco esperança. “Sobrevivendo à morte de todos os

presságios” (ABREU, 2005, p.55). Aqui as palavras de Agamben sobre a incapacidade de traduzir o cotidiano em experiência é perfeitamente cabível, uma vez que vemos que o hoje, para as personagens, é algo insuportável. Há uma grande dificuldade em lidar com o presente e com o passado traumático e, principalmente, em traduzir as “experiências morais do despotismo” (2006, p.22), ou seja, deseja-se, de alguma forma, ignorar os morcegos que voam desesperados querendo entrar na casa. Mas até quando conseguirão fingir que não ouvem o esvoaçar das asas batendo às janelas? Até quando o silêncio será cômodo?

Considerações finais

Pensar a questão da experiência e da narrativa no livro *MM*, de C.F. Abreu, é tratar também da memória do país; é remexer em feridas abertas; é tratar de questões que afetaram toda uma geração, que sonhou e viu seus sonhos frustrados. Os narradores dos contos citados são indivíduos totalmente abúlicos em relação ao cotidiano do qual fazem parte. A postura que adotam é de extremo abandono de si mesmos. E o fato de se furtarem ao ato de narrar sobre si mesmos ou sobre o passado denota uma profunda frustração em relação a tudo, sobretudo, em relação a um futuro. No entanto, tentam, de alguma forma narrar, pois é necessário.

Limitamo-nos a apenas dois contos por julgarmos que os mesmos são altamente representativos para a hipótese que levantamos baseada nas ideias de Benjamin sobre a crise na arte de narrar. A posição ocupada pelos narradores dos contos é ilustrativa da crise na arte de narrar que Benjamin, ainda na primeira metade do século XX, acertadamente destacou.

E mais, podemos dizer que, literariamente, temos uma versão da história recente do Brasil, contada não pelos meios oficiais, mas pela visão de quem esteve envolvido na luta, vivendo na clandestinidade e ilegalidade. Trata-se de uma história que não está escrita nos livros, mas inscrita na memória atormentada de muitos outros narradores que por aí vagam. São testemunhas, mas, acima de tudo, sobreviventes que nos buscam como testemunhas de seu testemunho. Nesse sentido, servem de fecho a esse artigo as palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente

essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (2006, p.57)

Assim, por mais doloroso que seja a narração dessas personagens e, por mais doloroso que seja ouvi-las, é preciso converter-se em testemunha, não nos furtando a elas, mas ouvindo-lhes até o final, pois testemunha é aquele que fica até o final da narração. Se não há mais transmissão de experiências, no sentido descrito por Benjamin, que haja então essa transmissão simbólica, com o intuito de evitar que o passado se repita.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Organização de Letícia da Costa Chaplin & Márcia Ivana de Lima. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Jorge M. B. de Almeida. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência. In: _____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Não contar mais? In: _____. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GINZBURG, Jaime. Exílio, Memória e História: notas sobre “Lixo e Purpurina” e “Os Sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. In: _____. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2012.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/São Paulo: FAPESP, 1999.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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