

VELHAS NEGRAS: TRANSGRESSÃO, VIOLÊNCIA E SOFRIMENTO

VELHAS NEGRAS: INFRINGEMENT, VIOLENCE AND SUFFERING

Luana Teixeira Porto¹

RESUMO: Este artigo analisa contos do livro *Ovelhas negras*, de Caio Fernando Abreu, com o objetivo de investigar a representação de ações transgressoras do ponto de vista do contexto social em duas narrativas da obra e refletir sobre a transgressão como uma manifestação de ruptura de rótulos e paradigmas de comportamentos socialmente condenados. Tomam-se como objeto de leitura os contos “Triângulo em cravo e flauta doce” e “Anotações sobre um amor urbano”. Ao analisar comportamentos transgressores manifestados por personagens desses contos, nota-se que a transgressão confira-se, ao mesmo tempo, como um repúdio à violência do sistema normativo de regras de conduta e uma ratificação da prática da violência simbólica do sujeito sobre si mesmo, o que acentua uma tendência dos personagens ao sofrimento e à visão pessimista sobre as relações humanas e sociais.

PALAVRAS-CHAVE: *Ovelhas Negras*. Caio Fernando Abreu. Violência.

Ovelhas negras, classificada por Caio Fernando Abreu como uma “espécie de autobiografia ficcional” (2002, p. 3), é a coletânea que se construiu ao longo de mais de trinta anos como o próprio autor registra na abertura do livro, uma obra que recupera narrativas escritas entre 1962 e 1995, algumas com versões revisadas pelo escritor. Os textos que compõem a obra possuem a particularidade de terem sido duplamente excluídos e impedidos do contato com o público leitor durante anos: ora foram proibidos pelo sistema da censura quando estavam originalmente em outros livros, ora considerados “marginais, bastardos, deserdados” (2002, p. 3) pelo próprio criador, o que, em tese, poderia sinalizar uma qualidade inferior das histórias em relação a outros contos do escritor.

O suposto valor menor atribuído às narrativas é, no entanto, um engano: a descrição dolorosa de cenas de pânico, a subjetividade narrativa e a forma com que o narrador procede em seus relatos, como em outras obras, não permite a associação da obra como “ervas daninhas”² na produção do escritor. Assim, a expressão “ovelhas negras” associa-se não à

¹ Doutora em Letras. E-mail: luanatporto@bol.com.br.

² Na introdução à edição de 2002, Caio Fernando Abreu explica que o livro é o conjunto de textos que sobraram de outras edições e que, como um pastor, reuniu aqueles que julgou menos piores.

valorização literária e estética dos contos, mas a uma perspectiva sombria que reúne todas as vinte e quatro histórias da obra e que sintetiza um modo de entender as relações humanas marcado pelo olhar pessimista e desesperançoso.

As histórias do livro estão harmonicamente organizadas em três capítulos, cada um com oito contos que recebem um prefácio de caráter explicativo sobre a história da produção da narrativa apresentada pelo autor. As três partes da obra fazem referência a um ideograma chinês usado pelos orientais como uma forma de consulta para compreender a situação presente e projetar a futura. Os títulos dos capítulos do livro de Caio Fernando Abreu dividem-se em “Ch’ien”, “k’an” e “kên”, que são três elementos do hexagrama chinês apresentado na obra *I Ching*, também conhecida como o “Livro das mutações”, que trata das possibilidades de se decifrar situações enigmáticas da vida com base na observação aos princípios relativos da natureza. No hexagrama chinês, “Ch’ien” representa o céu, caracteriza-se pela força e criatividade, garante a perseverança e impulsiona o sucesso. “k’an” simboliza a água, indica perigo e a necessidade de ser forte para enfrentar as adversidades. “kên” sinaliza o elemento montanha, identificado pela imobilidade e impossibilidade de alteração, que também indica a necessidade de parar a fim de alcançar a tranquilidade.

No conjunto da obra, os elementos do guia chinês ganham força e sugestividade por indicarem um caminho interpretativo para a coletânea de contos. Os oito primeiros contos reunidos sob o signo do “Ch’ien” aludem ao espírito criativo do escritos. Os oito seguintes indicam um tom sombrio e nebuloso das histórias, que se mostram também embaçadas aos olhos do leitor visto as imensas imagens simbólicas da desesperança e da dor. Os oito últimos contos soam como uma retomada da história da produção do escritor no sentido de apontar a trajetória de sua escrita e a sua perspectiva de escrever diante da iminência da morte.

O tom fúnebre que marca a maioria das narrativas curtas de *Ovelhas negras* permite compreendê-las como textos que estabelecem uma sintonia entre história representada e contexto de produção no sentido de que as narrativas permitem-se serem lidas considerando seu enredo como atendo a problemas de ordem social de seu tempo. Tendo isso em vista, este artigo analisa contos do livro *Ovelhas negras*, de Caio Fernando Abreu, com o objetivo de investigar a representação de ações transgressoras do ponto de vista do contexto social em duas narrativas da obra e refletir sobre a transgressão como uma manifestação de ruptura de rótulos e paradigmas de comportamentos socialmente condenados. Tomam-se como objeto de

leitura os contos “Triângulo em cravo e flauta doce” e “Anotações sobre um amor urbano”. Esses contos foram selecionados por traduzirem de forma global a perspectiva da coletânea, que alimenta na produção do autor a visão trágica ou desesperançosa das relações humanas e sociais num tempo em que a ruptura com valores morais e sociais sinaliza outra maneira de viver e pensar o mundo e o semelhante assim como uma forma de reflexão sobre a violência simbólica que assola os sujeitos em sua vida pública e privada. A observação à forma e à temática dos contos considera especialmente as relações entre a representação literária e a contemporaneidade, destacando a abordagem do escritor em relação à história e aos valores sociais e às consequências que trazem para a construção do sujeito e o mal-estar decorrente de um contexto de incertezas e (re)definição de valores, muitos deles acompanhados de temores e estranhamentos.

“Triângulo em cravo e flauta doce” é uma das narrativas que compõem a segunda parte da obra. Como outros contos da coletânea, este, conforme afirma o autor, teria sido publicado em 1975 como narrativa integrante de *O ovo apunhalado*, o que não aconteceu devido à censura de diretores do Instituto Estadual do Livro, entidade que publicou *O ovo*. Texto conciso, mas não menos denso e sugestivo como outros textos do escritor, “Triângulo em cravo e flauta doce” relata a dor e a inquietação moral de três irmãos envolvidos numa relação incestuosa que se torna conhecida apenas no final da história, quando o narrador declara ser o pai da criança que sua irmã espera. Tendo plena consciência da sociedade e dos valores que esta prega, os personagens dessa narrativa manifestam em sua interioridade os reflexos de uma vida privada cujos comportamentos são socialmente condenados. O saldo de vida é o mal-estar, a dor e o sofrimento triplo de três sujeitos, cujas dificuldades de enfrentamento da situação incestuosa podem ser já evidenciadas pela inserção na narrativa na seção do “k’an” .

Contado em primeira pessoa e tendo como protagonista um narrador-personagem identificado apenas como um “eu” que observa a postura de um “ela” com quem estabelece diálogo, o conto aproxima-se das narrativas curtas de Caio Fernando Abreu em que o anonimato das personagens e a obscuridade cênica ajudam a compor um enredo enigmático e convidativo à intervenção do leitor. O primeiro dos catorze parágrafos que formam a narrativa resume-se a um registro de que a história a ser relatada envolve um fato propulsor de inquietação e também de uma ilusão. Em tom de suspense, o narrador afirma: “Ela disse que

não tinha certeza de nada, que podia ser mesmo uma alucinação, um pesadelo, uma projeção subconsciente ou qualquer outra coisa assim” (2002, p. 154), mas não indica do que se trata ou qual a situação preocupante que a sua interlocutora começa a lhe referir. De qualquer modo, fica subentendido que o fato ou os fatos a serem relatados associam-se a imagens negativas como sugerido nos termos “pesadelo” e “alucinação”.

A partir do momento em que o narrador transcreve a fala da mulher com quem conversa, o leitor torna-se consciente de que a história dela causa-lhe muito sofrimento e dor além de uma dificuldade de compreensão sobre as circunstâncias que motivam o fato e quem são todos os envolvidos (ela, o narrador e/ou outro homem, denominado de “ele”?). A mulher demonstra ainda confusão emocional ao contar a trama causadora do conflito que a consome. Diz o narrador: “Acrescentou que apesar de tudo nada tinha a ver com a vida dele, nem com a minha, e falou ainda em voz baixa que talvez não tivesse nada a ver com sua própria vida.” (2002, p. 154)

À medida que o narrador reproduz o relato da mulher com quem estabelece diálogo, ele deixa transparecer a leitura que ele mesmo faz do desespero dela. Usando expressões como “olhos se apertaram um pouco” e olhos “cheios de lágrimas”, acrescidas das imagens da mulher roendo as unhas e se entregando ao vinho, o narrador sinaliza que o caso descrito é marcado por tensão, conflito e complexidade. Deixando-se envolver pelo desabafo desesperado da mulher, o narrador-personagem esboça um gesto de carinho, mas recua diante do olhar assustado e repressivo que ela impõe sobre ele. Tal gesto imprime à cena a sensação de que a mulher e o narrador-personagem sustentam uma relação mais próxima, não restrita apenas à convivência formal entre sujeitos que se conhecem. O tipo de aproximação que os dois mantêm, contudo, não pode ser apreendido com exatidão: o gesto de carinho é bloqueado e o narrador prefere deixar sua interlocutora concluir sua manifestação.

Mas ele apresenta um comentário sugestivo acerca do contexto do diálogo: “talvez fosse melhor para nós três [a mulher, o próprio narrador e outro homem] que eu saísse imediatamente dali para não voltar nunca mais. Mas qualquer coisa me obrigava a permanecer.” (2002, p. 155) Surge então a primeira pista de que a complexidade da situação envolve a participação do próprio narrador embora a dificuldade ainda seja um mistério tanto para o narrador quanto para o leitor.

O excerto ainda permite que se façam pelo menos dois questionamentos: Que problema é este que parece não ter possibilidade de enfrentamento? Por que o desaparecimento do narrador-personagem seria a solução para o problema? Em uma narrativa envolvente e também angustiante no sentido de que o próprio leitor assume o papel de investigador e psicólogo das personagens, as respostas parecem urgentes para as dúvidas surgidas no processo de leitura, mas o desvendamento da intriga se consolida apenas no final do conto. O suspense que permeia o desenrolar das cenas, mais do que prender a atenção do leitor e motivá-lo a acompanhar a sequência narrativa, indica uma forma de contar histórias que concentra no clímax do enredo o ponto de equilíbrio entre a informação dada ao leitor e a informação nova, capaz de desestabilizar expectativas e incitar uma reflexão sobre a vida encoberta das personagens como uma forma de desvendamento do próprio ato narrativo. É como se o conto se instaurasse no momento em que a sua história se torna compreensível aos olhos do seu interlocutor, ou seja, a literatura se constrói à medida que desperta significado no ato de leitura e o leitor apreende ou constitui o sentido do texto.

Como o suspense não se refere apenas à história em si, mas à forma como a história é elaborada discursivamente, pode ser associado a uma das tendências de produção de conto, teorizada por Carrera (1997) ao prever que a narrativa contística deve motivar o leitor a se interessar pela obra, sendo o suspense, nesse sentido, uma estratégia interessante. Envolvendo o leitor na descrição do conflito enfrentado pela sua interlocutora, o narrador-personagem dá sequência ao seu relato com o interesse de manter em sigilo o “tema” do problema vivido pela mulher. Apresenta-se, dessa forma, a segunda pista que sinaliza a participação do próprio narrador no caso: o irmão dele mantém comportamento que, segundo a mulher da história, é preocupante:

Depois de algum tempo olhando as mãos, [ela] disse que meu irmão não dormia há várias semanas, passava a noite inteira fumando, levantando da cama para ir à cozinha, ao banheiro, ou então à sala, onde colocava sempre aquele mesma música medieval em cravo e flauta doce, enquanto escrevia até de madrugada. (...) Andava magro, disse, nervoso, tinha olheiras fundas, às vezes ficava muito pálido e apoiava-se no primeiro objeto à vista como se fosse cair” (ABREU, 2002, p. 1555)

A descrição do irmão do narrador-personagem permite inferir que talvez seja o irmão o motivo de preocupação da mulher, já que, pela aparência física e comportamento dele, a vida pode não estar tão harmoniosa, mas, ao contrário, angustiante, como comprovam as

poucas paragens, as trocas de espaço no interior da casa, o uso constante do cigarro, a escuta de música medieval. Aliás, a audição de uma música que se caracteriza, dentre outros aspectos, pela voz uníssona (ecoada normalmente por um coral), por uma única linha melódica e pelo espírito burlesco é traço que reitera a suposição de que o irmão do narrador pode ser o “problema” da história, corroborando a perspectiva sombria da narrativa, acentuada pela atitude de desespero da mulher e pela sensibilidade do narrador-personagem que imerge no contexto sentimental, formando um triângulo que produz seu texto ou seu canto ao som de cravo e flauta doce, que é um dos instrumentos típicos da música medieval.

Contudo, ao detalhar a situação precária em que se encontra o irmão do narrador, a mulher não finaliza seu desabafo, e o narrador sabe que ela tem mais a dizer. A mulher continua sua fala e anuncia que está grávida, que contou tudo ao irmão do narrador e que este irmão “jurara matá-la se não tirasse a criança”. (ABREU, 2002, p. 155). Tem-se, neste momento da narrativa, a primeira referência clara de que a motivação maior para o desespero da mulher não é a precariedade da vida do irmão, mas a gravidez que parece ser não planejada e ainda indesejada, pois a própria mulher se sente aterrorizada diante da situação: “ela própria às vezes se horrorizava e pensava no ponto a que tinha chegado” (ABREU, 2002, p. 156). É possível depreender do texto que tanto o irmão quanto a própria mulher mostram resistência à gravidez, num sinal de repressão e condenação ao nascimento da criança, cuja existência parece não ser aceita pelos personagens e ser o motivo de descontentamento e desilusão.

Nessa passagem da narrativa, a alusão à violência como uma forma de solução de conflitos fica evidente. Sendo a gravidez indesejada ou socialmente condenável, o aborto do feto seria a alternativa para resolução do impasse e, caso isso não acontecesse, a solução seria matá-la. A postura do irmão da mulher permite que sejam construídas pelo menos duas reflexões sobre a representação da violência no conto. Primeiro: da forma como o posicionamento do irmão se apresenta, a violência se manifesta como a única medida a ser tomada para tratar da situação-problema vivida e é uma dupla proposta de agressão: matar o feto ou matar a grávida. A ideia de morte se impõe nas duas alternativas, o que indica que o ato violento e destrutivo da vida se justifica em qualquer uma das circunstâncias, não, havendo, nesse sentido, qualquer reflexão por parte do personagem sobre o valor e o sentido da vida e sobre as motivações para essas violências. A violência é um fim em si mesmo.

O segundo ponto de reflexão sobre a postura do personagem relaciona-se ao fato de ele propor matar a própria irmã e seu sobrinho através de aborto. Nesse caso, o conto de Abreu permite que alguns questionamentos sejam elaborados: O irmão pode matar a irmã? Pode estimular a morte do sobrinho através da prática de aborto? Essas interrogações, no entanto, do ponto de vista de uma representação da violência e da construção de reflexões sobre ética na literatura são insuficientes quando se considera que a violência não pode ser estimulada em hipótese alguma se o objetivo for construir uma cultura de paz. Assim, outros dois questionamentos podem ser apontados: O que justificaria um irmão matar o outro ou seu sobrinho? Por que a violência é proposta? Respostas a essas duas questões são sinalizadas na sequência narrativa e são elucidativas do encaminhamento dessa história na perspectiva do narrador, cuja postura pode ser lida como emblemática de uma solução conflitiva sem a prática da violência.

A continuidade da história deixa evidente que o comportamento desregrado do irmão é decorrente dessa gravidez. O irmão ainda é usuário de drogas e a mulher não suportava mais vê-lo com manchas roxas sobre as veias, as pupilas dilatadas, o desnudamento dos ossos, a palidez da pele nem encontrar “seringas e ampolas e pedaços de borracha jogados pela casa” (ABREU, 2002, p. 156). Essas imagens acentuam a visão de que o sujeito, diante de uma situação-problema, deixa-se envolver em uma crise existencial exteriorizada pela busca pela droga numa atitude de automutilação e também tentativa de fuga do problema. A violência cometida contra si mesmo, através da entrega às drogas, é motivada pelas circunstâncias sociais que fazem da situação enfrentada pela família um problema aparentemente sem solução.

Se, por um lado, a problematização da crise que atinge as personagens do conto decorre da gravidez indesejada, o que se insere no plano individual, por outro se intensifica pelo dado novo que se apresenta ao leitor e que aproxima a crise do plano social, moral e ético. O narrador afirma, tentando consolar a mulher, que a situação não é “tão terrível”, pois “nas-pequenas-aldeias-gregas-isso-era-comum-e-que-em-alguns-países-da-Europa-e-mesmo-no-interior-do-Brasil-era-prática-normal-não-era-assim-tão-assustador.” (ABREU, 2002, p. 157)

A alusão à experiência de uma gravidez que nas aldeias gregas não recebia conotação negativa é uma das pistas de leitura mais significativas do conto para a compreensão da

problematização exposta na narrativa. Nas aldeias gregas, eram comuns os relacionamentos incestuosos que geravam procriação entre parentes, sendo também frequente a aceitação dessa prática como algo natural da vida em sociedade. Não sendo uma transgressão moral nem social, o filho nascido de uma relação incestuosa teria uma vida como a de qualquer sujeito gerado de uma relação entre não-parentes.

Diante do anúncio da gravidez da mulher e, ao se posicionar demonstrando não haver uma razão tão forte para o desalento dela, o narrador-personagem sugere que, no contexto em que vivem, é preciso haver também uma revisão sobre paradigmas morais e sociais que sustentam convenções que definem o certo e o errado na vida humana, aquilo que pode ou não ser aceito como conduta ética e moral. Como forma de argumentar isso para a mulher, o narrador-personagem relata:

Sentindo-me vagamente ridículo, e também um tanto cruel, repeti que: vivíamos um-tempo-de-confusão-e-que-todas-as-normas-vigentes-estavam-caindo-que-aos-poucos-também-todas-as-pessoas-aceitariam-todas-as-coisas-e-que-talvez-nós-fôssemos-alguns-dos-precusores-dessa-aceitação. (ABREU, 2002, p. 157)

O contexto que serve como pano de fundo para o raciocínio proposto pelo narrador é o de abertura a novas formas de convivência social e também de constituição familiar. E, nesse contexto, a relação incestuosa que, no contexto social é apresentada como uma forma de violência física e moral, passa, na perspectiva do narrador, a não ser condenada. Se o narrador-personagem é otimista quanto a isso, a mulher parece estar mais resistente à possibilidade de aceitação do incesto, pois, mesmo diante da argumentação do narrador, reluta em concordar que a sua gravidez pode ser aceita naturalmente. Seu desespero não diminui, ao contrário, intensifica-se, gerando um desequilíbrio que norteia a performance do irmão, que aparece junto a ela e ao narrador.

O irmão, antes apenas objeto de descrição, agora aparece na cena e aproxima-se do narrador, a quem se dirige chamando de “meu mano” e a quem cobra uma presença mais contínua e a leitura dos textos que escreve, “trechos de poemas novos ao som de uma melodia medieval que descobria há pouco tempo” (ABREU, 2002, p. 158). A imagem do irmão, magro e trêmulo, e sua “voz rouca lendo coisas estranhas, mágicas e tristes ao som de um cravo e uma flauta doce” (ABREU, 2002, p. 158) acentuam o traço sombrio não só da vida da mulher, mas da situação como um todo que envolve os três, e que nubla a emoção do

narrador, que sentencia: “Sem sentir fui sendo penetrado por um reino de escuridão, teias, náusea, dor, maldição e luz” (ABREU, 2002, p. 158).

Na construção dessa imagem nebulosa e dolorosa, emerge o anúncio de que o pai da criança que a mulher espera é o próprio narrador-personagem, o que caracteriza o triângulo familiar configurado ao som de uma música triste e de uma história condenável do ponto de vista social e moral do contexto em que vivem: a gravidez é resultado de uma relação incestuosa. Essa informação é revelada apenas na última frase do conto, quando o narrador afirma que a mulher é “nossa irmã”, numa referência clara à ligação de parentesco entre ele, ela e o irmão, e que ela carrega no seu ventre o filho dele: “vi nossa irmã atravessar o corredor de luzes apagadas, os olhos baixos, os dedos da mão esquerda pousados de leve sobre o ventre onde cresce meu filho” (ABREU, 2002, p. 158). Assim, é possível inferir que a história envolve três pessoas: o próprio narrador-personagem, a mulher e outro homem, que, ao final da narrativa, descobre-se ser irmão do narrador e da mulher, ou seja, todos os personagens da história são irmãos.

Um dos tópicos interessantes suscitados na narrativa de Abreu (2002) relaciona-se a imagens do incesto, tema pouco discutido na literatura brasileira contemporânea. Visto por muitos como uma contravenção social e um elemento que causa desordem pessoal e coletiva e condenado pelo cristianismo, a prática do incesto na relação entre os dois irmãos (o narrador e sua irmã) na narrativa é consciente e consentida embora, com a gravidez, narrador e irmã estejam apreensivos com o desfecho da situação. Ao propor que a relação incestuosa não é tão “terrível”, o narrador sugere pontos para debate que se amparam numa perspectiva de defesa da liberdade sexual e questionamento dos valores da sociedade tradicional quanto à sexualidade e prazer. Isso pode ainda ser entendido como uma visão do narrador de que o incesto não é trágico como fora para Édipo Rei e que a alusão à aceitação do incesto em algumas aldeias gregas é um indicativo de que tal prática pode ser apontada como um elemento da luta por transformação política e liberdade sexual assim como sua aceitação pode ser uma meio para a não-violência em contextos que o incesto se manifesta nas relações pessoais.

Diante da perspectiva de não contrariedade à relação incestuosa, o narrador assume ainda uma postura de rejeição à violência como forma de solução da situação conflitiva do ponto de vista pessoal e subjetivo. Diferentemente do irmão, não aponta a morte da irmã ou o

abordo do feto como alternativas para enfrentamento da situação-problema, o que acena para uma visão pacifista e de enfrentamento da violência. Desse modo, apesar de a narrativa não apresentar o desfecho da história e apenas encerrar-se com o desvendamento da situação conflitiva entre os três personagens, pode-se pensar que o conto de Abreu não assume uma posição de incentivo à violência e, mesmo em contextos complexos, como o que envolve o incesto, a violência não recebe, do ponto de vista narrativo, uma abordagem que a banalize ou a torne aceita. Ao contrário, a disparidade de “leitura” do incesto na perspectiva do narrador e do irmão e a prevalência da visão pacífica do narrador mostram que a preservação da dignidade da condição humana é elemento a ser defendido e, nessa perspectiva, a prática da violência não pode receber aceitação social. Do ponto de vista ético, o conto de Abreu (2002) acena para a necessidade de formação de uma cultura pacifista na solução de questões socialmente questionáveis como a do incesto.

“Anotações sobre um amor urbano” é um conto apresentado pelo próprio escritor como um texto inacabado, próximo a “fragmentos de cartas ou diário íntimo” (ABREU, 2002, p. 185). A história inicia-se com a citação de um fragmento da obra *Lucas, Naim*, de Hild Hilst, o qual se constituiu numa declaração de amor traduzida na comparação entre o sentimento de um sujeito e o amor de uma flor e das serpentes por seus pares. O amor extremo expresso na citação bibliográfica é o pano de fundo de um enredo cujo cenário é uma cidade não identificada, que pode representar qualquer grande cidade do país ou de outro lugar, uma cidade movimentada e também contaminada pela doença, pelo vírus da AIDS, e onde viver o amor é correr risco, conforme anuncia o narrador-personagem do conto.

Nessa história curta, um discurso subjetivo e emotivo marca a narração em primeira pessoa, realizada por um homem que se dirige a outro homem, fazendo a ele declarações de amor e convites para a concretização de laços de afeto. Durante toda a intervenção do narrador-personagem, ele tenta convencer o seu parceiro a se render ao relacionamento, mesmo que perigoso, incitando-o a se deixar tocar, a ceder ao encanto, pois os dois estão se compreendendo. Diz o narrador: “agora só preciso estender o braço e, com a ponta dos meus dedos, tocar você, natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos e agora.” (ABREU, 2002, p. 186).

Como o interlocutor não responde, não expressa seus desejos, apenas sorri, o narrador continua a argumentar a favor do envolvimento entre os dois, aproxima-se mais do

companheiro, toca-o, beija-o, numa tentativa de viver intensamente a relação que talvez possa não mais se repetir, embora até então o narrador não indique pistas da motivação para esse relacionamento não ter continuidade: “Naufrago em tua boca, esqueço, mastigo tua saliva, afundo. Escuridão e umidade, calor rijo do teu corpo contra a minha coxa, calor rijo do meu corpo contra a tua coxa. Amanhã não sei, não sabemos.” (ABREU, 2002, p. 186).

Para o narrador-personagem, poder se relacionar com o homem a quem se declara é uma forma de enfrentar a vida numa cidade atribulada, como nos grandes centros, repleta de engarrafamento de trânsito, pessoas enlouquecidas, paranoia à solta, é ainda esse outro um antídoto para a agitação urbana, para a inquietação decorrente das buzinas, dos ruídos eletrônicos, das britadeiras de concreto. Nesse sentido, desabafa o narrador: “você me aquietta repetindo que está tudo bem, tudo, tudo bem” (ABREU, 2002, p. 187), como se a companhia do outro transformasse a inquietude em calma, o desassossego em tranquilidade, como se o encontro entre os dois parasse os automóveis nas ruas, os relógios e as pessoas nas casas, como se tudo ficasse parado e propício para alimentar o desejo de um estar com o outro e se entregar mutuamente.

Influenciado por um contexto de pessimismo da vida urbana, o narrador tem pressa, não pode esperar. Precisa de uma resposta de seu companheiro, pois:

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanóides (sic) cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semaforicos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. (ABREU, 2002, p. 188).

Nessa passagem do conto, o narrador deixa clara a urgência da decisão do outro, visto ser o tempo um inimigo para a concretização do encontro, especialmente quando se está vivendo numa cidade doente onde as necessidades dos sujeitos são heterogêneas e confusas. É mister ainda analisar, através desse fragmento do conto, no contexto vivido pelo narrador-personagem, a imagem que ele constrói da cidade, apresentada como um espaço sombrio e que interfere na constituição do sujeito, o qual, impossibilitado de viver seu amor, entristece-se e adoce junto com a cidade.

Para interpretar essa relação do sujeito com a cidade, proposições de Gomes (2000) são elucidativas. Para o crítico, a ficção brasileira contemporânea tem problematizado a experiência urbana na modernidade, acentuando temas como vivência do choque, fragmentação do sujeito, indiferença como forma de defesa em relação a estímulos externos, imagem da rua como símbolo da excitação e da animação urbanas, acrescidas de uma representação da cidade como um espaço onde se evidenciam contradições do mundo moderno, o choque e a desestruturação do indivíduo, a instabilidade urbana, que atinge não só a paisagem geográfica, a arquitetura e a economia da cidade, mas também a interioridade do sujeito.

O conto “Anotações sobre um amor urbano”, nessa perspectiva, acena para uma leitura da vida moderna e da realidade urbana no sentido de que o narrador-personagem pode ser considerado um “leitor” da cidade, um sujeito que reconhece nela a motivação para a sua própria instabilidade, para a sua dependência afetiva, para a sua busca pelo outro como uma forma de sentir-se completo, para a vivência de uma violência interior. A cidade, tal como sublinha Gomes, mostra que “o presente turbulento por onde campeia a violência circunscreve a cidade enquanto morada incerta e inevitável” (GOMES, 2000, p. 68). O narrador-personagem do conto, um amante solitário, é morador da grande cidade e parece sintetizar a impressão corrente dos grandes espaços urbanos, pois, para ele, a cidade é uma “cidade podre e doente”, e a vivência neste ambiente o sufoca e o faz buscar a sua própria realização pessoal, mesmo estando ameaçada pelo vírus que caminha em suas veias e nas de seu companheiro: “Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro” (ABREU, 2002, p. 188-189).

A doença passa a ser, então, característica não só da cidade, mas dos indivíduos que nela habitam, o que evidencia um entrecruzamento de identidade individual, da interioridade dos sujeitos, e identidade espacial, da exterioridade urbana. Cidade e sujeitos estão doentes, contaminados pelo vírus, o que se confirma na sequência do conto quando o leitor descobre a opção sexual do narrador-personagem e a sua doença. O narrador-personagem é um homossexual contaminado pelo vírus da AIDS, o que intensifica a urgência de ele resolver o impasse amoroso e acentua também o descompasso das escolhas de cada um: o narrador-personagem quer viver o relacionamento mesmo correndo o risco da morte, já o companheiro mostra-se mais temeroso. Isso se evidencia na seguinte passagem do conto:

Não temos aonde ir, nunca tivemos aonde ir. Um nojo, nojo é moral – você se sente sórdido, baby? – eu tenho medo, não quero correr riscos – mas agora só existe um jeito e esse jeito é correr o risco – não é mais possível – vamos parar por aqui – quero acordar cedo, fazer cooper no parque, parar de beber, parar de fumar, parar de sentir – estou muito cansado – não faz assim, não diz assim – é muito pouco – não vai dar certo – anormal, eu tenho medo – medo é culpa, medo é moral – não vê que é isso que eles querem que você sinta? medo, culpa, vergonha – eu aceito, eu me contento com pouco – eu quero muito, eu quero mais, eu quero tudo. (ABREU, 2002, p. 189)

O diálogo estabelecido entre o narrador-personagem e seu companheiro aparece de forma inusitada no sentido de que as falas não aparecem intermediadas pelo narrador e sim uma sobreposta à outra através apenas de travessões que tornam a identificação das vozes uma tarefa do leitor. É um processo de escritura característico na literatura de Caio Fernando Abreu, que muitas vezes oculta ou elimina a presença daquele que conta a história, compondo um texto como uma montagem de cenas, cuja vida parece ter plena autonomia no processo de leitura e construção de sentido realizada pelo leitor.

No excerto acima, a sinalização do “medo” e a certeza dos “riscos” de um “desregramento” moral e sexual condicionam a desestruturação e a insegurança do companheiro, cuja identidade é obscura e cuja postura mostra-se movediça, pois, ao mesmo tempo em que o companheiro deixa transparecer o mesmo desejo de viver a relação, recua ao sentir culpa por um ato “anormal”. A anormalidade da relação é considerada, no contexto do texto, segundo a ditadura social do relacionamento homem/mulher numa oposição ao encontro homoafetivo. O companheiro, consciente da “transgressão” sexual numa sociedade que valoriza a heterossexualidade, parece não se sentir seguro sobre a sua própria identidade sexual. Nessa perspectiva, Leal afirma que a definição de uma identidade sexual é complexa para o indivíduo contemporâneo porque este passa a carregar consigo “um estranhamento, um sentimento de inadequação, como se toda a certeza estivesse impregnada por uma transitoriedade” (LEAL, 2002, p. 40). Dessa forma, o assumir-se como homossexual é um desafio, e viver na cidade é conviver com um descentramento do sujeito, o que no conto caracteriza a situação do companheiro do narrador-personagem.

Se, por um lado, o companheiro do narrador-personagem demonstra estar incerto quanto aos seus desejos e com uma identidade sexual ainda em construção, o narrador, por

outro, expressa com firmeza a sua busca pela realização sexual e amorosa, explicitando o interesse em enfrentar o vírus, em assumir o seu desejo, em não ter medo de viver o risco: “Eu quero o risco, não digo. Nem que seja a morte.” (ABREU, 2002, p. 189). A opção do narrador-personagem, nesse sentido, é corajosa não só devido ao enfrentamento da doença, mas também pelo fato de resistir a um enquadramento moral em relação à sexualidade, impedindo que os outros (indicados pelo pronome “eles” em “é isso que eles querem que você sinta? medo, culpa, vergonha”) interfiram em suas escolhas, em seus projetos de vida, na sua identidade sexual e nos seus princípios morais.

No âmago dessa determinação do narrador-personagem, inclui-se o seu questionamento sobre o caráter secundário que devem assumir a contaminação pelo vírus e o regramento sobre a orientação sexual:

Cachorro sem dono, contaminação. Sagüi (sic) no ombro, sarna. Até quando esses remedos inventados resistirão à peste que se infiltra pelos rombos do nosso encontro? Como se lutássemos – só nós dois, sós os dois, sóis os dois – contra dois mil anos amontoados de mentiras e misérias, assassinatos e proibições. Dois mil anos de lama, meu amigo. (ABREU, 2002, p. 189)

Uma leitura atenta do conto permite entender que a insistência do narrador-personagem pelo envolvimento com o companheiro relaciona-se à contaminação pelo vírus e a certeza da morte, que chegará para os dois. O narrador vê no outro um homem de “alma fria”, resistente e medroso de viver um amor e um “rapaz dentro do qual a morte caminha inexorável” embora não saiba quando haverá o “golpe final, mas virá”, pois “já começou a devastação, olhos perdidos, boca de naufrágio vermelho pesado sobre o escuro da barba mal feita” (ABREU, 2002, p. 191).

Para o medo da morte, o narrador sentencia que não há como escapar diante do vírus e das tantas mortes que nem os dedos das mãos e dos pés são suficientes para enumerá-las (ABREU, 2002, p. 191) e que é preciso encontrar motivo a cada novo dia para viver, num exercício de autoajuda consciente das limitações e otimista apesar da dor e da abreviação da vida diante da contaminação: “De cada dia arrancar das coisas, com as unhas, uma modesta alegria: em cada noite descobrir um motivo razoável para acordar amanhã” (ABREU, 2002, p. 191). O narrador-personagem, ao proferir esse conselho, ainda sinaliza que essa postura não foi contínua e que no passado esteve no “fundo do poço”, mas foi socorrido e precisa do

corpo e do amor do companheiro para não se entregar novamente ao desespero provocado pela doença.

Como último argumento para seduzir o seu companheiro e fazê-lo voltar ao relacionamento, o narrador lista uma série de atividades domésticas que realiza para passar o tempo enquanto não recebe uma resposta positiva sobre o futuro dos dois. É nesse momento final do conto que o narrador declara que “tudo vale a pena se alma, você sabe, mas alma existe mesmo? E quem garante? E quem se importa?” (ABREU, 2002, p. 192). A reflexão do narrador é uma referência, ou melhor, intertexto implícito de versos do poema “Mar português”, de Fernando Pessoa, que acentua a nobreza das ações dos portugueses no alémmar, enfrentando as intempéries provocadas pelas chuvas e pelos ventos que ameaçavam as embarcações. Apesar das dificuldades, o saldo das experiências é positivo, parece pensar o narrador quando recorre a Pessoa.

Mesmo desconfiando da falta de “alma” e sentindo-se “abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios”, numa alusão à provável resposta negativa que receberá do companheiro, o narrador não desiste de seu projeto amoroso e anuncia seu plano “te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro” (ABREU, 2002, p. 192). Fica claro, nessa passagem, que a concretização de seus desejos será alcançada mesmo com a substituição do par desejado por outro, o que indica que a busca por um parceiro é o objetivo maior do personagem numa tentativa de fugir da solidão que caracteriza a vida nos grandes centros urbanos.

Fazendo parte do último grupo de contos do livro, “Anotações sobre um amor urbano” retrata a vivenciada relação homoafetiva sob a ameaça da doença, sinalizando que a experiência do prazer e do amor, embora possa não ter continuidade pela ação agressiva do vírus, singulariza os sujeitos que não se deixam abalar pelo medo da morte, pelas ovelhas negras que podem contaminar suas vidas. Dessa forma, a narrativa de Caio Fernando Abreu, através de experiências pessoais vividas por seus protagonistas, destaca a dor e o sofrimento, problematizado também pela forma narrativa dos contos, de personagens que representam muito das vivências concretas da história social brasileira. É doloroso morrer, parece indicar “Anotações sobre um amor urbano”, mas também é violento viver quando o vírus toma conta do corpo. É uma violência simbólica que a doença impõe aos sujeitos contaminados.

ABSTRACT: This article examines stories in the book *Black Sheep*, Caio Fernando Abreu, aiming to investigate the representation of transgressive actions from the point of view of the social context in two narratives of the work and reflect on the transgression as a manifestation of ruptured labels and paradigms behaviors socially condemned. Take as object reading tales "Triangle in harpsichord and flute" and "Notes on a love urban". By analyzing behaviors manifested by offenders characters such tales, we note that the transgression check-up at the same time, as a repudiation of the violence of the normative system of rules of conduct and an endorsement of the practice of symbolic violence of the subject on itself, which accentuates the tendency of characters to suffering and pessimistic about the human and social relations.

KEYWORDS: *Ovelhas Negras*. Caio Fernando Abreu. Violence.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

CARRERA, Gustavo Luis. Aproximación a supuestos teóricos para um concepto de cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis. (orgs). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1997. p. 43-53.

GOMES, Renato Cordeiro. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna? *Alceu*, n. 1, Rio de Janeiro, p. 64-74, jul./dez. 2000.

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