

AS PERSONAGENS-OBJETO COMO METÁFORAS VIVAS EM CAIO FERNANDO ABREU

SANTOS, Luciano Dantas dos
bossatrance@hotmail.com

SOBRINHO, Marcele Mirta Gama
marcele.mirta@yahoo.com.br

MACHADO, Danilo Maciel (Orientador)
danilo_let@hotmail.com
Graduado em Letras Português / Espanhol, Mestre em História da Literatura, Profº do curso Letras – Português da Universidade Tiradentes / UNIT.

RESUMO: Este artigo tem por objetivo a investigação das personagens-objeto acerca de três contos: *Mel & Girassóis*, *Os sapatinhos vermelhos* e *Saudades de Audrey Hepburn (Nova história embaçada)*, do autor Caio Fernando Abreu. Discutindo o eixo temático do estudo por meio da estruturação das personagens-objeto como metáforas vivas que instigam e permeiam toda a trajetória do corpus. A leitura pretende tencionar o viés de alguns códigos organizacionais que são utilizados como enigmas que elucidam o sistema lingüístico em torno do discurso. A despeito do processo analítico e metodológico, utilizaremos como referencial teórico Roland Barthes e Paul Ricoeur.

PALAVRAS-CHAVE: História da escrita. Personagens-objeto. Código lingüístico.

A teoria de Roland Barthes indica que não se trata apenas de uma introdução àquilo que poderia ser uma história da escrita, mas de uma tentativa de mostrar que não há literatura sem uma moral da linguagem e de afirmar a existência de uma realidade formal independente da língua e do estilo.

De acordo com Roland Barthes:

[...] é possível, portanto, traçar uma história de linguagem literária que não é a história da língua, nem a dos estilos, mas somente a história dos Signos da Literatura, e pode-se deduzir que essa história formal manifesta, a seu modo, que não é o menos claro, a sua ligação com a História profunda. (p.04 O Grau Zero da Escrita).

Para um melhor estudo sobre a escrita, devemos levar em consideração a história da mesma desde a sua invenção até os nossos dias e, por outro lado, o estudo lingüístico que procura delinear as regras do funcionamento da escrita bem como as suas relações com a língua.

A fim de realizarmos uma análise da escrita, dispomos de vários saberes como explica à ciência histórica a partir de sua evolução, destacando a fisiologia, a psicologia, a exegese, a mitologia e a simbologia que tenta decifrar quais os significados subjacentes aos códigos utilizados nas escrituras.

Por conseguinte, a respeito da origem da escrita declara-se que:

A escrita é um termo que deriva de uma adaptação do italiano *scritta*, traduzido para o francês como *écriture*, termo que normalmente é reconhecido no campo dos estudos teóricos da literatura como o modo de existência material ou espacial da linguagem ou então como a representação do texto impresso ou manuscrito.¹

Podemos considerar a escrita, como resultante de um ato físico que implica um traçar de signos, manualmente ou mecanicamente. Por outro lado, a escrita pode ser significativa como um conjunto de valores que influenciam não só o conteúdo, mas também a estética daquilo que foi escrito, aproximando-se assim da noção de estilo.

Para Barthes, o estilo é fruto de um impulso, “[...] É como uma dimensão vertical e solitária do pensamento” (O Grau Zero da Escrita, p.18). Trata-se, então, de chegar a uma

¹ E-Dicionário de termos literários, edição e organização de Carlos Ceia
<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/escrita.htm>

espécie de ideal lingüístico, privilegiando todo discurso construído apenas com denotações, com uma gramaticalidade lógica, algo que facilmente vemos em textos técnicos e científicos, cuja objetividade acaba por se confundir com o conceito de grau zero da escrita.

É preciso salientar que segundo Roland Barthes, a escrita tem um grau zero do qual não pode fugir, daí que cada escrita que surge contém em si uma herança precedente, tornando-se uma recordação, ou melhor, uma lembrança relutante.

Para tal, a escrita consiste numa dupla realidade, pois tanto nasce de um confronto entre o escritor e a sociedade, como se traduz numa transmissão em que o próprio escritor é remetido para o início da sua criação. Sendo assim, a escrita é, portanto, um envolvimento entre liberdade e comunicação.

A noção de escrita ganhou um sentido importante a partir de *O Grau Zero da Escrita*, de Roland Barthes, no qual acrescenta um novo conceito que opõe à escrita a literatura. Pressupõe-se que a literatura seja marcada por um conjunto de marcas lingüísticas ou ideológicas, enquanto a escrita fica isenta da marca de literariedade, porque parte de um “grau zero”, livre de qualquer artifício lingüístico.

Ainda baseando-se na teoria de Roland Barthes, a respeito de o capítulo Por onde Começar do livro *O Grau Zero da Escrita*, lemos o seguinte:

[...] não se pode começar a análise de um texto sem tomar dele uma primeira vista semântica, seja temática, seja simbólica, seja ideológica. O trabalho que resta então a fazer consiste em seguir os primeiros códigos, em detectar-lhe os termos, em esboçar as seqüências, mas também em colocar outros códigos, que venham perfilar-se na perspectiva dos primeiros. (p.186).

O referencial teórico pelo qual seguimos está vinculado à hermenêutica estabelecida por Roland Barthes e Paul Ricoeur, cujas teorias dirigem-nos a uma avaliação crítica acerca da linguagem utilizada por Caio Fernando Abreu na construção de suas escrituras.

De acordo com Ricoeur, existe uma relação assimétrica entre leitor e texto na qual apenas um dos dois parceiros fala:

[...] uma partitura musical e o leitor como o maestro que segue as instruções da notação. Por conseguinte, compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objetivou. (Teoria da interpretação, p.87).

Tal afirmação leva-nos a perceber que a intenção do escritor vai além do nosso alcance. Exigindo do interlocutor um olhar mais amplo para os mais distintos caminhos apontados pelo texto.

Ainda por intermédio da hermenêutica elaborada por Ricoeur, salientamos a observação de seres que sincronicamente são feitos para um exato instante da narrativa no qual o escritor recria novas possibilidades de interpretação, tecendo personagens que aqui denominamos de objeto emergindo na prosa como metáforas vivas, termo utilizado por Ricoeur como forma de definir a nova extensão de sentido aplicada ao texto.

Destacamos que a metáfora deixe de ser viva a partir do instante em que esta é utilizada linguisticamente de uma forma uniformizada para todas as ocasiões. Vejamos como exemplo de metáfora morta o uso contínuo de uma denominação como braço de cadeira que sempre terá a mesma significância independente de onde seja empregado o termo.

Para melhor embasamento acerca do desenrolar da narrativa é preciso antes disso, falar sobre Caio Fernando Abreu ou mais precisamente do universo que envolve os enredos e as personagens de seus contos no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (2001).

É importante notar que o escritor vai dando vida as suas histórias, através de uma simbiose cuja mistura entorna num caldo que reúne conflitos intensos de personagens ante uma sociedade fragmentada. Segundo Bruno Souza Leal, no seu livro; *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro* (2002): “*Em Os dragões não conhecem o paraíso, o terror é diluído e superado por um olhar individualista, que incorpora em si o estranhamento*” (p. 74).

O indivíduo vive por si só, alheio às virtudes e ideologias. Traduzindo em sua estrutura física, seus temores e incertezas, passando então a vivenciar um monólogo existencial ficando à margem de suas necessidades habituais.

São recorrentes, portanto, nessa edificação do isolamento, personagens envoltos a uma metrópole propulsora que instiga de forma absoluta os mais recônditos anseios sexuais. O que não quer dizer que estas personagens são apenas escravos de sua sexualidade, mas, sobretudo, indivíduos que reconhecem dentro de suas fantasias, formas de se libertarem de um sistema prisional de conceitos estabelecidos pela contemporaneidade.

A escrita forrada de paixão e de um contato próximo com a essência do indivíduo, recria personagens esfacelados diante de sua pequenez humana ante aos conflitos internos que o sujeito vai tomando para si ao longo da prosa ficcional. Tais personagens que são criadas quase que numa espécie de colagem fotográfica, criam-se dentro da narrativa do escritor anonimamente, sendo que em boa parte dos contos de Caio Fernando Abreu elas aparecem na história, conceituadas por denominações singulares, transformando-as em seres incognoscíveis e sem face. Entretanto, imprescindíveis a elucidação das indagações propostas pelo autor.

Em face do fenômeno estrutural que esquematiza o eixo temático dos contos, sobretudo, a análise que permite construir hipóteses interpretativas comparando o quadro inicial e o quadro final que freqüentemente apresentam elementos constitutivos de ordem estática. Temos então personagens-objeto, enigmáticos, anônimos, que não são facilmente identificáveis, tornando-se assim, um fio simbólico que se estrutura a partir da noção de comunicação substancial dessas personagens.

Para um melhor entendimento sobre a investigação das personagens-objeto é preciso observar uma dimensão fortemente esquematizada delas em que apresenta uma multiplicidade de ações compostas por unidades que as integram. As personagens têm um papel essencial na organização das histórias, de modo que caracterizam fenômenos distintivos de um universo lingüístico que permeia toda a obra, fazendo-se presente na investigação do eu e seus confrontos, em paralelo com o mundo e suas próprias forças.

Cabe aqui elucidar que quando nos deparamos diante de um texto de Caio Fernando Abreu observa-se em alguns de seus escritos, como no conto *Saudades de Audrey Hepburn (Nova história embaçada)*, personagens denominadas, por exemplo, de: “*Estudante De Pós-Graduação Indeciso Em Assumir Sua Evidente Homossexualidade*” (p. 51). Essa

denominação é utilizada para um momento específico da escrita, cujo sentido se dá por meio de uma nova significância estendendo-se a uma personagem que ressurgue através de uma metáfora de sentidos múltiplos num conceito gerador, que concerne ao leitor novas perspectivas acerca da narrativa.

A narrativa se definiria então, como transformação de um estado para outro. Essa transformação é constituída por um elemento que desencadeia um processo de ações, que, por sua vez, confirma a existência de uma estrutura que vai gerar um novo elemento (resolução) para intervir no encerramento da transformação actancial.

Pode-se perceber um sistema analítico de signos imersos em códigos estruturais que retomam o texto, de modo que estes não podem de imediato ser nomeados. Tais códigos tornam-se ao desenrolar da narrativa a simultaneidade dos sentidos existentes entre as personagens, sendo utilizados como enigmas que elucidam o sistema lingüístico e pitoresco do discurso que gira em torno dos contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Retomemos Antônio Cândido, quando ele se refere à construção da personagem no qual o autor possui uma visão fragmentária do real; ele utiliza vários fragmentos de seu mundo vivido, das pessoas e situações que conhece, e os organiza dentro da narrativa, configurando uma ilusão do ilimitado e um senso de unidade, dando origem assim à personagem.

Esta reflexão a respeito da personagem de ficção vem reforçar um ponto de vista difundido nos estudos deste gênero e não deve ser visto como reprodução da realidade, mas sim como uma representação. Ou seja, pessoas que estão em contato com o mundo de verdade oferecem-nos apenas traços; desses indivíduos, exploramos vestígios que se organizam em uma narrativa e se cristalizam nas personagens, figuras estas tão semelhantes a nós, tão incertas e tão reais.

Assim Cândido confirma essa idéia da personagem semelhante ao ser vivo quando declara em seu livro *A personagem de ficção* (1998), a seguinte afirmação: “[...] há afinidades e diferenças entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade que é a verossimilhança”. (p.55).

Dessa forma ao longo desse entrelaçamento empírico das personagens de Caio Fernando Abreu, nota-se que se trata de um processo delineável organizado por uma geografia que perpassa o ambiente físico para fundir-se com o verossímil existencialismo humano, a par de suas transformações enquanto sujeito reflexivo de suas ações.

Mediante a todo o processo de investigação da inserção das teorias de Barthes e Ricoeur, partimos dos três contos aqui citados como corpus para a investigação da manifestação da personagem-objeto diluindo-se em metáfora viva.

Todo o processo investigativo fez-se por via de códigos lingüísticos que de acordo com Roland Barthes são como campos associativos que servem de notações para impor uma estrutura organizacional ao texto. E para tal iniciamos com a interpretação dos quadros iniciais e finais de cada conto, levando-se em consideração que ambos os quadros conjugam entre si semanticamente.

Inicialmente, temos no conto *Os sapatinhos vermelhos* a história que aponta uma mulher de quarenta anos e o término do seu envolvimento com um homem supostamente casado. Toda a narrativa se desenvolve em uma sexta-feira santa, onde a personagem principal, Adelina, sedenta de transmutações em sua vida insossa, está inserida e cujos atos profanos servirão como peça ornamental para a libertação dessa mulher que se derrama logo em seguida em um contexto heterodoxo.

Dentro do texto o autor utiliza a expressão montanha-russa como recurso metafórico, ela é utilizada para explicar os altos e baixos das relações que naufragam na insuportabilidade da mesmice cotidiana que os exaure a cada novo amanhecer.

Adelina que também é Gilda, entre tantas outras mulheres, apropria-se do pseudônimo como forma de escapamento daquela mulher solitária e oprimida. Percebe-se aí a recorrência do indivíduo que ressurge para o afrontamento do mundo, revestido de uma nova face, um novo nome e, sobretudo, uma nova visão da problemática do enxergar-se no universo.

A personagem, num reflexo de si mesma, apóia-se num par de sapatos vermelhos que servirão como válvula de escape para uma transgressão que revelará a sua secreta identidade

de “*Mulher-Solteira-E-Independente-Que-Tem-Um-Amante-Casado*” (p. 72). Esse par de sapatos utilizados por Gilda (neste momento Adelina passa a ser apenas um nome dentro de uma carteira de identidade) serve como uma tentativa desesperadora da personagem em criar forças para subverter a ordem imposta a si pelo amante, pela vida medíocre e por todo um sistema repressivo.

Num movimento de auto-descoberta a personagem encontra-se num bar com três homens, identificados na trama apenas por tipos irrelevantes que serão os responsáveis pela sua redescoberta como fêmea.

O quadro final do conto dá-se no momento em que Adelina depois de vivenciar uma orgia com três homens, descobre-se como “*um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de marcas de dentes e unhas, lanhados de tocos de barbas amanhecidas, lambuzadas de leite sem dono dos machos da rua. Completamente satisfeita e vingada*”. (p. 79).

Após o momento de libertação e prazer orgíaco, a personagem acorda como se estivesse descoberto uma nova mulher independente de sentimentos dentro de si.

O conto finaliza-se pelo viés de um recurso intertextual utilizado por Caio Fernando Abreu como forma de solucionar as atitudes tão radicais cometidas pela personagem principal. Tendo, portanto, introjetado no conto um fragmento de Sônia Coutinho aludindo à terrível solidão que assola os sujeitos impregnados pela descrença no amor.

Torna-se viável neste instante elucidar alguns códigos lingüísticos que podemos verificar na estrutura do texto. Reforçando a idéia de que o código serve como peça que organiza e esclarece determinados focos narrativos que por vezes passam despercebidos ao olhar do leitor.

E dentro desse contexto de ações reveladoras, destacamos o código orgíaco, onde Gilda imbuída de grande desejo físico sai à procura de um amante que possa fazer reflorescer nela a mulher que até então era apenas uma amante solitária e amargurada.

O hedonismo instaura-se em Adelina (ou Gilda) de modo a diluir-se em forma de narcisismo ao passo que a personagem está muito mais preocupada em satisfazer-se e vingar-

se do homem que a deixara. É nessa prática hedonista que ela põe em voga a questão do prazer individualista não mais preocupado com a satisfação do outro. Eis aí mais uma característica contemporaneamente presente em indivíduos que formam a nossa sociedade.

O autor, na mais intensa retórica de jogos lingüísticos, tece uma história onde pairam expressões de estética erótica sem que para isso recorra à vulgaridade ou expressões que deleguem ao enredo a classificação de conto erótico. Ao contrário. É antes de tudo a história de uma mulher melancólica que encontra num par de sapatinhos vermelhos uma possibilidade de colocar para fora todos os seus traumas e desejos.

As personagens aqui são como fantoches que vão servindo aos interesses do escritor numa tentativa de pôr diante dos interlocutores, seres que apesar de ficcionais têm como objetivo traduzir uma realidade experimentada por muitos.

Os tipos urbanos e comuns que o escritor tonaliza na obra vão dando mais ênfase ao papel de outros seres que recriam o universo paralelo da personagem principal.

Nesse desenrolar de casos e fatos, as personagens-objeto são tipos que recebem apenas denominações como “*um senhor de família da Vila Mariana*” (p.70), “*o negro, o moço dourado com jeito de tenista*” (p.74) e “*o rapaz mais baixo*” (p.75).

Essas personagens-objeto são notoriamente encaixes perfeitos, num traçado citadino que traz subjacente aos seus dilemas, indivíduos despercebidos que se fazem perceber somente por características e traços que lhes marcam a personalidade.

Reforçando a idéia de sujeitos anônimos, Bruno Souza Leal em *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*, escreveu: [...] “*mesmo quando um nome é dado, isto simplesmente não significa muito, expõe apenas a distância existente entre aquele que fala e aquele que é falado*”, (2002, p. 58).

A presença de referências externas de outros artistas faz com que pensemos no código intertextual que a todo o momento está presente na obra do escritor na forma fragmentária de canções de cantores clássicos como Charles Aznavour, Billie Holiday. Além disso, tendo

Alcione, Fafá de Belém e Roberto Carlos, representantes da música popular brasileira, com suas músicas numa premissa de que o encontro a três será triunfante.

Há no conto *Os sapatinhos vermelhos*, outro código que poderíamos denominar de *astroológico*, podendo através deste, classificar a personalidade desses seres sem nome, nem endereço, apontando apenas ascendentes astrais, não revelando suas verdadeiras identidades; enquanto, Gilda regida pelo signo de Escorpião, revela inteiramente sua sexualidade aflorada que segundo a astrologia as mulheres regidas por este signo são perturbadoras e fascinantes, além de serem extremamente sexualizadas. Daí a idéia que se observa na desconstrução de uma Adelina amarga e ressentida para o surgimento de Gilda, mulher desbravadora e emocionalmente intensa.

Ressaltamos ainda o código enigmático que faz referência a semântica da expressão, [...] “e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê”. (p. 80), essa oração constitui o maior enigma presente na narrativa, como forma de deixar implícito para o leitor um novo acontecimento que pode ou não fazer com que Adelina reassuma a identidade da perturbadora Gilda. Cabe, portanto, ao leitor fazer uma análise sobre o que o autor deixa por trás de um final aberto. Evidenciando a influência sofrida de Caio Fernando Abreu por Clarice Lispector, já que era usual em alguns romances da escritora finais que nem sempre levavam a personagem principal a um encerramento de ciclo.

Esse desmembramento textual por via de códigos lingüísticos é feito pistas pelas quais podemos seguir a fim de detectar situações elucidativas presentes no esboço do texto, contudo, camufladas em entrelinhas nem sempre perceptíveis.

Adiante seguimos com a análise do conto *Mel & Girassóis*, orquestrando a exemplo da primeira análise, um quadro inicial e outro final. O conto, parte da história de duas personagens completamente incógnitas, um homem e uma mulher que estão de férias em um balneário tropical. Uma mulher sozinha e largada sob o sol tórrido deixando-se levar por devaneios, enquanto na outra ponta da trama emerge um homem também solitário, a procura não se sabe do quê. Evidente que essa busca desconhecida é uma das manobras utilizadas pelo escritor a fim de posicionar seres que vivem a angústia de amores fracassados, entretanto, carregam dentro de si a esperança de recompor suas vidas mesmo que seja por alguns dias de férias.

A propósito, as personagens desse conto são marcadas por traços definidos de um individualismo que não as machuca, mas também não as satisfaz. Os dois seres se esbarram sem querer e antes mesmo que possam ter consciência da mudança que tal esbarro fará em suas vidas passam por um processo repetitivo de observação um do outro.

Naquele ambiente solar de puro clima sensual, as personagens perdem-se e se encontram em meio a outros sujeitos que vivenciam suas experiências esqualidamente.

Todo o texto é marcado por fragmentação de idéias onde o autor expõe as visões delineadas de uma natureza lânguida em contraponto ao caos de metrópoles como São Paulo. É também permeado por referências a produtos de entretenimento, bem como cantores de Bossa Nova, dando-nos em primeira instância a idéia de que se trata de uma simples história de amor. Entretanto, o leitor mais atento logo perceberá que naquele universo lingüístico de seres nomeados por características que marcam os seus anseios, reside uma documentação expressiva acerca do desalento que cada indivíduo passa ao decorrer de sua existência.

Trata-se desse modo de um quadro sarcástico das relações humanas que ao final revela o ser pelo avesso que cada um possui dentro de si.

O quadro final do conto evidencia-se na trajetória dessas personagens que entremeadas aos seus desejos (in) contidos, cedem às seduções que um faz ao outro e entregam-se a uma espécie de micro aprendizagem da relação com o desconhecido.

Numa intimidade precavida, o homem e a mulher seguem o curso normal de suas férias sem ações impactantes, apesar de estar o tempo todo desejosos da realização de suas necessidades biológicas (sexuais) e amorosas. São histórias oblíquas de dois seres que mesmo ironizados e afundados em suas angústias, transformam-se em mel e girassol como diz no conto: “*Estenderam as mãos um para o outro. No gesto exato de quem vai colher um fruto completamente maduro*”. (p. 114).

É possível a partir da observação desse conto denominar um código que aqui chamaremos de sócio-elitista, visto que ele implica no fato de que algumas das metáforas vivas presentes no texto são conceituadas por nomeações que as faz interagir com as personagens principais pelo viés do estado transitório dentro do ambiente paradisíaco.

São todos seres com alguma função social, seja a da:

Professora Secundária Recuperando-se Do Amargo Desquite, a Secretária Executiva Louca Por Uma Transa Com Aqueles Garotões Gostosos, a Velha Tia Solteirona Cansada De Cuidar Dos Sobrinhos e o Jogador De Basquete Em Busca De Uma Vida Mais Natural (p. 102)

Que se organizam dentro do contexto como peças sociais que vão indicando caminhos pelos quais os protagonistas perpassam até chegarem mais próximo um do outro.

Assim também como outras metáforas: *Ela, uma Psicóloga Que Sonhava Escrever um Livro*, ele, um *Alto Executivo Bancário A Fim De Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink* (p. 106), todas relacionadas ao universo de uma escrita que apesar de lida por muitos, é elitista não no sentido de ser excludente, mas por ser composta de elementos que expõem uma face oculta de uma sociedade desmoronada em sua própria classificação social.

Vejam-se, por exemplo, as ligações semânticas dessas personagens-objeto que estão intimamente ligadas a um fio tênue de significados simbólicos como seres amedrontados diante das fobias coletivas do amor que já não é mais tão seguro quanto outrora.

Faz-se notório o fato do conto a exemplo de *Os sapatinhos vermelhos*, também apresentar uma intertextualidade deixando clara a influência que o escritor argentino Julio Cortázar exerceu na escrita de Caio Fernando Abreu.

A título de esclarecimento, salientamos que tal intertextualidade aparece logo no início do conto quando este se inicia aludindo que a história de *Mel & Girassóis* será como num conto de Cortázar.

Como forma de referenciar a passagem do tempo no conto, utilizamos o código cronológico que, por sua vez, denota um fator fugaz no decorrer da narrativa que se passa num período de quinze dias. De certa forma este código possibilita o encontro dela que havia assumido seu destino de "*Mulher Totalmente Liberada Porém Profundamente*

Incompreendida” (p. 108), e ele seguro de sua escolha enquanto “*Homem Independente Que Não Necessita Mais Dessas Bobagens De Amor*” (p. 108.).

Assim, as personagens entremeadas em seus devaneios buscam viver intensamente os meandros de um sentimento que ao final desses quinze dias se traduz numa conquista de dois indivíduos afogados em suas crises amorosas, compartilhadas com outros seres, que instigavam mentalmente o ciúme de ambas as partes.

O que aqui se quer é refletir sobre casos temporários que mesmo sendo fruto de incertezas, indiscutivelmente carregam na linguagem visceral do escritor criaturas ficcionais num âmbito de degradação de sua realidade.

Seguindo o itinerário das análises abordaremos a seguir, o conto *Saudades de Audrey Hepburn (Nova história embaçada)*, destacando o eixo estrutural direcionado a exemplo dos dois contos anteriores com quadros inicial e final, além dos códigos que dão embasamento aos detalhes que por vezes passam despercebidos.

O conto inicia-se com a história de um narrador em terceira pessoa, que em outros momentos passa a ser coadjuvante da narrativa. Personagem sem nome, perdido num embaçamento preconizado pelo título do texto ao referenciar essa história como um enredo onde os elementos constituintes são delineados sob o signo de conflitos nublados.

O desenrolar da narrativa se passa numa véspera de São João no qual o protagonista encaminha-se a procura de si mesmo, perdendo-se entre sujeitos cujas características são apenas identificadas por nomenclaturas efêmeras.

Não estava um pouco bêbado, nem tinha fumado ou cheirado absolutamente nada – o que talvez justificasse, tantas negações, encontrá-lo assim, de repente e também perdido entre a Pantera Loura Disposta a Tudo Por um Status Mais Elevado, a Lésbica Publicamente Assumida e o Patriarca Meio Sórdido Fugido Das Páginas De Satirycon. (p. 49).

A história perpassa por todas as mazelas de sujeitos que caminham a divagar por uma urbe acelerada sufocando as necessidades básicas de seres que procuram encontrar-se em meio ao isolamento substancial de suas forças diante da solidão irremediável.

Os encontros também são marcados por um universo místico que se funde na introspecção do signo de Peixes deixando claras as dubiedades representadas por este arquétipo.

Há ainda outro constituinte místico na narrativa, simbolizado pelo orixá Xangô, representante do elemento fogo misturando-se a uma sexualidade explosiva, de um sujeito a procura de sua verdadeira identidade. A partir daí, denota-se que o protagonista toma posse de suas insatisfações pessoais e acaba não acreditando em verdades absolutas que possam alçá-lo da mais terrível dor dos encontros fortuitos. Diante dessa transitoriedade pelos espaços solitários da metrópole o narrador declara: *“Um halo luminoso, mentiria se dissesse agora qualquer coisa do tipo, a tentação é forte: havia como um halo luminoso sobre o viaduto onde, perdido, caminhava sem poder escolher o lugar para onde ia”*. (p. 50).

A morte insurge na poética do conto como uma aparição de uma história que se passa numa época em que esta ainda não conjugava com o amor. Subtendendo-se toda a questão do amedrontamento dos indivíduos ante ao temor do prazer como propulsor dos riscos acometidos pelas relações passageiras.

Apesar de toda a trajetória da inconciliável aceitação do caos metropolitano como advento de suas interfaces, no quadro final o narrador continua na desbravadora reorganização do seu eu interior, tentando explicar o amor como forma de libertação do desespero existencial.

Ser solitário, desiludido, a personagem permanece a trilhar a rota do seu próprio eu, agora já se percebendo como ator principal num processo de catarse intimista, tendo como única solução a lembrança das aventuras esteticamente ornamentadas e saudosistas de um símbolo universal como Audrey Hepburn, ancorado no mais amplo ermo existencialista.

Os códigos lingüísticos aqui observados foram notificados a partir da estrutura conferida ao conto pelo escritor.

Parte das personagens-objeto encontradas na narrativa são colocadas dentro da perspectiva de um código que denominamos como elitista, visto que essas apresentam-se

como indivíduos preocupados em angariar alguma posição em meio ao turbilhão promovido pelo advento do capitalismo, assim temos: a “*Psicanalista Conflituada Com O Elitismo Da Própria Profissão e o Escritor Que Conseguiu Mais Sucesso Na Itália Que No Brasil*”. (p. 51).

Mais adiante delimitamos o código metalingüístico que se manifesta como uma forma de antever a escrita imposta pelo autor à narrativa, tendo como premissa a questão do título do conto anunciado como uma história embaçada. Trata-se na verdade de fatos que não se concluem, ao contrário imprimem ao contexto uma significância marcada por obscuras situações que se enlaçam no decorrer da trama.

Por outro lado, podemos considerar uma linguagem cheia de símbolos e metáforas que norteiam o conto, de modo a contemplar um emaranhado de signos tornando o enunciado mais figurativo.

Foi então que viu a fogueira de véspera de São João. Ao lado da fogueira, dois rapazes acendiam um enorme balão vermelho e branco. De Xangô, reconheceu. No carrinho de pipocas, o homem do realejo tocava uma musiquinha de caixinha de música. Mas não havia papagaio nem macaco com caneco na mão nem periquito tirando sortes – encontrarás-teu-amor-numa-tarde-de-domingo-do-signo-de-Libra. (p. 51).

Sendo assim, os fenômenos aqui apresentados pelo código simbólico reforçam alegoricamente a simultaneidade existente em torno do discurso, apresentando uma mistura de representantes do catolicismo: (São João) e da mitologia afro. Além de trazer figuras de linguagem como a onomatopéia que promovem uma sonoridade ao conto. Observa-se no fragmento a seguir um exemplo da simbologia citada: “*Tudo faz muito tempo: agora você manda cartões do interior da Noruega enquanto enfrento cotidianos demônios tropicais com sal grosso, guias, axés, varinhas de incenso, alecrim, arruda, manjeriço, rosas de Oxum: ora-yê-yê-ô*”! (p. 54).

Na verificação desses códigos, nota-se a inserção de componentes externos constituindo o código intertextual representado por figuras como: Audrey Hepburn, Guimarães Rosa, além de referências ao cinema pós-moderno de J. B. Tanko. Essas figuras margeiam a história de modo a transferir a urbanidade presente nos escritos de Caio Fernando

Abreu. Podendo ainda salientar o fato da arte se introduzir dentro do conto como forma de promover na escrita do autor um status distinto, mas, sobretudo, intimista.

A despeito dos códigos mencionados acima, destacamos o código literário como elemento pertinente no percurso do conto que reforça uma linguagem engajada no estilo e na comunicação do escritor e de suas personagens.

Há um instante na narrativa no qual o narrador conta os fatos como se os observasse pela ótica de um romance inglês. Como se ele fosse uma personagem de Jane Austen, que por sua vez discute o cotidiano de pessoas comuns com aguda percepção da realidade, destilando uma ironia leve, anunciando um estilo formatado no fluxo de consciência. O narrador declara numa visão romancista a seguinte reflexão: *“Estavam no meio do campo, a lenha da fogueira crepitando como num romance inglês já tinha queimado toda, e precisavam esquentar os corpos com línguas e dedos para fingir que matavam a sede, o frio e o engano”*. (p. 50).

Marcado então por sensações externas e internas o protagonista desencadeia deste modo, dentro de si um monólogo interior.

Observa-se que a cada colóquio seja com as personagens-objeto ou anônimas, o protagonista elabora conceitos e teses a respeito de suas visões fragmentadas do universo. Perdendo-se a cada esquina e viaduto entre fatos confusos até fundir-se com flash-backs em torno de Audrey Hepburn: *“Procurando sem achar uma peça de Charlie Parker pela casa repleta de feitiços ineficientes, recomporia passo a passo aquela véspera de São João em que tinha sido permitido tê-lo inteiramente entre um blues iluminado e um poema de vanguarda”*. (p. 55).

Traçando então uma incomunicabilidade a um sujeito solto na urbe em meio à multidão, participando de relações inconsistentes, sem valores definidos, metaforicamente como uma personagem retirada das páginas de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf.

No tocante aos procedimentos realizados acerca de todo processo de investigação e análise das personagens-objeto como metáforas vivas em Caio Fernando Abreu, conclui-se que mediante a teoria baseada em Roland Barthes, no seu livro O Grau Zero da Escrita, fundamenta-se a história da escrita como forma peculiar de unificar a linguagem literária.

Intermediariamente, os signos se manifestam como uma estrutura ficcional de sujeitos distintos que aparecem simultaneamente em meio a elementos circunstanciais que tornam o texto integralmente existencial.

De acordo com Roland Barthes, *“a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História”*. (2004, p. 13).

Essa definição é concebida por um fio mediador de ações que se integram profundamente a uma intencionalidade que desencadeia o processo de transformação da realidade ficcional para um corpus entornado num sistema organizacional das histórias.

A partir de uma intersecção baseada em Paul Ricoeur, no livro Teoria da Interpretação, examinamos a confluência do valor metafórico junto à hermenêutica textual. Dando-nos subsídios que nos capacitam a uma ponderação acerca da legitimação do discurso aplicado aos contos que serviram de apoio para o desenvolvimento crucial da análise e reestruturação das personagens-objeto presentes na escrita singular de Caio Fernando Abreu.

Sendo assim, portanto: *“penso que a linguagem metafórica e simbólica não é paradigmática para uma teoria geral da hermenêutica. Esta teoria deve cobrir todo o problema do discurso, incluindo a escrita e a composição literária”*. (p. 89).

No entanto, ao estabelecer relações de sentidos múltiplos de ações é preciso que o escritor desempenhe uma espécie de confronto entre as suas criações e assuma efetivamente uma escrita instigadora e revolucionária.

Ao tempo que delimitamos as ações efetuadas pelas personagens em detrimento ao estilo e a linguagem intimista do autor, diante de conflitos e estereótipos, que são esquematizados no decorrer da narrativa, de modo a tornar-se uma partitura intelectual e inteiramente prestigiosa. É notável na construção dessas idéias, uma mensurável e grandiosa singularidade que se funda numa superestrutura valorativa na análise e constituição dos contos.

Nesse âmbito, busca-se a partir de então uma continuidade dos fatos que se fazem presentes no enredo, no que diz respeito ao caráter científico e interpretativo que concerne aos métodos utilizados na elaboração e descrição das personagens-objeto, fazer referência ao sentido semântico e simbólico da obra.

Cabe ao leitor, portanto, designar objetos e sujeitos de valor, que por sua vez, exercem um papel imprescindível na realização dos acontecimentos que se estruturam como metáforas vivas nos contos aqui citados.

O conhecimento que obtivemos acerca de toda essa problemática que emerge o eixo temático referente a este artigo, faz-nos perceber um, invólucro que há por trás da narrativa apresentada por Caio Fernando Abreu.

Diante disso, pensemos a despeito das histórias estudadas e que nos deram embasamento para uma construção minuciosa e perspicaz, dando-nos autonomia e direcionamento na qualificação profissional e acadêmica.

A análise dos contos se mostrou a princípio como uma experiência no mergulho da mais intensa provocação dos limites estabelecidos por uma escrita outrora desconhecida nos meandros que equivalem à forma substancial de sua linguagem.

Outorgando-nos assim, a verificação de signos lingüísticos confabulados pelos teóricos acima mencionados, a habilitação e capacitação do entendimento tácito das diversas manifestações de fluxo de consciência promovido por Caio Fernando Abreu, na construção de suas narrativas que sublinham a precariedade entre o renascimento e as agonias de suas criaturas.

Por fim, reforçando Roland Barthes, a escrita não será salva em virtude do seu destino, mas graças ao trabalho que terá custado ao escritor. Sendo deste modo ele um operário que talha e dá brilho a sua arte exigindo de si horas taciturnas de um reencontro com a sua solidão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CÂNDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

RICOUER, Paul. *Teoria da Interpretação*. São Paulo: Edições 70, 2001.