

## 2

### Modos de fingir, modos de viver em Caio F. Abreu

**Falar é agir; uma coisa nomeada  
não é mais inteiramente a mesma, perdeu  
a sua inocência.**

Jean-Paul Sartre

Caio Fernando Abreu e sua obra suscitam grande interesse tanto pela temática recorrente, como pela relação autobiográfica declarada em cartas e entrevistas. Autor que reescreve e reinscreve sua obra em diferentes publicações. O autor ficcionaliza sua correspondência, deslimitando a ficção e a realidade.

Desde sua estreia em revista em 1966, Caio se dividiu entre literatura e jornalismo, recebendo diversos prêmios ao longo de quatro décadas de produção. Quando, em 1994, declara ser portador do vírus da Aids, afasta-se do jornalismo e dedica-se à literatura até a sua morte em 1996. Escritor fundamental na representação de uma identidade homoerótica, ao abordar questões complexas como a Aids, o machismo, a homofobia e outros preconceitos que revelam a violência contra os que não se enquadram em identidades de gênero socialmente aceitas.

Das quatro obras de Caio F. Abreu estudadas nesta tese, a análise dos três contos do livro *O ovo apunhalado*, publicado pela primeira vez em 1975, estabelecem o quadro inicial para a elaboração do conceito de voz possível neste capítulo. Os três primeiros contos têm um caráter experimentalista comum à fase do autor, que estreara em literatura ainda na década de sessenta do século passado. Embora os elementos do homoerotismo estejam presentes em “Eles”, “O Afogado” e “Pela noite”, as obras possibilitam leitura outras que têm origem e se alongam nas questões de gênero. Se nos contos o homoerotismo está apenas esboçado, em “Pela Noite” as relações de gênero são não só representadas mas igualmente problematizadas pelas personagens. Embora a busca de histórias positivas como um projeto literário, conforme revelado por ele em entrevista a Marcelo Secron Bessa em 1994, não se conclua, restam os textos provocadores de diversas análises como as do próprio entrevistador (Bessa, 1997).

Na obra de Caio Fernando Abreu, a tensão se forma não tanto pelas ações, mas principalmente pela sequência discursiva que estrutura cada um dos contos e da novela examinados. Tanto a falta de nomeação nos contos como a presença de

nomes fictícios na novela leva a uma individuação das personagens sempre deslocadas, estranhas na própria casa, terra, família, vida, palavra. Essa estranheza permite observar a distância existente entre o sujeito e o espaço que ocupa. Não ter nome, ser identificado genericamente, ou forjar um nome são mecanismos que enfatizam a indefinição identitária e a recobrem de significado.

Nos contos e na novela de Caio F. Abreu, os narradores se dirigem aos interlocutores sem esperar respostas. Sozinhos em seus mundos, a solidão e seu significado patente fazem parte do percurso anunciado. Este não é só um estado transitório: é a própria condição humana. O encontro ansiado com o outro só torna o desfecho mais desesperado nos textos. A violência, o silêncio e as interrupções da fala demonstram que o enunciado oprime aquele que o diz.

Nos dois primeiros contos analisados, “Eles” e “O Afogado”, as personagens principais são estrangeiras na relação com o espaço e com as outras personagens. Em ambos, ao entrarem em contato com o desconhecido, a condição de estrangeiro se confirma, e adensa-se a distância entre essas personagens e a situação antes da chegada, já tensa. Em “O Afogado”, a chegada de um estranho sobrevivente na praia e a relação estabelecida pelo médico, que cuida dele e o protege dos habitantes da vila. O segundo, “Eles”, é o encontro entre a personagem principal e um menino da vila com seres fantásticos que desencadeia a crise.

O terceiro conto, “Para umaavenca partindo”, já se inicia com a despedida, ou reunião da personagem que fala e da outra, sua interlocutora, cuja tensão também vai se adensar à medida que a hora da partida se aproxima. Por último, a novela “Pela Noite”, é a história do reencontro entre duas personagens, num sábado qualquer em São Paulo, para curtirem a noite. Em todos os textos, os discursos vão determinar não só as práticas, mas o espaço que as personagens ocupam em relação a si mesmas e aos outros. A elaboração da comunidade, o reconhecimento das identidades por meio das experiências individuais e coletivas, o posicionamento do sujeito face ao universo circundante são os elementos norteadores da elaboração da voz possível.

## 2.1. Os Afogados são os outros?

Em “O Afogado”, a narrativa se inicia com o encontro de um corpo na praia. O médico da vila acompanha um menino ao lugar onde o corpo está. Ao examiná-lo declara que o desconhecido não está morto. Recolhe e acolhe o desconhecido, cuidando dele sozinho afastando-o dos outros habitantes. As personagens do conto, sem tempo e sem espaço definidos, sem nome, estão colocados no cerne da questão. Quem são eles? Habitantes: médico, menino, mulher gorda, padre, etc.; e o desconhecido, única personagem posteriormente nomeada.

O conto é dividido em sete partes que indicam movimentos concêntricos no desdobramento da narrativa. Na primeira parte, a situação inicial se apresenta como uma perturbação da ordem. O médico parte para o encontro com os outros e com o desconhecido: o estranho aparentemente morto. Desfeito o equívoco, na segunda parte, médico e desconhecido se comunicam ainda precariamente e o incômodo por sua presença na vila já é marcada. Na terceira parte, a tensão cresce mais ainda e o diálogo com o padre já destaca a desconfiança que cresce não só em relação ao desconhecido como também ao médico. A quarta parte representa apenas o primeiro diálogo entre o médico e o desconhecido, que diz seu nome “Alfa”. Já na quinta parte, o médico e Alfa aparentemente conversam. Na sexta parte, a tensão da vila chega ao limite, e não há mais escapatória para o conflito. Quando a última parte começa, médico e Alfa tentam fugir juntos dos habitantes enfurecidos.

A frase inaugural do conto se imbrica com o título: “– Há um morto jogado na praia!” (Abreu, 2001, p.78). A identificação entre o morto e o afogado é inevitável. O “morto” é a novidade, o aspecto perturbador desde já anunciado antes de qualquer apresentação de espaço, tempo ou ação. Toda a narrativa apresentada logo depois é mediada pelo grito. A resposta é o desdobramento que este grito e o que ele anuncia provocam. No segundo parágrafo, “ele” presta atenção ao grito. Nesta primeira parte, esse ele ainda sem caracterização interrompe a sua rotina para ouvir o grito. Sua percepção está refletida no ambiente que o cerca: o tempo da escuta e o tempo da consciência são diferentes na “sala pesada de mormaço” (Abreu, 2001, p.78). A vida ali, até aquele momento, é vivida em câmera lenta. Embora o grito o atinja, ele não sai, como os

outros, para ver o que aconteceu. Abrir a janela e observar é o seu ato. Seu espaço é o da periferia, uma vez que não se implica no fato. Há uma secura na descrição do ambiente complementar à lentidão dessa personagem e das pessoas que se aproximam da praça, origem do grito. Ao se dirigirem à praia, essa secura se confirma, mesmo com o movimento feito coletivamente.

Todos os olhares convergiram para a mesma direção. Sem conseguir evitar, novamente o médico pensou nas estrelas cadentes e nas prováveis cismas daquelas cabeças queimadas, quase uniformes em seus olhos esverdeados de sol, suas roupas esfarrapadas, seus gestos precisos e poucos, embora marcados pela lentidão do cansaço — o cansaço dos que esperavam por um acontecimento indefinido, capaz de fazê-los movimentarem-se subitamente com mais vontade, talvez com medo. Precisavam do temor como quem precisa de um sentido. (Abreu, 2001, p.80)

O menino que gesticula desesperado serve de contraponto tanto para ele como para os outros, mas também os complementa porque é o anúncio concreto de que, no meio da tarde, algo aconteceu. A criança, identidade ainda em formação, está em dissonância com o ambiente: sua velocidade e capacidade de espanto, índices da própria infância, revelam o cansaço daqueles para quem a vida não oferece mais novidade.

A personagem do início não se abala com o que quer que possa ter acontecido. O inesperado não o tira do tédio, pois mesmo os acontecimentos inesperados caem no vazio. Ele não espera mais, e sem esperança não há sofrimento. A paz na qual se encontra não vem do atingimento do prazer. Sua calma é a da passividade, não a da tranquilidade. É evitando o desejo, o prazer que ele evita o sofrimento.

A declaração, no início, de que nada acontece, embora desanimadora também o tranquiliza. Para sair da apatia, do silêncio pensado, tem de ir para o espaço da interlocução. Esse movimento é concêntrico: seu quarto, a pensão, a praça, a praia são os espaços nos quais o movimento inicial causa ondas cada vez maiores. Primeiro ele o experimenta com o menino. Marcado graficamente no texto pelo trecho grifado, o narrador se ausenta e a fala vem diretamente da personagem (Abreu, 2001, pp.81-82):

*Esperas uma solução para esses teus olhos que não nasceram assim verdes e que dia a dia se farão mais claros até que não consigas mais olhar o mar sem pensares que de certa forma essa cor te foi dada por ele e até não saberes mais distinguir outra coisa*

*que não seja verde e até que essa claridade deixe um dia de te cegar para que mergulhes no escuro irremediável da morte?*

Ele fala para o menino, mas não com ele. Ainda assim essa fala já o aproxima do conflito. O questionamento que atribui à criança é seu, não do outro. Tanto a visão quanto a cor dos olhos como a cegueira talvez venham do mar. Vida e morte também? Mas sua enunciação ainda é silêncio e paira sobre as cabeças daqueles que aparentemente não dizem nada.

No início, seu elo com o exterior é a janela, que permite a visão, mas não o contato. Imerso em seus pensamentos, só a batida na porta o traz para fora. É a voz de fora que o situa no enunciado: “ – Doutor, aconteceu alguma coisa na praia. ” (Abreu, 2001, p.79). Este tratamento, doutor, configura o seu lugar na comunidade. Só então o pronome é preenchido de sua significação por meio da referencialidade, mas ainda restam lacunas, porque a sua identidade está ligada apenas ao contingente, ao lugar que ocupa naquela sociedade. Alheio e ao mesmo tempo imerso nos acontecimentos, o “doutor” não está em sintonia com o seu ambiente, agindo, pensando e percebendo num ritmo diferente do lugar.

A decadência da vila, da pensão onde mora e a pobreza da praça sem árvores só enfatizam o desânimo que o domina. Em seu monólogo interior, repete a mesma ideia: nada acontece “naquele lugar”. Pobreza, decadência e paralisia marcam a descrição do espaço no pensamento dessa personagem. O diálogo, que na verdade é um monólogo, marca a ausência de interlocutor: o doutor está só. A solidão experimentada, da qual parece não haver consciência, pois, sendo, índice da falta do outro, não se inscreve em seu discurso. Falar sozinho é uma tentativa de preencher essa falta.

Único acontecimento do lugar, apenas o aparecimento de “alguma estrela cadente” (Abreu, 2001, p.79) rompe a paralisia constante. Algo que corta o céu e se movimenta entre os astros aparentemente estáticos tem uma carga de significação importante na construção narrativa. Entre mar e montanha, o espaço habitado pelo doutor e pelos demais habitantes é cortado por estrelas cadentes. O que ele classifica como superstições e mitos é o espaço movediço do desejo. Embora não se relacione diretamente com os habitantes da vila, percebe-os de acordo com os seus pontos de vista. A descrição da paisagem que dele emana é uma construção de sua subjetividade, sem levar em conta as outras personagens que o cercam.

## Segundo Bauman,

acreditamos na "permutabilidade de pontos de vista"; isto é, em que, se nos colocarmos no lugar de uma outra pessoa, veremos e sentiremos exatamente "o mesmo" que ela vê e sente em sua posição presente — e em que essa façanha ou empatia pode ser retribuída.

Essa suposição parece bastante direta e inócua, talvez mesmo profundamente moral em suas consequências, já que ela postula a semelhança essencial dos seres humanos e atribui aos outros, como sujeitos, características exatamente peculiares à nossa própria subjetividade. E todavia, para se manter firme, essa suposição de "perspectivas recíprocas" deve-se basear num pressuposto ainda mais profundo: o de que não sou eu exatamente quem assume a reciprocidade da perspectiva e se comporta em conformidade com isso, mas de que essa própria suposição de reciprocidade é retribuída. Se se levanta a suspeita de que este último não é verdadeiro, então a construção de sólida rocha da segurança diária cai em pedaços. (Bauman, 1998, p.18)

O autor discute aqui a identificação inquestionável, mas para o médico ela parece ocorrer pelo avesso: ele se percebe dessemelhante, mas acredita que a vida dele e a dos outros é a “própria antecipação da morte” (Abreu, p.83) Ao manter distância, o médico aposta na impossibilidade da convergência de motivos, valores, etc... Mas confirma a ideia de reciprocidade porque acredita que seu pensamento sobre os outros corresponde exatamente ao que eles pensam dele e de si mesmos, ainda que sem a consciência clara da inutilidade de suas vidas.

Os olhares que seguem as estrelas representam as personagens que desejam. Ele é cético em relação aos desejos, porque para ele aquele não é o espaço do desejo. A ambiguidade da construção discursiva, entretanto, deixa a sua fala em suspenso: “Como se fosse possível desejar alguma coisa naquele lugar, suspirou antes de transpor a soleira da porta para ganhar a rua cheia de passos e gritos.”(Abreu, 2001, p.79)

O período parece começar como uma antítese do período anterior, mas o processo não se conclui, pois o suspiro é a preparação para o encontro com os outros: uma tentativa de esvaziamento do desejo não assumido. A transição entre a solidão da casa e o espaço exterior é brusca. Novamente há uma redução da percepção dos outros, metonimicamente reduzidos a “passos e gritos”. Só o menino é visto por inteiro. A calma e o tédio são substituídos pela impaciência. Ao se aproximar do menino, o doutor ouve as outras vozes como um eco da primeira voz, aquela que o despertara do silêncio. Vistos como uma entidade única pelo médico, há uma aceitação e um respeito tácitos que emanam dos habitantes em relação a ele.

Nesse sentido, o equilíbrio entre os espaços interno e externo parece ser mantido pela ideia de respeito e reciprocidade, e também pela passividade do médico.

O menino, visto de forma destacada do grupo, é o único que, segundo o médico, é ainda capaz “de algum espanto”(Abreu, 2001, p.80). O diálogo, embora curto, é a sua entrada objetiva na ação. Acompanhado da criança, que toma pela mão, e sendo seguido pelos outros, vai ao encontro do inesperado. O caminho até a praia e o morto atravessa a vila, com suas poucas casas e sorte. A faixa de areia que o menino indica não é terra nem mar, mas uma mistura dos dois; o encontro dos espaços opostos que se juntam no instante que permite ao médico um encontro com a sua própria figura – sombra refletida na areia. Depois de ver os moradores, é capaz apenas de perceber o seu contorno.

A visão do médico vai se construindo a partir das correções que ele vai admitindo: ele vê algas onde só há areia, ameaça com a peste para conter os moradores, controlando-os por meio de sua autoridade. O discurso, enunciado ou não, tem a força de dobrar o real, pelo menos por algum tempo, enquanto os participantes estão envolvidos nas “perspectivas recíprocas”. Ainda segundo Bauman,

É por isso que a chegada de um estranho tem o impacto de um terremoto... O estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária. Ele vem de longe; não partilha as suposições locais — e, desse modo, "torna-se essencialmente o homem que deve colocar em questão quase tudo o que parece ser inquestionável para os membros do grupo abordado".<sup>7</sup> Ele "tem de" cometer esse ato perigoso e deplorável porque não tem nenhum *status* dentro do grupo abordado que fizesse o padrão desse grupo parecer-lhe "natural", e porque, mesmo se tentasse dar o melhor de si, e fosse bem-sucedido, para se comportar exteriormente da maneira exigida pelo padrão, o grupo não lhe concederia o crédito da retribuição do seu ponto de vista. (Bauman, 1998, p.19)

O médico vem de fora, mas é visto com respeito por causa de sua função, a de curar, no momento em que a cura oferecida por ele não é a que os habitantes desejam, esse respeito deixa de existir. Mesmo tendo, por algum tempo se conformado com o modo de vida daquele lugar, essa adequação não o faz um membro como os outros, e acaba por se identificar quando:

Fizera seu aprendizado de solidão enquanto as coisas sentidas a cada dia tornavam-se mais e mais semelhantes, para finalmente permanecerem numa massa informe a escorrer monótona por dentro dele, alterando-se apenas em insignificantes cintilações cotidianas. Apenas reagia.

Tudo ali estaria para sempre excessivamente silencioso para que se pudesse soltar um grito ou chorar sozinho no escuro, como nos primeiros tempos. (Abreu, 2001, p.83)

Nem sempre o silêncio o determinou, mas se entregou a ele para poder viver com menos sofrimento, já que o que recebe também é silêncio. Essa falta de comunicação indica o “diálogo” impossível. O “frio constatar do ser do outro” (Abreu, 2001, p.84) marca o respeito com que os moradores o tratavam, a distância que deve ser mantida para assegurar a própria identidade. O jogo de distanciamento-aproximação torna indistintas as diferenças. Não há individuação. Todos estão perdidos, condenados ao silêncio. A definição de sua sensibilidade domesticada é uma volta ao passado brotando no instante do conflito. Os “primeiros tempos” permitiam a ele alguma ação, mas o momento presente é apenas “reação”. É necessário que algo de fora o faça reagir.

O afogado é o elemento que vai desestruturar não só o médico, mas também toda a comunidade. A aparente integração existente vai ruir e trazer à tona o estranhamento entre o “doutor” e a comunidade de que cuida. O longo caminho no qual deu “o melhor de si” não foi suficiente para integrá-lo. Ao declarar que o afogado está vivo, abre uma porta até então inexistente: a vida que chega sem explicação, de um espaço e tempo intangíveis, e reconfigura todo o discurso. O que estava “morto” volta à vida na fala do médico. Ao trazer à vida o desconhecido, sua posição também de estrangeiro faz-se patente. O caminho até então seguido por ele não é mais possível.

No caminho oposto ao de sua chegada, há uma desconformidade entre a sua percepção e a dos outros. É no embate verbal, até então desnecessário, que o conflito vai se revelar. O médico então percebe-se ameaçado e preocupado em se defender não só em seu gestual mas também em sua fala. A linguagem é abrigo e simultaneamente “antena”, terreno conflituoso no qual emergem os significados transitórios essenciais na elaboração da realidade.

O médico, afogado na densidade daquela comunidade, e mesmo assim estranho a ela, se agarra ao desconhecido para escapar. Contudo, ao mesmo tempo em que não reconhece os seus laços com o lugar e com as pessoas, não os abandona. A comunidade volta-se contra o que não conhece para tentar preservar a vida, a existência, e é levada à violência pelo incompreensível, por aquele que não se enquadra no seu modelo já conhecido. A violência cometida pelo médico, porém, é reveladora: a capacidade de várias formas de violência faz com que a

própria sujeição se torne perigosa. Quando o controle exercido pelo padre e pela figura do general não é suficiente para assegurar a sobrevivência da comunidade, tudo o que ameaça deve ser destruído.

Quando Freud (2011) elege a felicidade como o propósito da vida dos homens, declara que há não só aspectos positivos, mas também aspectos negativos nessa busca. A ideia é de que para alcançar a felicidade, o sofrimento é parte do caminho a ser atravessado; muitas vezes “esquecido” da meta, o que resta ao sujeito é evitá-lo e se afastar do caminho da felicidade. Neste movimento, necessita abrir mão de seus desejos, esquecê-los e como consequência esquecer-se de si mesmo e dos outros:

O deliberado isolamento, o afastamento dos demais é a salvaguarda mais disponível contra o sofrimento que pode resultar das relações humanas. Compreende-se: a felicidade que se pode alcançar por essa via é a da quietude. Contra o temível mundo externo, o indivíduo só pode se defender por algum tipo de distanciamento, querendo realizar sozinho essa tarefa. É verdade que existe outro caminho melhor: enquanto membro da comunidade humana, e com o auxílio de uma técnica oriunda da ciência, proceder ao ataque à natureza, submetendo-a à vontade humana. Então se trabalha com todos para o bem de todos. (Freud, 2011, p.21)

Ao escolher a primeira opção, o sujeito fica alienado de si mesmo, e tenta recuperar um pouco do prazer que consegue suportar, apesar da dor que não consegue compreender. No conto, o médico é a própria figura do afastamento. Embora a sua profissão pudesse levá-lo ao “outro caminho”, é no primeiro que ele se encontra. Aprisionado num presente aparentemente estático, sem passado declarado ou perspectiva de futuro, suas ações não estão articuladas ao seu discurso. A sua fala é internalizada; não há diálogo, e dessa falta resulta uma espécie de monólogo interior. O silêncio é a ponte intransponível entre ele e os outros. O aparecimento do afogado e todas as atitudes tomadas por ele em decorrência disso são elementos na elaboração de um outro discurso que não anula o inicial, isto é, aproximar-se do desconhecido não o devolve ao convívio “da comunidade humana”, que em sua construção, ele já desumanizou.

Mesmo no diálogo entre ele e o desconhecido, a falta de lógica, o vazio e o monólogo interior têm seus lugares assegurados. Entretanto, ele sai da “quietude” para um encontro com o incompreendido. O silêncio não é mais possível e, ainda

que conflituosamente, ele tem de dialogar com a mulher, com o padre e com Alfa sem se furtar à ação, ainda que inócua.

O médico até então conseguira permanecer alheio ao movimento da vila, por estar preso em sua inércia; ao se pôr em marcha, cuidando do desconhecido, acaba por ser capaz de sofrer violentamente. Enquanto se cala e fala apenas consigo mesmo, a sua identidade, o seu discurso, ocorre no vazio, não há contorno possível para sua fala, já que ele não se relaciona com os outros. A chegada de Alfa é o momento do reconhecimento, do contato com o “novo”. Ao esconder a face do afogado, a tentativa do médico seja talvez o seu primeiro movimento no sentido de curar: preservar a vida do outro. Neste lugar cujo nome não é dito, pequeno, acanhado e pobre, ele conseguia sobreviver alheio a tudo, mas a chegada de Alfa revela o quão periclitante é a sua posição. Seus movimentos são concêntricos, pois partem de um mesmo ponto e vão se alargando. O confronto com as margens é inevitável.

Quando Alfa se identifica para ele, o diálogo que então se estabelece é marcado pelo choque entre o dito e o ouvido se imbricando na separação de emissor-receptor na página. As colunas que formam o diálogo negam o encadeamento discursivo esperado: não há deslocamento nas posições porque ambos são emissores-receptores das próprias mensagens e da do outro. A simultaneidade das falas causa uma confusão de sentidos, pois ler a fala de um e depois a do outro não traz compreensão; lê-los como um texto único, desprezando as colunas tampouco é possível: não há pontuação para ajudar na tarefa:

— mas o que chamas de paz se pressinto em ti essa coisa mansa que se faz nos outros e em cada momento que te olho inúmeras coisas escuras escorrem dentro de mim pois se a paz não é uma coisa escura pois senão não continuarei não te farei nenhuma pergunta embora precisasse não para te definir ou para te compreender não preciso saber de onde vens assim como para me definires ou me compreenderes não precisas de nenhum dado concreto mas eu não te defino nem te compreendo apenas sei que chegaste e que esta tua chegada modificará em mim todas as coisas que se tornaram suaves (...) vejo a tua

— antes que tentes aviso já te disse tudo não sou nada além de meu nome meu nome é minha essência mais profunda assim como a tua talvez seja a que vivas no momento talvez nada sejas além destas paredes descascadas destes móveis poucos esta bacia de louça naquele canto mas não te julgo pelo que vejo em ti externamente não julgo a ninguém nem a mim mesmo vim duma coisa que ainda não conheces vim duma coisa enorme da escuridão e de luz mais absolutas que possas imaginar a um só tempo vim duma coisa sem medo (...) não preciso te convencer de nada quero apenas que te deixes

mão estendida em direção a mim e estendo a minha própria mão e minha mão e tua mão se tocam e a minha espera e a tua conduz sim preparo-me para o grande mergulho no desconhecido: conduzir toma a minha mão e vê como ela é leve toma da minha mão e pensa nos lugares para onde te levarei nesta noite de quase dezembro e agora prepara-te para o grande mergulho no desconhecido:

(Abreu, 2001, pp.91-94)

Se o diálogo é, ao mesmo tempo, dissonância, se é justamente aceitar e transigir na dissonância que permite a comunicação, então como ler este encontro? Admitindo as lacunas, o incompreensível e incorporando-os aos dados estruturais da narrativa. Para o leitor, só é possível acreditar na comunicação entre eles quando se abre mão da apreensão absoluta do significado; isto é, quando se admite a incompletude do discurso que só faz sentido na fala do outro, nas palavras repetidas, nas orações semelhantes. Torna-se possível ver para além do encaixe racional que escapa ao diálogo.

Embora a fala comece em um tom questionador, este progressivamente vai sendo atenuado e se afastando do processo pergunta-resposta. Diz o médico (Abreu, 2001, p.92):

não te farei nenhuma pergunta embora precisasse não para te definir ou para te compreender não preciso saber de onde vens assim como para me definires ou me compreenderes não precisas de nenhum dado concreto

O médico precisa perguntar, mas abre mão disto ao perceber que tanto a compreensão como a definição não dependem apenas do que o outro diz. Alfa, por sua vez, declara o seu lugar de origem mantendo o mistério, pois parece estar além do inteligível: “vim duma coisa que ainda não conheces vim duma coisa enorme da escuridão e de luz mais absolutas que possas imaginar a um só tempo vim duma coisa sem medo” Ele não se enquadra no contexto existente, ele simplesmente “é”. Quem vai atribuir o significado, a sua posição no contexto é o médico: “ansiava por ti como quem anseia pela salvação ou pela perdição porque qualquer coisa poderia me salvar desta imobilidade que me devasta por dentro”. Alfa é a promessa messiânica e o caos apocalíptico juntos: salvação e perdição não são opostas, mas aqui complementam-se na medida em que produzem o movimento ansiado, em oposição à imobilidade devastadora. Entretanto, também ele atribui ao médico uma posição: “de todos és o único que sabes da absoluta inutilidade de todas as coisas e sabes dessa vontade incontida de ser maior que toda essas coisas”. É ele que detém o saber, não o científico ou o de sua profissão, mas

o que não é captado pela lógica e que não se firma como conhecimento estabelecido: todo o saber é menos do que a essência – “ser maior” do que o inútil. Aí então se percebe num caminho sem volta: “é preciso que qualquer coisa abata esta letargia porque já não admiro precariedades por que não sei o que digo nem o que sinto mas persistirei no que pressinto”. Não é mais possível ficar alienado de seu próprio movimento, a “letargia” dominante até ali não é mais o caminho. Embora não consiga definir logicamente a sua fala ou o seu sentimento, o médico aposta no pressentimento que escapa à razão. Há então uma inversão de papéis. Quando Alfa diz:

sabes de tudo isso e por saberes é que te escolhi te digo que o acaso não existe e que aconteci no momento exato em que não suportavas mais embora não soubesses da tua exaustão (Abreu, 2001, p.92)

Aquele que cura é quem necessita de diagnóstico. O desconhecido é a sua cura, o escolheu para cuidar e proteger, embora estas ações possam vir a ser a perdição de ambos. “O acaso não existe”, não porque tudo tenha explicação, mas sobretudo porque a tudo o sujeito recobre de significado. Alfa, talvez uma metáfora para o princípio de tudo, vai revelar ao médico a história que ficara abafada no cotidiano da vila. Negando a própria existência, o segundo indica a construção da subjetividade a partir do reflexo do outro (Abreu, 2001, p.93): “vejo em ti o meu roteiro de agonia além disso nada sei mas não fujo foram muito poucas as coisas que vivi percebo que não cheguei a existir exatamente”. Não há exatidão em sua vida, pois o controle que ele acreditava ter construído por meio de seu afastamento e da letargia ruiu no momento em que a presença do desconhecido revelou a sua máscara.

Para compreender, ainda que parcialmente, este percurso, é necessário aceitar que “as palavras não dizem” completamente. Há sempre algo que escapa ao discurso. Entregar-se ao encontro e compartilhar a fala é o percurso da compreensão possível. Quando se acredita que o total entendimento é a perspectiva legitimada pela comunidade, isto é, quando é negada à linguagem a sua incompletude, o resultado é a violência. Na vila, o padre e a mulher, representantes dos outros habitantes, precisam preencher todas as lacunas da existência do desconhecido. Como não aceitam o que falta, preenchem-nas de acordo com a própria perspectiva, anulando o outro, uma vez que elaboram um

afogado a partir dos acontecimentos observados por eles. Para os habitantes não pode haver dissonância, porque isso acarretaria desequilíbrio. Toda vez que um discurso totalizador ganha força, o que foge à exatidão necessita ser silenciado até que surja novamente uma reação contra a univocidade da linguagem.

A ânsia em ver os outros é para o médico a explosão do desejo do indefinido, do inapreensível. Metonimicamente reduzidos mais uma vez, os habitantes do lugar são vistos em sua pobreza e sua falta de possibilidades. É o acontecimento inesperado, seja a estrela cadente ou o afogado, a possibilidade da transformação do movimento. Mas a aproximação com o desconhecido é cortada pelo médico, pois para “amedrontá-los”, segundo o narrador, indica que “pode ser a peste” (Abreu, 2001, p.81). A possibilidade de contágio e a lembrança do já acontecido os aterrorizam.

Ao esconder o rosto do desconhecido ele toma posse do afogado, protegendo-o dos outros. A figura do estranho indefeso, de uma juventude indefinida, o perturba e intriga. Não há qualquer elemento na descrição do estrangeiro que confirme o que mais adiante é descrito como terrível.

Na segunda parte, o médico se encontra no quarto com o desconhecido, submetendo-o a um escrutínio, tentando apreender o sentido daquela presença, revelando-se em toda a sua precariedade. Ele vê o estranho e o configura em seu pensamento, extensão do que nele mesmo está incompreensível. Ele o imagina, o constrói por meio de sua fala novamente marcada pela interlocução falhada (Abreu, 2001, p.83):

*Quem te trouxe dessa quase morte para um lugar que é a própria antecipação da morte tu que pareces para sempre imobilizado nessa postura que não é tua porque não te imagino assim abandonado entre lençóis mas em constante movimento tu que fazes dessa ausência de movimentos de agora a tua enorme e falsa fragilidade?*

O desconhecido é o seu contraste. Trancado no quarto com ele, o médico tem o espaço necessário para se encontrar, vendo o outro de perto, reconhecendo e desejando o outro a partir de seu desejo de autoconhecimento. A batida na porta, porém, o traz de volta ao espaço exterior. A “mulher gorda” espia e o conecta com a vila. O perigo representado pelo aparecimento do estranho e a desconfiança causada pela atitude do médico guiam a fala da mulher. Ele teme o que desconhece e esconde algo que permanece sem explicação.

Na primeira parte, as marcas temporais estabelecem a divisão entre o presente estático sendo interrompido e o passado da memória. Já na segunda, o tempo narrado

é marcado (Abreu, 2001, p.83): “Era quase dezembro.” Marca temporal objetiva, o ano que termina, como um ciclo, e que recomeça. Ao lado dessa, ocorre outra: a descrição espaço-temporal que provoca um furo na articulação. É noite – a alma está deserta – sem vida? Vazia? Misteriosa? Entre a estátua do general na praça e o desconhecido no quarto, a alma está só, porém contida entre o símbolo da ordem, do já conhecido, do que está ausente mas reina soberano; e o outro do qual nada sabe, apenas o que ele mesmo intuiu ou construiu – elaborou.

A comunicação com o outro se dá por meio do olhar. Os olhos, a mão e a voz do desconhecido vão inserindo-o no discurso. O silêncio é preenchido pelo movimento que delinea o quarto e o contato entre os homens. A única palavra dita pelo desconhecido (Abreu, 2001, p.84) – “água” – abre a possibilidade da troca. Ainda assim o médico se esconde, de quê? O que ele observa é fruto de sua elaboração, e mais uma vez se isenta e ausenta da circunstância. Como um desdobramento de sua experiência, também o desconhecido está “ausente.” Apesar disso não há como se esconder na sombra o tempo todo e o olhar que dirige ao outro acaba por revelá-lo. O silêncio, que por tanto tempo era o seu porto seguro, torna-se tão pesado que necessita ser preenchido, as palavras vêm, mas não significam o que dizem, e sim outra coisa. Este processo se torna mais claro no momento em que se abre o seu diálogo com a mulher, revelador da interlocução na qual o elemento estranho é denunciado. Assim como ele, ela também simula em sua fala uma outra. A mulher tenta alcançar o desconhecido:

Não havia necessidade de palavras para expressar o que brilhava com suficiente intensidade nos braços cruzados em expectativa. Falou apenas quando ele começou a preparar café, pão e algumas bananas numa bandeja — simulava uma doçura de mulher gorda, pronta a assumir seu ofício de servir:

– O senhor não precisa se preocupar. Pode deixar que eu mesma levo o café dele. Qualquer jeito, tenho mesmo que arrumar as camas e varrer os quartos. – Não é preciso — disse seco, e mal havia falado arrependeu-se. (Abreu, 2001, p.87)

Os habitantes da vila reconhecem a identificação entre ele e o afogado. Os indícios – ter cuidado “bem demais dele” (Abreu, 2001, p.86) e não deixar que vissem seu rosto – são atitudes que geram suspeita. Por esta razão, a atenção que ele até então julgara despertar torna-se mais densa. Aquilo que havia silenciado volta a fazer ruído.

O silêncio não serve mais para irmaná-lo, ao contrário, deixa aparente a falta de ligação entre ele e os outros. O medo da descoberta o assusta, mas o terror está no absurdo do temor: ele não sabe porque sente o medo que marca a volta do terror. Não se sabe de onde, nem por quê, contudo a necessidade declarada desde o início é enfim assumida no instante em que toma forma concreta.

Na terceira parte, o médico sai da pensão para o ambiente já hostil da vila. O que era lentidão transformou-se em tensão: ele tranca o desconhecido no quarto para impedi-lo de sair e os habitantes de entrarem. Ele é o detentor da chave e da possibilidade de intercâmbio. Mesmo sabendo do risco de suas escolhas, ele as prefere a dividir, partilhar o estranho, o desconhecido. Os embates entre ele, a mulher e o padre revelam a sua posição dentro da vila e diante dos outros habitantes. O discurso torna-se um espaço de luta e tensão, como aponta o narrador:

Ele pressentia: se não fizesse nenhuma concessão à mulher, se continuasse a negar-lhe qualquer possibilidade de contato com o desconhecido, a cada dia ela se faria mais e mais ávida, tornando-se talvez perigosa. Já se referia ao outro em termos velados, chamando-o de *ele*, em voz baixa, como nomearia qualquer coisa que não lhe fosse permitido conhecer. *Ele era* aquele homem lá em cima - toda a distância de outras terras, paisagens feitas não só de mar e montanhas, mas de outros elementos que ela não conseguia sequer supor, a não ser por velhas histórias, tão esgarçadas quanto inverossímeis. *Ele* era o inverossímil. *Ele* era a possibilidade negada de ampliar a visão. (ABREU, 2001, p. 87)

O olhar do médico elabora um outro estranho: o da mulher. Para os da vila, o desconhecido a ser desvendado representava uma ameaça. A hostilidade não tinha explicação, contudo ele não consegue agir de outro modo. Ele sabe o que o espera, mas decide arriscar e guardar só para si a imagem do outro. No entanto, se no embate com a mulher consegue manter a distância, com o padre, representante da autoridade intangível, perde os referenciais que o mantinham protegido. A naturalidade que ele tenta construir esconde algo que não consegue compreender. A dor que o invade o põe em contato com o próprio corpo, com a sua existência.

O breve diálogo que forma a quarta parte do conto marca o início da interlocução entre o médico e o desconhecido. Este último diz seu nome – Alfa – e a pergunta do médico situa a nomeação no terreno do insólito: Por que este seria um nome de guerra? Um disfarce para ocultar a verdadeira identidade? A resposta de Alfa carrega de intencionalidade a pergunta anterior. O nome é, segundo seu portador, “de paz”. Única personagem nomeada, não ocupa posição que o qualifique. Se a expressão “nome de guerra” também significa uma designação

adotada além do nome em reconhecimento à história de seu portador, sua resposta põe em xeque a ação das outras personagens.

Obedecendo aos padrões discursivos correntes, o início deste diálogo apenas introduz a quinta parte, na qual a página inicial, dividida em duas colunas, já apresentadas, possui a primeira coluna a representar a fala do médico, e a segunda coluna, a fala de Alfa. Esta arquitetura narrativa revela a comunicação possível entre eles: um diálogo-monólogo em que cada um fala e ao mesmo tempo escuta. Sem nenhum recurso coesivo a não ser as próprias palavras, essas duas falas se completam. O médico reconhece a sua insatisfação e seu desejo de transformação, falando ao outro, revela-se a si mesmo, podendo dizer-se. O tom profético da fala de Alfa localiza o percurso do médico: ele é o escolhido, pois está além do visível, do palpável. O anúncio de salvação se alia ao seu desespero. No início da fala, Alfa diz que a sua essência “mais profunda” é o próprio nome, e a do médico pode ser a que vive “no momento”. Sem identidade, o médico se esvazia de sentido, mas o recupera no encontro com Alfa.

A sexta parte do conto apresenta o confronto inevitável entre a vila e o médico. A “face terrível” (Abreu, 2001, p.94) que os habitantes querem conhecer já não é suficiente. Contaminados por uma “peste” inexplicável, os habitantes querem ver o homem, porém antes de encarar e compreender o terrível já querem destruí-lo. O ciclo se completa: é o sétimo dia. Neste dia, a vila age abandonando a letargia. O médico ainda tenta fugir, mas sabe que o inevitável confronto chegou. O desejo de viver não é suficiente para proteger o desconhecido. A fuga é desde o início fadada ao fracasso, igualmente inevitável. Para a “massa”, o médico também se transformou em alguém que eles não compreendem e a quem tentam controlar. As respostas que procuram não chegam, pois segundo o médico “todas as coisas são as mesmas há muito tempo” (Abreu, 2001, p.97). Sua percepção, comprometida com o seu desejo, não permite que ele veja sinais onde só há rotina e repetição. Todos estão de volta ao ponto de encontro, a praia.

A sétima e última parte indica o movimento de explosão da violência, quando Alfa se entrega ao que já estava predito por ele. A morte chega por meio daqueles que ajudaram em seu resgate. Salvação e perdição não são opostas, mas intercambiantes. Embora o médico tente escapar da “massa”, Alfa recusa a fuga e enfrenta a violência. No momento em que para de correr e volta, encontra o corpo de Alfa, cuida do cadáver e entra no mar. As estrelas cadentes voltam, mas ele já partiu.

O narrador onisciente põe as personagens no contexto de total desnudamento, aparentemente. As explicações lógicas, contudo, que poderiam delinear o incompreensível, não são dadas. Tão afogado quanto o médico, o leitor é obrigado a abandonar qualquer explicação ou interpretação “fechada” para o conto.

Em “O Afogado” vemos a narrativa organizada em quadros que se sobrepõem. Instantâneos que vão se alongando à medida que o personagem principal é delineado pelas instâncias discursivas: a vila, o desconhecido e ele mesmo.

Como a base do narrado é o incompreensível, os contornos do não-dito são o que resta visível: discursos lacunares, que não sustentam quaisquer certezas de um universo racionalmente elaborado. O resultado é a visibilidade do vazio, inaceitável naquela comunidade, levada então à violência, ao enfrentamento. Contra o movimento cíclico, que assegura o retorno do mesmo, e o apaziguamento das tensões, há o movimento concêntrico que revela o médico e o seu entorno, acirrando conflitos.

As fronteiras físicas da vila, montanha e mar, são apreendidas pelas fronteiras abstratas que as atravessam: o discurso e o olhar. É neste espaço que as personagens transitam e são elaboradas como identidades genéricas, arquetípicas, modelares, contingentes. São os signos vazios sendo continuamente preenchidos, sem nunca estarem completos, por meio do discurso lacunar, silencioso, falacioso, literariamente construído por Caio Fernando Abreu. Tal processo faz o contorno do incômodo e da dor sem apontar respostas ou juízos de valor. A narrativa construída a partir de não-ditos que estruturam o enredo e a trama permite reconhecer a não figuração como estratégia de narração. Afogados todos no espaço exíguo, a transgressão executada por eles revela, sem nomear, o autoritarismo a que se vê submetido o homem. A perturbação da ordem é representada tanto na estrutura do conto quanto nas falas das personagens. O diálogo, possibilidade de comunicação entre os seres humanos, pode se tornar o palco da explosão da violência, quando o discurso pretende-se completo, e o seu sentido único.

Há no conto elementos que ficam no vazio. O médico não acredita na vida da comunidade que ele cuida. A sua própria vida é esvaziada de sentido, mas preenchida de tédio e da certeza de uma paralisia total. Sua identificação só é

possível com o estranho, com o que parece estar morto, mas ainda vive. Cuidar e trazer de volta à vida é assumir a sua vocação no espaço que considera já exumado. Apesar disso, a vida anônima e estática a que estava submetido não faz para ele mais qualquer sentido. A presença do estranho é ameaçadora justamente porque revela toda a anomia sufocante, o médico também estrangeiro, mas capturado e domesticado, vai se reconhecer no outro, tomando ao fim seu lugar: entra no mar, o afogado.

## **2.2. Os riscos do sentir: a voz possível em “Eles”**

No conto “Eles”, a vila na qual as personagens do narrador, do menino e sua mãe se encontram é descrita secamente, margeada pelo bosque tacitamente proibido onde seres estranhos se encontram. (Abreu, 2001, p.62). O início indica que a visita feita ao narrador pela mãe e o menino causa alguma estranheza, mas não surpresa. A mãe pede ao narrador, estrangeiro na vila, para ir ao bosque onde o filho havia encontrado seres estranhos, afetando-o fisicamente. O narrador concorda em ir, mas apenas na companhia do menino. O encontro com os seres da floresta desencadeará uma série de mudanças tanto na vila, no menino, como no narrador. Afetados pelos seres, os habitantes da vila os destroem, destruindo no processo a própria vila. A destruição dos seres e da vila instaura uma nova ordem, ainda que aparentemente apenas o narrador se sinta ameaçado. O conto termina sem explicações sobre a origem dos seres, o paradeiro do menino ou do próprio narrador.

Nesse conto, o enunciador é uma voz que constrói a narrativa de modo fragmentado e lacunar. É por meio de interrupções, de suas retomadas e do reconhecimento do que falta que a busca de sentido ganha sentido. A elaboração textual revela o tempo da enunciação em suspenso: um intervalo entre o acontecido, o passado e a resposta esperada e/ou desejada. Há sempre, portanto, uma lacuna, e justamente o que não é dito, o que é evitado, é o tema que assombra o enunciador do conto. Repetir o mesmo texto ou o mesmo discurso indica o desvio pelo qual as personagens contornam as lacunas. A crise se acirra na percepção de que essas não são um espaço a ser preenchido objetivamente, mas fazem parte da condição humana. Quando a busca por sentido se revela detentora de um sentido outro, o conforto que o desfecho poderia trazer não chega. A

travessia não assegura o espaço da voz, não abre caminho para outras possibilidades da fala: o ser não é livre, e não se ilude mais com a construção utópica de um discurso possuidor de um sentido completo.

No conto, o discurso é o espaço no qual a transgressão se anuncia antes da ação propriamente dita, ao descrever aquele que será seu contraponto na história, o menino. Ele o diz e assim desenha sua figura, estabelecendo o contorno da personagem, e seu conseqüente percurso:

Aquele menino, não. Aquele menino trazia na testa a marca inconfundível: pertencia àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que, não sei se na esperança de decifrá-las ou se apenas pelo prazer de mergulhar. Essas são as escolhidas - as que vão ao fundo, ainda que fiquem por lá. Como aquele menino. Ele não voltou. Quero dizer, ele voltou, mas já não era o mesmo, e quando se foi em definitivo não era mais o mesmo menino que tinha ido ao bosque um dia. (Abreu, 2001, pp.63-64)

A aparente contradição entre ser e não ser o mesmo revela o embate entre o conhecido e o estranho, e mais tarde, entre o aceito e o interdito. O menino se dirige ao bosque não só porque é assinalado, mas também porque talvez sinta “prazer de mergulhar”. Compreender o mistério pode não ser o caminho para vivê-lo ou fruí-lo. Experimentar o diferente faz com que a personagem se torne um estranho no seio da própria comunidade.

As mulheres da vila “não perdoam jamais” os namorados que se aventuravam no bosque (Abreu, 2001, p.62) em função do descumprimento de uma lei tácita; logo, o que o narrador anuncia quando descreve o menino é a quebra da ordem que começa a desmoronar com os indicadores do contágio sofrido por ele: ter febre é o sintoma de ter sido acometido de alguma doença. Quando sua mãe procura o narrador para conhecer a causa da doença do filho, também ela transgredir o pacto tácito da comunidade. Ir ao bosque novamente é possibilitar o contato que vai desencadear toda a ação. Apesar de ir com o menino, o narrador tem um papel periférico no reencontro-celebração:

Apoiado numa árvore, deixei-me ficar durante muito tempo olhando aquela espécie de dança, e acho que de repente adormeci, um pouco porque anoitecia, mas principalmente porque talvez a minha ausência talvez fosse importante naquela hora. Quando acordei, estava tudo escuro e em silêncio. Não consegui encontrá-los, nem ao menino. (Abreu, 2001, p.67)

Sem estar dentro ou fora do contexto, o narrador observa: seu olhar marca o contorno da cena da qual ele se ausenta. O que ele não diz, afinal é um narrador em primeira pessoa, não é possível recuperar. A lacuna que sua “ausência” define

está inscrita. Nem ele nem seu interlocutor podem dar um contorno lógico ou alguma explicação racional aos acontecimentos. Seu discurso é interrompido em seu desdobramento linear. Ele é deixado ali, no espaço da escuridão e do silêncio, em suspensão e sem entendimento. A razão, até então uma conquista possível pela revelação, vai dar lugar ao caos e à destruição. A ponte entre o que se passou no bosque e o que vai acontecer na vila fica na escuridão. Ao conseguir voltar à vila, o narrador não consegue compreender a destruição supostamente causada pelo olhar do menino. A posição que este ocupava na vila é transformada: de filho, fruto daquele ambiente, torna-se uma ameaça que precisa ser contida.

Os habitantes, até então pacificamente descritos pelo narrador, tornam-se violentos e beligerantes. Para conter o fogo não é necessário apenas apagá-lo, é necessário também destruir a fonte dessa energia. A salvação da vila seria a destruição dos seres. Embora a reação dos habitantes não possa ser contida, e o narrador saiba que é inevitável, ele ainda tenta a via da salvação.

Desci a montanha correndo, estava muito cansado mas havia alguma coisa que precisava ser salva antes que fosse demasiado tarde, embora eu soubesse que não conseguiria salvar nada, e que tanto o menino como aqueles três seres haviam escolhido o mais fundo que a simples salvação. (Abreu, 2001, p. 68)

Novamente, o texto é o dado não objetivo cujo contorno é o apenas esboçado: ele sabe que a ação não vai ficar impune. O narrador vai ao encontro do que escapa a ele, seu cansaço é vencido pela necessidade de salvar aquilo que está irremediavelmente perdido. Tanto os seres como o menino estão fora de seu alcance. Enquanto ele tentara viver no limiar, sem chamar muita atenção, os outros vivem a diferença até as últimas consequências.

Os habitantes tentam controlar o fogo e dominar os seres. A divisão dessas tarefas, último resquício da ordem, não é capaz de assegurar o sucesso das empreitadas. A vila para de arder, mas só restam cinzas. Os seres são dominados, mas contaminam a todos. Não há escapatória para os que são destruídos, nem para os que são transformados.

Eles estavam os três na entrada do bosque, como se esperassem. Exatamente como se esperassem. Não reagiram quando as pessoas caíram sobre eles, espancando-os até que uma substância clara e perfumada começasse a escorrer das feridas. Ao aspirarem essa substância as pessoas caíam ao chão, os olhos desmesurados, os movimentos descontrolados, fazendo e dizendo coisas sem nexos, como se tivessem tomado alguma droga. Pareciam embriagadas, loucas e felizes com o sangue dos três seres alucinando suas mentes. Não teriam conseguido

subjugá-los se alguns dos habitantes não tivessem arrancado as camisas para taparem as narinas, evitando aspirar aquele perfume enlouquecedor. (Abreu, 2001, P.69)

É necessário recusar o contágio para subjugar a desordem; entretanto, este atinge a todos: os que enlouquecem e os que dominam os seres estão fora da ordem conhecida. O perfume, resultado da violência em relação aos seres, é enlouquecedor e provoca nos habitantes reações inusitadas. É justamente o inusitado, o estranho, que passa a dominar. No embate entre aquele que domina e o dominado espera-se que vença a ordem do dominador. Embora os aniquilados sejam os seres, é a “loucura” provocada pelo perfume que domina a todos e esfacela a ordem. E novamente o narrador se ausenta. Diz ele:

A mim, não aconteceu quase nada: pouco mais que uma vertigem e algumas cores nunca suspeitadas e extremamente nítidas. Os homens com os narizes tapados pelas camisas amarraram e amordaçaram os três seres, depois carregaram-nos a pontapés pela montanha abaixo. Levei algum tempo para despertar da tontura e daquela loucura de cores e formas que envolviam meus sentidos. Quando consegui movimentar-me desci correndo a montanha. Ao chegar à vila era madrugada, o fogo fora dominado, embora as casas estivessem calcinadas e a cinza cobrisse as ruas. Havia apenas um grande fogo no meio da praça. Caminhei até lá, na esperança de salvá-los. Mas já não era possível. (Abreu, 2001, p.69)

Apesar de dizer que nada aconteceu, se contradiz, e assim como no momento de encontro entre menino e seres, o narrador se ausenta: ele desperta da tontura e da loucura novamente só. É a segunda vez que vai para o bosque e as lacunas continuam a estabelecer o contorno discursivo. Embora diga não ser importante saber sua história no início, é esta a única que pode contar, ainda que lacunar e fragmentada, confundindo-se com a da vila.

O fogo torna-se a arma que destrói os seres, que “ardem” assim como supostamente fizeram à vila. O narrador finalmente se irmana com os seres, estabelecendo uma relação dissolvente de sua própria subjetividade, concretamente representada pelo seu sangue dissolvido pela substância dos seres. A “transusão” garante uma nova existência, o real ganha cores e aspectos diferentes.

E tudo era: belo não: não belo tudo: as coisas: elas próprias: as coisas verdadeiras: e profundas belas como: pode ser belo: também o terrível eu: me afastava entre céu e inferno tentando ver: beleza no fogo carbonizado: suas carnes claras o líquido: escorria farto e as: pessoas correndo enlouquecidas: vastas e miúdas: ruas. Fui afundando aos poucos numa vertigem em direção sem direção às cores multifacetadas multifacientes as faces e as formas e depois os roxos do amor e do nojo sobre um branco silêncio em branco como contra um muro nem fundo sem fim.

Quando acordei, só restavam cinzas. (Abreu, 2001, p.70)

Ver a beleza no terrível, no que assusta, insere o narrador numa nova ordem. Observando os outros, sua visão indica a louca desordem do espaço: as pessoas se convertem, elas próprias, em ruas – espaço do percurso estabelecido. Novamente o narrador “adormece” e se ausenta. A morte dos seres é declarada pela presença de cinzas. Contudo, mesmo mortos, o que os seres causaram permanece agindo sobre a vila.

O início do conto já anuncia que a lógica do discurso é contrária à do senso comum: sem referencial anterior, o pronome introduz a indeterminação dos sujeitos postulantes, assim como a destruição implícita, indicada nos três postulados ditos pelo narrador:

O que eles deixaram foram estes três postulados: importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias. (Abreu, 2001, P.62)

A luz ao mesmo tempo ilumina e consome, a vida da matéria é menos importante que o resultado de sua combustão, e só os que se perdem de si mesmos, de suas consciências é que podem ser salvos. Neste jogo antitético, as perguntas óbvias sobre a identidade dos postulantes são respondidas pelo narrador, sem deixar claro quem eles são – sua origem e chegada são indefinidas, pois o bosque, lugar onde são encontrados, está além das fronteiras da vila, pelo menos das fronteiras imaginadas. Para aquele que conta a história, os habitantes da vila não têm profundidade, não saem de seus lugares. Confortavelmente instalados em suas vidas, não se deixam abalar pelo que pode indicar transformação. Diz o narrador:

Aqui as pessoas dormiam muito, você sabe, não há sequer lenhadores porque existe o mar do outro lado, e é sempre mais fácil pescar do que derrubar árvores. Naquele tempo, as pessoas dormiam, pescavam, à noite colocavam suas cadeiras na frente das casas e ficavam olhando o céu. Às vezes apareciam luzes estranhas no céu, **luzes** estranhas fazendo estranhos percursos, mas nem isso os interessava, antes. (Abreu, 2001, p. 70)

Indivíduos firmemente estabelecidos em seu espaço, a vila, os habitantes vivem a calma e a tranquilidade de um tempo cíclico, da eterna repetição do mesmo. Observar o céu, portanto, não traz questionamento, mesmo quando o que se lhes apresenta é estranho. Entretanto, a marca discursiva, o “antes”, indica que

algo mudou em relação a este céu olhado, mas não percebido. A história que o narrador começa a contar é justamente a da mudança, história na qual deseja ser apenas o que conta, e que já o enreda:

Eu? Eu não tenho importância, não procure saber nada sobre mim porque ninguém saberá dizer, nem eu próprio, estou apenas contando esta história que não é minha e a que assisti como todos os outros habitantes da vila assistiram, talvez com um pouco mais de lucidez, eu, mas de qualquer forma, embora a bomba esteja nas minhas mãos, estamos todos no mesmo barco, no mesmo beco. (Abreu, 2001, p. 63)

A história anunciada é a dos seres. Portanto, negar-se à narrativa é não querer dizer-se nem ser dito pelos outros. Ele se declara um espectador dos fatos, ainda que mais consciente deles. A declaração é contraditória, uma vez que a consequência anunciada implica todos. A história é passada, mas seu resultado, ou desdobramento é presente: a “bomba” está em suas mãos. Ao mesmo tempo em que deseja se pôr à parte, é mais participante e fica mais preso ao que conta. Dirige-se ao interlocutor para guiar sua escuta, mas como o relato inicial se desfaz e refaz a cada parágrafo, a sua voz de autoridade discursiva fica abalada.

A narrativa avança e retrocede, introduzindo o menino, mediador entre os seres que descobre e a vila. Para o narrador,

Ele não era um menino comum, isso eu soube desde que o vi. Ainda que andasse vestido da mesma maneira que os outros, tivesse as mesmas conversas e as mesmas brincadeiras, eu sempre pressenti nele aquele sangue que não corria nos outros. Às vezes, fazia perguntas que assustavam. E ficava horas sentado num lugar olhando qualquer coisa sem importância, uma pedra, um inseto, um grão de areia. Ninguém compreendia. Andava sozinho por lugares desconhecidos e voltava com o sangue dos olhos quase em luz. (Abreu, 2001, p. 64)

Mesmo sendo como os outros meninos na superfície, e tendo igual origem, a criança é estranha, e carrega diferenças que o configuram como o assinalado. Neste momento, seu destino já é anunciado pelo narrador: o menino vai experimentar um rito de passagem, possível apenas porque ele é diferente e aceita esta diferença e se transforma, abandonando os laços que o prendem à comunidade. Ao delinear a personagem, o narrador estabelece a distinção entre dois tipos de conhecimento, ou duas formas de consciência e de percepção de mundo. Eles, narrador e criança, sabem dos seres “Eles” antes de saberem: a compreensão do estranho, do ainda inominável, escapa à lógica e ao dizível.

Embora não consiga compreender este conhecimento, mesmo assim tenta explicar o que aconteceu, o que acontece e o que pode acontecer. É a sua tentativa de dar sentido ao que para ele ainda não tem sentido. Ele vai contar mais de uma vez a cena que viu repetida: o menino voltando do bosque. A ênfase no movimento repetidamente observado vai construir o espaço da diferença. É só porque está com as “sete portas abertas” (Abreu, 2001, p.65) que o narrador percebe o que aconteceu, pois este movimento indica uma disponibilidade para o que vem do outro. O que ele observa no menino desvela algo da história que ele diz não contar. Ao ver o menino, ele diz:

Foi quando eu senti, mais uma vez, que amar não tem remédio.  
Acho que ele soube que eu sabia, porque baixou a cabeça quando me viu.  
(Abreu, 2001, p.65)

É estabelecida a comunicação, ainda que no silêncio e no olhar desviante do menino. A identificação mútua, contudo, se estabelece. O narrador indica retrospectivamente que a história contada, embora seja a dos outros, lembra a dele – “mais uma vez” – logo, outras histórias aconteceram; histórias nas quais o ato de amar foi irremediável. O passado do narrador, declarado por ele sem importância, brota do reconhecimento de si no outro. Saber o que aconteceu ao menino é ver-se novamente numa circunstância já vivida.

Sua posição de estrangeiro, até então apenas esboçada, é revelada pela visita da mãe do menino. Ela revela o que o filho viu, como se esperasse que ele tivesse a resposta para sua inquietação. Reconhecer a diferença entre ele e sua comunidade é a razão do “respeito”, do distanciamento e até mesmo do espanto com seus objetos pessoais. Ela reconta o relato espantoso que ouviu do filho. A convergência do espanto causado pelo narrador e o causado pelos seres é o que o habilita a tentar resolver o enigma. Atingido pelo contato, o menino passa mal, delira e tem febre, mas volta ao bosque com o narrador, pois só ele sabe o caminho que leva aos seres. Embora não haja diálogo entre eles, menino e narrador se entendem e cada um faz a sua própria jornada. Tal compreensão aponta mais uma vez para um conhecimento que escapa à razão. O menino é “maior” porque consegue ir além, ver mais, mergulhar. De algum modo o narrador permanece num entre-lugar: a fronteira é o seu espaço, ainda que pouco confortável, onde se encontra. Ele se diferencia dos habitantes da vila, do menino

e dos seres, preservando sua individualidade. No momento em que se reconhece no menino, as fronteiras ficam mais tênues, dissolvendo-se pouco a pouco. Dirigindo-se mais uma vez ao interlocutor, o narrador revela a sua própria posição:

Porque você não pode voltar atrás no que vê. Você pode se recusar a ver, o tempo que quiser: até o fim de sua maldita vida, você pode recusar, sem necessidade de rever seus mitos ou movimentar-se de seu lugarzinho confortável. Mas a partir do momento em que você vê, mesmo involuntariamente, você está perdido: as coisas não voltarão a ser mais as mesmas e você próprio já não será o mesmo. O que vem depois, não se sabe. Há aquele olhar de que lhe falei, e aquelas outras coisas, mas nada sei de você por dentro, depois de ver. (Abreu, 2001, p. 66)

A recusa da visão não é mais possível porque ele penetrou o desconhecido em busca de uma resposta a uma indagação que foi apagada por ele. Estabelecer contato com o desconhecido, com o outro, é abrir-se para a transformação. Não é possível ser o mesmo depois disso. O processo de reconhecimento do outro é também a descoberta de um outro eu. A visão, contudo, não é racional porque ver não é compreender logicamente o mundo, pelo contrário, é abandonar-se a ele. Embora veja o menino e finalmente veja os seres, o que o espanta, o que não consegue compreender, e apenas sentir é a escolha do menino: ele não tem medo de se dissolver no outro, ou seja, é capaz de buscar o que não compreende para encontrar o outro. Este caminho é surpreendente para o narrador, que continua espectador da própria história e de si mesmo. Ele não consegue explicar os seres. O espanto causado por estabelece o estranhamento e já antecipa o desfecho do conto: a condição dos seres é “terrível”. O encontro a que o narrador assiste afasta o menino de sua condição de habitante da vila e o aproxima cada vez mais dos seres; enquanto para o narrador seu papel é ainda ambíguo. Ele não fica “humilhado” por não ser iniciado, mas de alguma forma ainda está fora do encontro porque ainda não elaborou o que viu, apesar de descrever passo a passo o acontecido.

Com a percepção embotada, o narrador acorda e sua lembrança é a dos seres ficarem à espreita, e o deslizamento de sua posição começa a se configurar: de observador passa a observado. O bosque se torna estranho no momento em que se vê sozinho. As palavras para descrever o espaço lhe escapam uma vez que não consegue nomear o que não conhece, pois perde as referências. O resultado é

andar “em círculos”, o que retarda a volta que ele sente tão importante. Neste momento o narrador está perdido não só dos outros, mas também de si mesmo porque não sabe qual é a sua função na circunstância em que se encontra, de voluntariamente apartado da comunidade, ele se aproxima tanto dos seres como da vila. Sair de si é o movimento que o levou ao bosque e o que o leva à vila, movimento que o insere nos atos. Diz ele:

Acho que já era muito tarde quando consegui alcançar a estrada. E lá de cima vi o fogo. A vila ardia. Desci a montanha correndo, estava muito cansado mas havia alguma coisa que precisava ser salva antes que fosse demasiado tarde, embora eu soubesse que não conseguiria salvar nada, e que tanto o menino como aqueles três seres haviam escolhido o mais fundo que a simples salvação. (Abreu, 2001, p.68)

Para o que é tarde? A ambiguidade presente no discurso se desdobra uma vez que o retardamento o deixa fora da ação: o narrado é o já acontecido, ele é testemunha da fala dos outros habitantes. Mesmo o que diz, entretanto, não é certo, uma vez que ele não tem certeza do que percebe. É muito tarde da noite? É muito tarde para salvar o que de antemão já sabe que não pode ser salvo? Seres e menino estão além da salvação – salvar-se talvez signifique o oposto: perder-se. A voz possível não é a da compreensão, mas a que, apesar de periférica, o narrador pode articular. Segundo Sartre (1999, p. 20):

Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê, sabe que está *sendo visto*; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado. Depois disso, como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? Ou irá perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, transpasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir.

No conto, o narrador vai se integrando ao espaço que habita, até então estranho a ele. A circunstância dessa integração é o seu discurso. A construção do real narrado indica as lacunas pelas quais o narrador transita da paralisia para a ação. Suas ausências e retomadas inserem-no num percurso problemático: ele recupera partes do passado, iluminadas pelo desvendamento do acontecido; não pode mais se ausentar ou se distanciar dos outros, sejam eles os seres ou os

habitantes da vila. A transformação que observa também ocorre com ele: sua situação, até então cômoda, torna-se perturbadora. O seu discurso, como diz Sartre, é recuperado, e no processo de desvendamento não é possível voltar atrás.

O fogo destrói concretamente a vida e os objetos, não respeita fronteiras ou a ordem. A vila até então conhecida não existe mais. Voltar à vila não é mais possível porque também ele já foi modificado e é justamente na casa da autoridade mais importante que o fogo se inicia. Chegando depois do início do fogo, são os habitantes que contam a ele como começou, mas “ninguém sabia ao certo como tudo começara” (Abreu, 2001, p.68). As pistas seguidas pela população são fruto da observação do que é estranho e do que foge à lógica. O menino repete os postulados dos seres, que neste momento ganham novo sentido: a abstração dá lugar à ação. Postos em prática, carregados de violência, o discurso compromete aquele que fala.

O narrador, entretanto, continua o seu percurso na tentativa de salvação. E o menino, que talvez possuísse as respostas, está fora de seu alcance, não está mais na ruína em que se transformou a vila. Os habitantes também são ruínas e reagem “enfurecidos, os olhos turvos, as bocas cheias de espuma, ódio, incompreensão e noite.” (Abreu, 2001, p.69) A violência anunciada desde o início da narrativa é reapresentada e mais uma vez o narrador tenta se antecipar ao fato; só o que consegue, contudo, é chegar junto com os habitantes. A separação marcada entre ele e os outros diminui e ele se aproxima não só dos seres, mas também dos habitantes da vila. A violência contra os seres os atinge, mas não há como não ser também transformado por ela. Em contraste com a bestialidade aparente dos moradores, os seres, ao serem agredidos, exalam “uma substância clara e perfumada”. Contra a violência, eles oferecem a loucura: a salvação é ser contaminado por ela. Entrar em contato com o outro é perder-se de si nele, pois a intersubjetividade vai proporcionar experiências fora do controle do indivíduo.

A falta de reação aparente por parte dos seres não é passividade: embora não reajam fisicamente à violência da qual são vítimas – o enunciado marca bem isso – eles esperam, e o narrador repete – eles atingem os moradores por meio da substância resultante dos ferimentos. O descontrole que os agressores experimentam só atinge àqueles que não aspiram o perfume. Como Ulisses, preso ao mastro do barco – a ouvir o canto da sereia sem poder se entregar a ele –, os agressores que recusam o perfume só podem assistir à loucura dos outros: para

manter a ordem ou resgatá-la é preciso haver uma negação. Para se irmanar, é preciso virar cinza, queimar até o fim. Tentar conservar é se recusar a ver e, por extensão, a viver. O espetáculo do descontrole é assustador: parte dos agressores fica indefesa diante da própria ação. Embriaguez, loucura e felicidade são os resultados da ação dos que se entregam. Os que se recusam são capazes de dominar o desconhecido, mas não de salvarem a vila. Levar a violência até as últimas consequências é entrar no terreno proibido, ultrapassando a possibilidade de salvação e perdendo-se irremediavelmente.

Espectador da cena, o narrador mais uma vez se põe à margem. Embora diga que a ele nada aconteceu, esta declaração não corresponde ao enunciado. Ele novamente se ausenta. A tontura e a vertigem que experimenta envolvem seus sentidos e fazem com que ele perca seus referenciais. Se na primeira ida ao bosque perde o senso de direção e demora a achar o caminho, neste momento, mesmo só no bosque consegue encontrar o caminho com certa rapidez: o espaço entre a transgressão e a ordem diminui e sua posição no contexto não é mais claramente definida. Quando chega à vila o fogo já foi dominado, mas essa dominação não significa o apagamento, sua extinção. O fogo arde para que a ordem tente novamente se restabelecer, embora só haja cinzas. Aniquilar os seres não obedece à lógica da razão, é a barbárie a serviço da desrazão, do irracionalismo. O “grande fogo no meio da praça” (Abreu, 2001, p.69) é o que os moradores acreditam ter sido domado.

O movimento do narrador é repetitivo. Em suas tentativas de salvamento ele não percebe o quanto de alheamento de sua própria experiência ele tenta preservar. Salvá-los talvez assegurasse a sua própria salvação; entretanto, mesmo involuntariamente, no despertar, ele toma consciência do que não pode ser evitado. Neste momento, quando sabe que nada pode ser salvo, ele é capaz de perceber sua necessidade e assim ser iniciado. A luz desliza dos seres para ele, abre caminho, estabelece o contato necessário. Ser iniciado no limite do aniquilamento é aceitar a destruição e finitude. É preciso sangrar, perder para aceitar a loucura. Ele finalmente é um deles. Sabe disso? Perde a consciência pela terceira vez; diferente dos outros momentos, porém, quando acontece, já não é periférico à ação, pelo contrário, é ele quem está no centro porque se implicou: a desalienação está completa. As imagens visuais não se formam, se chocam contra as retinas do narrador – não há meio de apreendê-las pela razão, e o discurso dá

mostras do processo. O encadeamento dos fragmentos das frases por meio dos dois pontos, marca da correspondência entre o já enunciado e o que está por vir, indica a falta de enquadramento dentro de uma lógica que não é mais possível. Ele se afasta “entre céu e inferno tentando ver” (Abreu, 2001, p.70): Apesar de opostos, seu caminho não leva para longe de um e próximo ao outro – para perceber as “coisas verdadeiras” é necessário tomar uma terceira via. E novamente vem a vertigem – o discurso continua pretensamente desconexo, e nesse momento o narrador já se entrega à loucura e ao prazer. Quando até os seres são cinzas, o que sobra é o resultado da combustão: loucura endurecida, mas ainda em potência. Os habitantes lutam, se destroem, enlouquecem. Estraçalhar é não ser mais, perder a chance de transformação que a dissolução traz, e é neste momento que o narrador vê o menino e o reconhece como um dos seres. Rito de passagem, ele é e não é mais o mesmo. Esta ambiguidade não é percebida pelo narrador, que ainda precisa de explicações inexistentes. A fala do outro é para ele o desdobramento da ação dos seres, funcionando como uma lição de moral. Embora tenha se irmanado com os seres, ele não consegue perceber que aceitar a loucura é aceitar-se diferente dos outros e de si mesmo, é dissolver-se no outro, levando esta relação até as últimas consequências. Mesmo a violência, afirmação do poder sobre o outro, deixa marcas definitivas:

Os habitantes da vila levaram muitos dias para voltarem ao normal – depois dos homens terem provado do sexo de outros homens, e também dos peitos das mães e das irmãs, e de terem bebido dos pais o mesmo líquido de que foram feitos, e de terem cruzado com animais e se submetido à luxúria dos cães e dos cavalos e dos touros, e de terem possuído a terra e a palha como se fossem mulheres ou o reverso de homens iguais a eles – , mas não voltaram. (Abreu, 2001, p.71)

Depois da loucura e da violência experimentadas, da quebra de qualquer limite, não é possível voltar a ser o mesmo. A proposição é ambígua, pois o narrador anuncia a volta à normalidade e ao mesmo tempo a desmente. Os habitantes foram contaminados não só pelo que veio dos seres mas igualmente pelo que eles mesmos produziram. O esquecimento dos fatos não coincide com um apagamento total da memória. A experiência marcante provoca neles anseios nunca experimentados porque viram o que ainda não podiam compreender. “Perdidos na treva da insatisfação” (Abreu, 2001, p.71) Não conseguem encontrar o próprio caminho. O choque entre a comunidade e os seres não a transformou, aniquilou-a.

O reconhecimento inicial apenas intuitivo do narrador, da diferença entre existente entre ele e os habitantes da vila dá lugar a uma clara percepção que se acirra quando ficam mais próximos. A proteção contra a ameaça que os outros representam é a sua morte. Só quando não quer mais se salvar é que se torna capaz de reagir. A ameaça sentida, latente no seio da comunidade, revela então a sua face. Ele, o narrador, também é um deles. A indeterminação do pronome confirma a ambiguidade do discurso: simultaneamente morador e ser estranho, loucura e violência imbricados no mesmo sujeito.

Quando o narrador se dirige a alguém que é seu interlocutor, segundo ele, seu ouvinte, seu discurso abriga uma incoerência: Ele diz não ter importância porque a história que narra não é dele, mas a de outro. Neste deslocamento, o narrador tenta se ausentar do relato que faz, tornando-se testemunha, como se a experiência vivida, o rito de passagem, não houvesse ocorrido. O fracionamento da fala é reiterado por ele em diversos momentos da narrativa. A descoberta dos seres estranhos, a ida à floresta com o menino que os descobriu e o resultado do encontro são narrados de modo incompleto, uma vez que ele também sofreu os efeitos alucinógenos ocasionados pelo contato com os seres. Embora os motivos para a destruição parcial da vila em que habitam não seja explicada logicamente, a violência resultante da revolta dos outros habitantes tem efeitos inesperados: Destruir os seres é transformar a existência. Ao espancarem, rejeitarem violentamente o incompreensível, os habitantes da vila destroem qualquer possibilidade de continuarem a viver do mesmo modo. A condenação do outro é a condenação de si mesmo.

O narrador se irmana com os aniquilados, mas continua a viver no espaço da negação, a vila. A tentativa de se declarar apenas testemunha, porém, cai por terra quando assume sua posição no discurso. Diz ele:

Por isso meu ódio cresce. Quando atingir um nível insuportável, não será difícil: basta uma lâmina contra o pulso. Nem isso. Uma simples picada de alfinete. Menos até. Um arranhão. Talvez aquele menino volte, talvez eu esteja mesmo sozinho, talvez você ache que sou louco. Queria que você entendesse que apenas contei o que realmente aconteceu, e se isso que aconteceu é loucura, quem enlouqueceu foi o real, não eu, ainda que você não acredite. Não tem importância. A história é essa, talvez eu tenha falado mais do que devia, mas tenho a certeza dura de que nem você nem os outros todos perdem por esperar. Cuidado: eles estão aqui: à nossa volta: entre nós: ao seu lado: dentro de você. (Abreu, 2001, p. 72)

O real, segundo ele, pode ter enlouquecido, e não ele; o estatuto de verdade é fundamentado apenas na palavra do narrador. Os mecanismos que asseguram o pacto de verossimilhança não estão presentes no texto, pois o real representado se sustenta nas “marcas verbais” (Foucault, 2002, p.66) do texto. A generalização das personagens indica uma lacuna que o próprio discurso revela: quem é esse “você” a quem o narrador se dirige? Será um interlocutor externo ao discurso ou apenas uma duplicação do próprio “eu”? Na fala coloquial, este recurso de enunciação é bastante comum. A certeza de ser compreendido é partilhada com este outro que o acompanha desde o início da narrativa. A história, o caso transforma a voz que se declara reveladora da verdade, mas que nem sequer sabe se está ou não sozinho. O que resta ao narrador senão continuar narrando?

### **2.3. A voz como contorno em “Para uma avenca partindo”**

Se em “O Afogado” e “Eles”, o espaço no qual as personagens se movem é a vila onde as personagens principais não se encaixam, neste último conto, o mais breve de todos, o espaço representado é o de uma rodoviária, palco de um longo monólogo-diálogo que começa com um travessão e termina com um ponto final depois de uma conjunção. Se nos dois primeiros contos a violência é o resultado da falta de compreensão no processo de comunicação, no terceiro, a linguagem é elaborada e motivada a partir de uma perspectiva de dobra do discurso. O adiamento da conclusão do que a personagem diz ter para falar, e a intensificação da tensão na reiteração da necessidade de dizer algo que nunca se completa indica, para além de um diálogo enigmático, a possibilidade de contorno de uma voz possível, já delineada nos dois primeiros contos.

Há apenas duas personagens em aparente diálogo em uma plataforma rodoviária: a personagem que fala acompanha a outra que vai partir. No universo ficcional, embora este que fale se dirija à sua interlocutora, nada assegura que ele esteja realmente dizendo, pois as respostas que dá ao que seriam as demandas da outra personagem levam a crer que ela não escuta coisa alguma do que ele fala.

A representação dessa enunciação posta em dúvida configura o texto em camadas sobrepostas: a primeira, a que temos acesso, o processo de reflexão que a personagem que fala inicia; a segunda, o que de fato ele diz a quem acompanha, considerando as respostas que ele dá a ela. A presença de um diálogo em dissonância com o monólogo da personagem indica a ausência de interlocução?

Seria o monólogo interior uma maneira de esconder essa ausência ou ao contrário, uma maneira de controlar o ambiente, ensaiando o que se vai dizer, sem de fato fazê-lo? No início, a personagem diz:

- Olha, antes do ônibus partir eu tenho uma porção de coisas pra te dizer, dessas coisas assim que não se dizem costumeiramente, sabe, dessas coisas tão difíceis de serem ditas que geralmente ficam caladas, porque nunca se sabe nem como serão ditas nem como serão ouvidas, compreende? (Abreu, 2001, P. 102)

Este início antecipa o que vai e o que não vai ser dito, com reiterações e interrupções que se alongam no texto. Ao tentar recuperar a história de uma relação, tentando evitar a dor da separação e adiá-la, a personagem revela-se um eu avassalado pelo outro que ele tenta alcançar com palavras e gestos, mas suas palavras apenas contornam o que não consegue dizer e, enquanto diz, não consegue ser ouvido.

Se nos dois primeiros contos examinados a percepção da separação passa pela violência que a diferença entre as personagens ocasiona, sendo o discurso um terreno problemático, que reitera essa diferença em seu descompasso, neste terceiro conto é o descompasso do discurso que reforça essa diferença não apenas entre sujeitos, mas no interior do próprio sujeito representado. O terreno da linguagem é o espaço onde essa separação é rerepresentada em diversos níveis.

Considerando a linguagem tal como Ivonne Bordelois (2005) a pensa, ao tentar traçar uma “ecologia da linguagem” (2005, p.9), como “uma das manifestações mais evidentes e universais do início do prazer” (2005, p.10), talvez a personagem use a fala como uma forma de tocar, ou de alcançar quem vai partir, usando a sua capacidade de falar para recriar o já vivido, estabelecendo com o outro uma relação outra, única possibilidade de encontro. A personagem fala para que o canal continue aberto, fala para entender o que está sentindo, fala como se assim pudesse adiar a partida. Ao mesmo tempo, aquela a quem ele se dirige parece surda ao que ele precisa dizer – entre o “nós” da elocução e as pessoas do discurso ficcional, no suposto diálogo, primeira e segunda, há uma incongruência que não se resolve. Desde o início do monólogo, marcado pelo travessão ao qual se segue uma longa fala que termina em interrupção, o conto oferece a experiência da palavra vivida no excesso da voz que, ao verbalizar sem

descanso, não permite que a segunda pessoa se inscreva, a não ser pelo discurso indireto.

Nos três contos, o discurso em dobra revela os equívocos como elementos estruturantes da voz possível nos textos. Quando “Eles” termina, o narrador personagem enfatiza mais uma vez a presença desse interlocutor fora/dentro da narrativa. Esse recurso ao mesmo tempo que conecta o narrador, o distancia do que foi narrado, e o mistério, ou enigma a ser desvendado, resta. Nesse sentido, em “O Afogado”, a dobra vai se configurar de equívoco em equívoco, pois ao contrário do que se anuncia, não há um morto na praia. A vida do resgatado é o que gera a perturbação na cidade, e no próprio médico. A ameaça que o forasteiro traz, e a tentativa de salvá-lo, estabelece um vínculo entre eles no qual as palavras são desnecessárias, no início. Entretanto, ao negar aos outros habitantes acesso ao forasteiro, o médico o condena à destruição.

Nesse sentido, a linguagem carrega equívocos sutis que reiteram o equívoco primeiro, o da morte. Se para aquela comunidade, o forasteiro precisa morrer, o equívoco se desfaz com sua morte, mas o afogado é outro. Se a palavra é o que protegia o estrangeiro – o médico – ainda que em ausência, quando a percepção dessa ausência torna-se visível/palpável, não há escapatória. Fruto de mais um equívoco, resta ao médico escolher outra via, a da provável morte. Mais uma vez o enigma não se resolve, apenas o equívoco se desfaz. A carapaça não protegeu médico e forasteiro o suficiente, mas as antenas não só os conectaram e fizeram o ruído ao qual os habitantes responderam com violência. Nos dois contos, a crueldade e a violência são geradas a partir de um rumor que não é capaz de se fazer ouvir sem perturbação. Esse rumor não cessa de se tornar audível, mas resta não compreensível, pois dá a ver as brechas da percepção que alcançam uma expressão precária e cambiante que recusa um processo figurativo de representação. A voz possível representa discursivamente esse rumor.

Em “Eles”, os habitantes não podem se deixar embriagar pelo cheiro que os seres exalam; no segundo, eles não permitem que o forasteiro diga algo, embora o não saber tenha despertado a violência. A pulsão de destruição que domina nos dois casos tem como gatilho uma falta de não conhecimento que perturba o já sabido. Contrapondo-se a esses dois contos, em “Para uma avenca partindo”, não é o estranho, ou o forasteiro que ameaça a paz. Ao contrário, um monólogo que indica um diálogo, que, no entanto, permanece inconcluso até o fim, entre

personagens que se despedem. Embora a temática seja diferente, a falta de transitividade e a impossibilidade de um desfecho reitera essa elaboração de percepções transitórias fundadas em percepções em fuga. O excesso das descrições, o cuidado tido com a suposta interlocutora, a sensação de que a fala marcada por travessão acontece apenas na mente da personagem, enquanto ajuda a sua interlocutora a embarcar, torna esse conto o exemplo da dobra do discurso. Esse se apresenta como realização da voz possível não só como representação da percepção transitória, mas é ele mesmo matéria dessa voz.