



A eutanásia imposta pela metrópole: notas sobre *Camere separate*, de Pier Vittorio Tondelli, e “Pela noite”, de Caio Fernando Abreu

Lucas de Sousa Serafim*

Resumo: Este texto pretende refletir sobre as experiências de morte impostas pelo contexto urbano, tendo como base algumas das teorias filosóficas de Maurice Blanchot, aplicadas em duas obras literárias dos autores Caio Fernando Abreu e Pier Vittorio Tondelli.

Abstract: This text intended to reflect on the experiences of death, imposed by the urban context based on some of the philosophical theories of Maurice Blanchot, applied in two literary works of authors Caio Fernando Abreu and Pier Vittorio Tondelli.

Palavras-chave: Morte; Metrópole; Caio Fernando Abreu; Pier Vittorio Tondelli.

Keywords: Death; Metropolis; Caio Fernando Abreu; Pier Vittorio Tondelli.

Essa morte constante das coisas é o que mais dói.
Não quero ser a carpideira do meu tempo. Mesmo encontrando todos os dias pelas escadas os devotos de Morfeu, com suas caras verdes, suas veias machucadas. [...]
Depois de todas as tempestades e naufrágios, o que fica de mim em mim é cada vez mais essencial e verdadeiro.
(Caio Fernando Abreu – “Lixo e purpurina”, 2002, p. 54)

As sociedades caracterizam-se pela sua cultura e alguns fatores existentes nestas são seus pilares: os ritos, a religião, a linguagem, os saberes *etc.* Sigmund Freud afirma que um destes apoios presentes em todas as sociedades é o tabu, o qual, de tempos em tempos, pode ter sua simbologia substituída segundo as necessidades da época. O pai da psicanálise afirma que as gerações anteriores impõem de forma violenta suas proibições, os tabus, à atual geração, e essas interdições devem estar relacionadas com atividades para as quais havia forte inclinação (FREUD, 1913, p. 24). É possível pensar que, amiúde, os diversos pilares sociais impõem aos seus cidadãos o modo de comportarem-se, desta maneira, garante a manutenção dos mitos e preconceitos (ALÓS, 2011a). Freud ainda ressalta tabu como um termo que possui dois sentidos contraditórios: por um lado ‘sagrado’ e por outro, ‘proibido’, ou seja,

* Formado em Letras pela Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis. Bolsista CAPES desenvolvendo pesquisa intitulada "Os anseios por singularidades em tempos pós-modernos: Pela noite, de Caio Fernando Abreu e *Camere separate*, de Pier Vittorio Tondelli", orientado pelo professor Doutor Andrea Santurbano.

uma característica comum dos tabus seria o temor de ter contato com ele (significado demoníaco).

Durante o século XX o tabu de algumas gerações certamente foi o exercício da sexualidade, o qual teve seu ápice (e posterior início da queda) com os movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970: as lutas feministas, garantindo a minimização da diferença entre os gêneros; as lutas pelos direitos dos homossexuais, que garantiram visibilidade dessa e de outras minorias *etc.*

Interessa à sexualidade não somente sua prática, mas, tão importante quanto o seu exercício, são os discursos que se constroem sobre esta. Michael Foucault, em seus volumes acerca da *História da sexualidade*, na busca do entendimento do sexo, destaca que aquilo que é dito o põe em discurso tanto quanto aquilo que *não* é dito, isto é, os saberes são produzidos na sua totalidade. Falar e calar produz um determinado saber sobre a sexualidade. Estar inserido (e, por extensão, excluído) naquilo que é produzido como norma, pressupõe o que é tido como lícito (ou ilícito) no exercício da sexualidade. E, se a sexualidade prestigiou, por motivos diversos, o exercício da sexualidade para fins reprodutivos, aqueles cujo exercício não teria este fim seriam considerados a-normais¹.

Como afirma Miskolci (2013), o percurso da modernização (brasileira) se constituiu em duas bases bem delineadas, a saber: as masculinidades e a branquitude. Assim sendo, foram excluídos todos aqueles que não pertenciam de alguma forma nesses dois aparatos, isto é, a figura das mulheres, dos negros, dos não-brancos e daqueles que exerciam sua sexualidade de forma diversa àquela imposta para o fim reprodutivo deveriam ser deixados de lado, ou mesmo banidos da sociedade. Estas figuras passaram a representar os fantasmas que assombravam as elites do século XX, as quais buscavam o ideal de modernização espelhando-se em nações europeias.

Entretanto, se houve uma pequena superação do interdito da sexualidade outra deve ocupar seu lugar que começa a esvaziar-se e, nesse sentido, surge um novo tabu social: a morte.

A morte surge como um tabu da contemporaneidade: seja no âmbito da sua simbologia, seja na retórica. O recalçamento da morte está intimamente ligado à maneira como as gerações anteriores experimentaram essa etapa da vida humana: o século passado foi marcado por diversas guerras (destacam-se dentre elas duas mundiais e a Guerra Fria) e, portanto, a contiguidade da morte; a revolução industrial e a modernidade, caras ao século

¹ Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

citado, exigiam o interdito da morte; entre outras características. Portanto, houve a necessidade da sociedade produzir meios para se proteger das tragédias letais cotidianas, com a finalidade de estar livre para prosseguir suas tarefas. Pode-se observar três fenômenos diante do tratamento da morte na contemporaneidade: 1) o banimento da morte na sociedade ou sua ocultação – tudo ocorre como se a morte não existisse; 2) a minimização da vivência da morte com sua transferência dos lares para o hospital – a morte escondida; 3) a extinção do luto (ARIÉS, 2012).

Essa supressão da morte representa duplamente um estado de nada: uma vez que a morte é a etapa final da vida, seria a inexistência desta; e sua negação é negar juntamente o próprio processo vital. A representação da morte que se manifesta dentre os sentimentos humanos é a angústia. Se a angústia manifesta o nada, esse sentimento pode ser um dos caminhos para a experiência da morte na sua carência dentro da sociedade. Seguindo os preceitos de Michael Foucault:

Há, [...] e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2001, *apud* ALÓS, 2010, p. 69-70).

As *heterotopias*, como o autor a define, operam como um espaço onde a alteridade foi esquecida. Estes espaços apresentam múltiplas camadas e, desta maneira, podem representar algo que efetivamente não existiria no mesmo lugar onde se encontra seu referente. Ao se considerar a supressão da figura da morte em um estado de nada, a angústia abarca em um lugar outro tal vivência da mesma – por isto que tal sentimento seria a realização da utopia da morte.

Se por um lado a sociedade exclui a morte nas suas experiências empíricas, por outro as vivências contemporâneas potencializam a angústia. A incerteza e a angústia são algumas das características daquilo que denominamos pós-modernidade; a predominância desses sentimentos se deve à dificuldade de prever, com certa margem de segurança, a amplitude e as consequências das ações tomadas pelo homem contemporâneo. Esses sentimentos tornam-se latentes porque o modo de vida na atualidade é antagônico: os mesmos meios que nos trazem segurança e conforto (as inovações tecnológicas, por exemplo) podem danificar o meio-ambiente ou a saúde do usuário. Outra característica que se evidencia na atualidade é a extrema valorização mercantilizada do corpo, que exige das suas personagens a submissão às

regras do silicone, do botox, das academias, das cirurgias plásticas, do corpo imagético, oprimindo e angustiando àqueles que não se encaixam perfeitamente nessa legislação².

O homem pós-moderno desafia e tenta driblar a velhice e a morte; porém, sua principal característica é a consciência de sua finitude. Nos tempos atuais, relacionando-os a um passado recente, evidenciam-se alguns paradoxos: enquanto a duração da vida em número de anos se estende, a possibilidade da destruição humana é cada vez próxima; ou seja, o sofrimento é evitado para evidenciar a longevidade. As ameaças à vida se tornam inimigos intransigentes, as doenças e a velhice tornaram-se maiores do que realmente são, além de serem combatidos de maneira sagaz; ao mesmo tempo em que a morte é escancarada e transformada em episódio midiático, sendo mostrada em forma de espetáculo: corpos abandonados nas calçadas, jovens agredidos à paulada pelas ruas devido à intolerância, crianças são jogadas pela janela ou abandonadas em latas de lixo, pessoas ateando fogo em moradores de rua ou representantes de outras minorias (BADIOU, 2007).

Dentro do cenário da sociedade contemporânea, a morte é o tabu espetacular que pode ser vivenciado pela angústia. Walter Benjamin destaca em seu texto “Experiência e pobreza” que a modernidade seria marcada pelo uso do vidro, cujas propriedades são ser duro, liso, frio e sóbrio, material onde nada se fixa; as coisas de vidro não tem aura, além de que sua faculdade de transparência o torna inimigo do mistério e da propriedade (BENJAMIN, 1987, p. 117-118). Ora, se na modernidade havia o vidro para estabelecer a rigidez, na pós-modernidade este se quebrou: tudo se tornou líquido, já não se define mais a cultura e a tradição porque estas estão em espaços disformes; nas grandes cidades as pessoas misturam-se como líquidos, e a falta de consciência dessa situação gera a angústia nos cidadãos da metrópole.

A produção literária contemporânea busca representar esta angústia dos cidadãos da metrópole. O autor italiano Pier Vittorio Tondelli (1955 – 1991), em seu romance *Camere separate*³ (1989), destaca no segundo capítulo a condição de morte, em que o protagonista Leo vivencia passando por algumas das cidades europeias. Intitulado “Il mondo di Leo”⁴, este segundo movimento do romance narra uma viagem que a personagem faz depois do falecimento do seu companheiro. Inicialmente, ele sente necessidade de estar sozinho e

² Adiante, este artigo apresentará dois autores cuja narrativa operam como instrumento discursivo polifônico e multicultural. Como afirma Luis Fernando Braga Junior (2014), a narrativa pós-moderna apresenta não somente uma sociedade que consome produtos, mas, também, imagens e estilos de vida.

³ Quartos separados. Este romance ainda não foi traduzido para língua portuguesa, portanto opto em, quando necessário, fazer citações no original (língua italiana) e as traduzir em notas de rodapé.

⁴ O mundo de Leo.

começa sua viagem no final do verão pela manhã. Alguns elementos narrativos permitem inferir que, em vários momentos, Leo vai se deparar com a morte: a viagem inicia-se no outono (estação do ano intermediária em que a natureza recolhe-se e permite que suas perdas ocorram lentamente, ela se prepara para o próximo período que é o mais hostil); a personagem sente necessidade de estar sozinho; a trajetória escolhida são cidades onde ele esteve com seu companheiro (Thomas), que agora está morto.

Outro comportamento que se destaca é a necessidade que Leo tem de dormir. Isto ocorre na mesma proporção em que para ele é imprescindível a solidão. Como destaca Maurice Blanchot:

Quando estou só, não estou aí. Isso não significa um estado psicológico, indicando o desaparecimento, a supressão desse direito de sentir o que sinto a partir de mim mesmo como de um centro. O que vem ao meu encontro não é que eu seja um pouco menos eu mesmo, é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para ser em si (BLANCHOT, 2011, p. 275).

A solidão é um momento onde o indivíduo pode afirmar-se já que adquire consciência ausente dos outros; essa consciência é a própria essência de não-ser aquilo que o outro espera. Leo tem necessidade de estar sozinho para aproximar-se da morte e, assim, encontrar-se com a vida que deve seguir de agora em diante sem seu companheiro. Assim como a solidão aproxima o protagonista da morte com o intuito de afastá-lo posteriormente, o sono também executa o mesmo papel:

O sono é, pelo contrário, a intimidade com o centro. Não estou disperso, mas inteiramente reunido onde estou, nesse ponto que é a minha posição e onde o mundo, pela firmeza do meu apego, se localiza. Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está a minha pessoa, impedida de errar, não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza desse lugar onde o mundo se recolhe, que eu afirmo e que me afirma, ponto em que ele está presente em mim e eu ausente nele, por uma união essencialmente extática (BLANCHOT, 2011, p. 291).

Portanto, a solidão e o sono foram elementos que Tondelli utilizou para que sua personagem pudesse vivenciar a morte de maneira simbólica.

A escolha de Leo em passar pelas mesmas cidades que estivera com Thomas não destoa desse enfrentamento da morte. Blanchot expõe que a semelhança cadavérica explicita a ‘semelhança a si mesmo’; porém, essa expressão deveria significar ‘àquele que ele era, quando tinha vida’ e o si mesmo designar o ser impessoal, distanciado e inacessível. A semelhança cadavérica é o *doublè*: semelhança e imagem. Então, Blanchot conclui seu raciocínio: o cadáver é a sua própria imagem, é o reflexo e, por extensão, o semelhante; entretanto é tudo isso ao mesmo tempo em que é nada mais é; é o semelhante que se assemelha ao nada (BLANCHOT, 2011, p. 282-283). Agora no outono, revisitando locais onde esteve com Thomas na primavera, o protagonista conscientiza-se das suas angústias e da

sua suspensão no nada: “Gli atteggiamenti, i gesti, le parole, l’abbigliamento, quegli stivali e quelle borchie, tutto era coerente allo svolgimento di una liturgia dalla quale Leo si sentiva profondamente escluso ma che, nello stesso tempo, gli apparteneva” (TONDELLI, 2000, p. 961)⁵. Em outro trecho do romance o que foi exposto é exemplificado melhor: “Fugge da una morte per avvicinarsi alla propria morte. Dorme profondamente, di pomeriggio e di notte. Quando non viaggia dorme. E ogni volta che si distende sul letto è convinto di non svegliarsi mai più.” (TONDELLI, 2000, p. 969)⁶.

O autor italiano utiliza amplamente alguns recursos estilísticos para reproduzir, na narrativa, a ambivalência da sua personagem perante a viagem. Por exemplo, o discurso indireto livre, que reproduz não somente as falas de Leo, Thomas ou seus interlocutores, mas também os pensamentos destes, seus desejos, isto é, o pensamento que ocorre no interior na personagem expõe tanto os anseios delas quanto expressa o olhar que os outros lançam sobre eles. Outro recurso narrativo que é utilizado no romance é a incorporação do passado no momento presente. Em outras palavras, no momento da viagem atual, o protagonista recorda-se de algo que viveu no passado com seu companheiro e deixa escapar aquilo como se estivesse acontecendo no presente. Estes dois traços da narrativa transportam o tema desenvolvido pelo autor na estrutura do texto.

Entretanto, o segundo movimento do romance italiano não se desenvolve somente com a solidão e memórias do protagonista; este percorre várias cidades europeias e perpassa por outras pessoas no contexto urbano: nos hotéis, nos bares, na rua. Em diversas situações, a perspectiva alheia molda as atitudes de Leo determinando sua vivência atual; Leo percebe que no momento em que os outros lançam seu olhar para ele esperam uma reação diante dessa ação; cada pessoa é moldada através daquilo que os componentes da sociedade esperam desse cidadão – e com o protagonista não seria diferente. Contudo, o olhar e a expectativa do outro geralmente não constituem aquilo que Leo gostaria que lhe fosse lançado, tanto quando estava junto de Thomas quanto no presente solitário. Ao se conscientizar disso, Leo reflete que a experiência da morte também pode ser vivida dessa maneira, ou seja, as regras, os comportamentos e os valores impostos são a hipocrisia da sociedade na qual ele está inserido:

⁵ As atitudes, os gestos, as palavras, as roupas, as botas e os pregos, tudo era coerente com a conduta de uma liturgia humana da qual Leo se sentia profundamente excluído mas que, ao mesmo tempo, lhe pertencia.

⁶ Foge de uma morte para se aproximar da sua própria morte. Dorme profundamente, de tarde e de noite. Quando não está viajando, dorme. E cada vez que relaxa na cama se convence que não deve nunca mais acordar.

“Con quale ipocrisia l’europeo impone regole e comportamenti come se i valori fossero ancora dell’Occidente quando invece tutto dimostra il contrario?” (Tondelli, 2000, p. 982)⁷.

O olhar do ‘Outro’ lançado sobre o ‘Eu’, dentro desse contexto, expõe o drama do opressor em relação ao oprimido, tal como o altruísmo no mesmo cenário corresponde à hipocrisia. Os opressores da contemporaneidade não se vêem como tais, mas como pessoas que merecem ser felizes, seja por sua criação, seja por sua conduta moral, seja porque assumem um papel esperado etc. Portanto qualquer obstáculo à felicidade deve ser eliminado – e, por extensão, tudo aquilo que ultrapassa os limites soberanos.

Quando o protagonista viajava com seu companheiro, em diversos locais eram surpreendidos com a reação de espanto diante da relação entre eles:

A Colonia, come in altre città in cui Leo era stato accompagnato da Thomas, la domanda su chi fosse quel ragazzo restava sospesa sulla conversazione. Né lui né Thomas avevano modi femminili. Né l’uno né l’altro rientravano nei luoghi comuni sull’omosessualità. Non erano teatrali, non erano sgargianti, non facevano chiasso, non erano volgari, non parlavano continuamente di sesso. Erano indefinibili e questo creava maggior imbarazzo (TONDELLI, 2000, p. 963)⁸.

Posteriormente, viajando sozinho, Leo sentia-se novamente oprimido pelos olhares, desta vez por não estar acompanhado de Thomas. As personagens lutam para que possam ser aceitas e reconhecidas como pares (Leo-com-Thomas, como escreve Pier Vittorio Tondelli) e, quando finalmente amenizam o estranhamento dessa situação, um deles morre, deixando o outro sozinho. A nova situação – que já fora a condição atual de Leo – volta a causar surpresa diante dos olhares da sociedade.

Salienta-se que esta relação entre ‘Opressor x Oprimido’ muitas vezes ocorre inconscientemente. A própria personagem, que se sente oprimida, assume o papel de opressor quando o autor expõe um dos pensamentos de Leo, que surge após este ter visto um filme com seus pais:

Io non ho fatto questo. Non è la mia responsabilità di un campo di sterminio. Non ero nato e non ho niente a che fare con quei cumuli di cadaveri e con quelle fosse di scheletri ammassati. Perché allora *mi fanno vedere* le camere a gás? Io non ho fatto niente, niente, niente di tutto questo (TONDELLI, 2000, p. 973 – grifo original)⁹.

⁷ Com qual hipocrisia o europeu impõe regras e comportamentos como se os valores ainda fossem os do Ocidente quando, na verdade, tudo se mostra o contrário?

⁸ Em Colônia, como em outras cidades onde Leo ia acompanhado por Thomas, a curiosidade sobre quem era o garoto permanecia suspensa na conversa. Nem ele, nem Thomas eram afeminados. Nem um nem o outro caíam nos clichês sobre a homossexualidade. Eles não eram teatrais, não eram chamativos, não faziam barulho, não eram vulgares, não falavam constantemente sobre sexo. Eles eram sutis e isso criava o maior embaraço.

⁹ Eu não fiz isso. Não é minha responsabilidade um campo de extermínio. Eu não era nem nascido e não tenho nada a ver com aquelas pilhas de cadáveres e esqueletos armazenados. Por que então *me fazem ver* as câmaras de gás? Eu não fiz nada, nada, nada disto.

Destaca-se que a vida social impõe o papel a se assumir diante dessa relação: a massa age como opressora diante do indivíduo; porém, quando o indivíduo está inserido na massa, torna-se opressor. Leo faz suas escolhas: ora quer estar junto de Thomas e ser reconhecido como seu par; ora não está mais com ele e luta pela sua liberdade da imagem criada. Como o próprio romance expõe: “Ma ora tutto è più difficile, quasi senza via di uscita, perchè Leo è oppresso proprio dai risultati della sua scelta di libertà” (TONDELLI, 2000, p. 993)¹⁰.

Ao longo da sua viagem, o protagonista reflete sobre a condição de morte que lhe é imposta por diversos fatores (solidão, sono, olhar do outro, vida na metrópole *etc.*) e, ao raciocinar sobre sua situação, conclui que não pode estar plenamente vivo: “Capisce per la prima volta che non sta affatto morendo, come pensava. Sta continuando a vivere, anche se non proprio a desiderare. Sta continuando a vivere senza Thomas. Leo senza Thomas. È inconcepibile. Significa una sola cosa: che anche Leo è morto” (TONDELLI, 2000, p. 989)¹¹.

Na realidade, Leo toma consciência de que está suspenso no nada, e somente agora ele pode superar a situação em que se encontra – ausência do companheiro. A supressão de si mesmo causa na personagem uma reflexão mais profunda sobre sua profissão (escritor): “Lui che aveva affidato alle parole, non ancora alla letteratura, non ancora ai libri, ma proprio alle lettere e ai racconti tutta l’ansia e il desiderio di un cambiamento della sua vita, si trova ora annullato dalla mancanza di desiderio per le parole” (TONDELLI, 2000, p. 993)¹².

A angústia é algo imperceptível que traz o vazio no indivíduo, tira sua plenitude, isto é, lhe transporta para a condição do ‘nada’. Para a personagem, a expressão deste nada são as palavras. A escrita que exprimira seu desejo de refazer sua *via crucis*; foi o discurso que o conduziu para o estado de morte; e, neste momento, a ausência do desejo pelas palavras que lhe permite refletir profundamente sobre seu estado como ser. É o interdito que lhe permite livrar-se das agruras iniciais.

Quando a personagem principal de *Camere separate* pensa sobre o momento em que se encontra, ela consegue também meditar sobre suas relações amorosas. Por um longo trecho do romance, Leo pondera sobre sua relação com Hermann, seu ex-namorado anterior a Thomas. Mesmo nutrindo uma enorme admiração pelo seu antigo parceiro, Leo define a relação deles como um inferno (TONDELLI, 2000, p. 999); Hermann é alcoólatra e, por este

¹⁰ Mas agora tudo é mais difícil, quase impossível, porque Leo é oprimido pelos resultados de sua própria escolha pela liberdade.

¹¹ Entendeu pela primeira vez que não está de fato morrendo, como pensava. Ele ainda está vivo, embora não deseje tanto. Continua a viver sem Thomas. Leo sem Thomas. É inconcebível. Isso significa apenas uma coisa: que também Leo está morto.

¹² Ele que havia confiado às palavras, não ainda à literatura, nem mesmo aos livros, mas apenas às cartas e aos contos toda sua ansiedade e seu desejo de mudança da sua vida, viu-se anulado pela falta de desejo pelas palavras.

motivo, Leo não suporta por tanto tempo a sua relação amorosa. Mesmo com todas as adversidades, Leo e Hermann exerciam seu papel social lutando pela visibilidade da sua relação: “Erano in guerra contro i valori della società e contro la normalità. Erano ribelli e si sentivano diversi. La loro relazione era precisamente una guerra separata” (TONDELLI, 2000, p. 1002)¹³.

Depois de considerar seus caminhos de vida e morte durante a viagem, Leo finaliza seu processo de ressurreição nos Estados Unidos. Antes de chegar à América, ele visitou seus pais que ainda moram na cidade onde passou sua infância. Neste lugar, pôde pensar nos seus companheiros e concluir que já está pronto para reviver uma história de amor. Entretanto, quando Leo permite-se viver as relações humanas desta cidade onde se encontra, ele se depara com a mercantilização do amor. O protagonista novamente é levado pela emboscada da contemporaneidade; sua viagem foi o caminho escolhido para vivenciar a experiência da morte em todos os âmbitos e, envolvendo-se sentimentalmente com um garoto de programa, Leo experimenta a morte do amor. Agora que a personagem passou por muitos recintos onde se deparou com os significados da morte, ele está preparado para dar continuidade à sua vida, e assim termina o capítulo de *Camere separate*.

Dentre os autores brasileiros que representam as angústias impostas pela vivência no contexto urbano, Caio Fernando Abreu (1948 – 1996), autor da coletânea *Triângulo das águas* (1983), tem grande visibilidade durante a década de 1980. “Pela noite” (uma das três novelas, histórias ou noturnos – segundo palavras de Caio) apresenta a relação paranoica estabelecida no jogo de sedução entre as personagens Pérsio e Santiago, enquanto percorrem o cenário da noite paulistana.

Assim como a personagem da narrativa italiana, os brasileiros vão experimentar o sabor da simbologia da morte na metrópole. Destaco o primeiro espaço de convivência social por onde as personagens passam: uma pizzaria. No início da noite, saindo da casa de Pérsio, Santiago conduz o veículo conforme as indicações do par até chegarem ao local determinado; assim que estaciona, o motorista olha para o seu passageiro que ‘parecia dormir’ (ABREU, 2007, p. 156) e decide não fazer movimentos bruscos a fim de não restituí-lo inicialmente para a agitação urbana. Santiago, observando que seu par está em estado de inércia, deixa-o suspenso neste nada particular por alguns instantes. Entretanto, logo entram no restaurante e fazem o pedido; em seguida Pérsio implora ao seu comparsa que lhe ‘conte coisas’, mesmo que sejam inventadas, deixando de ser “ouvinte omissos & respeitosos, *senão vou morrer de*

¹³ Eles estavam em guerra contra os valores da sociedade e contra a normalidade. Eram rebeldes e se sentiam diferentes. O relacionamento deles era precisamente uma guerra separada.

sono antes que venha a pizza” (ABREU, 2007, p. 157 – grifo meu). Se anteriormente, no carro, a morte estreitada pelo sono fora sugerida, agora está declarada; Pérsio suplica que seu par lhe retire dessa condição imposta e lhe ocupe o nada instaurado.

A maior justificativa apresentada por Pérsio para sair dessa condição de morte imposta pelo sono é o olhar dos outros, isto é, outra vez a personagem roga que lhe tire dessa situação para que não permaneça na areia movediça do nada. O sono é o primeiro dispositivo para içá-lo ao nada e deixá-lo angustiado; em seguida o olhar dos outros potencializam esse sentimento opressor:

Santiago corou:

– Mas contar o quê?

– Qualquer coisa, já disse. Senão eu piro. Conte depressa, senão *eles* vão começar a olhar.

– Olhar?

– Todo mundo. As *mammas*, as possessivas gordas, as criancinhas odiosas, os maridos subjugados, as *nonnas* de saco cheio (ABREU, 2007, p. 157-158 – grifo no original).

Ao declarar “senão eu piro” Pérsio admite que não se sente confortável diante dessa condição solitária; em seguida, diz que “eles vão começar a olhar” e enumera várias representações sociais que poderiam acusá-los, segundo sua crise persecutória.

Para as personagens do autor brasileiro, o olhar do Outro tem igual valor que o lançado para o protagonista italiano: eles são moldados segundo o olhar – e o discurso – proveniente daqueles que o cercam. Pérsio e Santiago estão na metrópole neste momento, mas vieram da mesma cidade pequena do interior (a fictícia cidade Passo da Guanxuma) onde viveram os inconvenientes do olhar da sociedade:

– Oh, como você é *compreensivo*. – Tocou com o vidro dos óculos na Mao de Santiago. – Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam *biiiiiichica!* Não, não era *bicha!* Nem *veado*. Acho que era *maricas*, qualquer coisa assim.

– Fresco – Santiago disse. – Era *fresco* que se dizia.

– Isso. *Fresco*, elas gritavam. Todas gritavam juntas. *Ai-ai*, elas gritavam. Bem alto, elas queriam ferir. Elas queriam sangue. E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era superinocente, nunca tinha trepado. Só fui trepar aqui, já tinha quase vinte anos. E cheio de problemas, beijava de boca fechada. – Sorriu, contornando os aros dos óculos com as pontas das unhas roídas (ABREU, 2007, p. 162 – grifos no original).

Em seguida, Pérsio continua declarando o peso que este olhar incidiu sobre ele:

Mas era difícil lá. Aquelas garotas todas gritando de manhã bem cedo, quando eu ia para o colégio. Todos os dias. Ao meio-dia, quando voltava. Todos, todos os dias. *God!* que inferno. Semana após semana, ano após ano. Eu já não tinha coragem de sair de casa. Ficava chorando pelos cantos, bem *tanso*, me perguntando apavorado meu Deus, meu Deus, será que sou mesmo isso que elas gritam que eu sou? (ABREU, 2007, p. 162 – grifos no original).

Pérsio relata sua experiência de sofrimento diante do olhar incidido pela sociedade sobre ele expondo suas fragilidades e angústias ao seu interlocutor. A personagem acreditava

que sua experiência poderia ultrapassar os limites simbólicos da morte e chegar a finitude física da vida; Santiago, seu cúmplice sob o olhar do algoz, relembra-o que outras pessoas foram vítimas mais intensas desse discurso opressor:

- Lembro. O seu Benjamim, o barbeiro. Ele se matou, sabia?
 - Claro, não é? E fez muito bem. Sábia decisão. Só podia mesmo era cortar os pulsos.
 - Ele se enforcou. Bem no meio da praça. Num domingo de Páscoa. Na figueira. O padre encontrou na hora de abrir a porta da igreja, antes da missa.
 - Perfeito, perfeito. A Anônima Tragédia Provinciana. E dá no mesmo. Aquelas garotas eram umas assassinas [...].
 - Tinha outro, também – tentou. – Como era o nome dele? Ary, era o Ary do Instituto de Beleza.
 - Mania que veado tem de mexer no cabelo dos outros.
- Santiago riu:
- Não tem graça.
 - Eu sei, era triste?
 - Triste, você disse *triste*? Era medonho, cara. Era duma solidão horrenda, era dum desespero *pânico*. Era duma. Duma agressão, de um desprezo de uma crueldade. Você não lembra? (ABREU, 2007, p. 163-164 – grifos no original).

Ary e Benjamin tornaram-se mártires para ambos, algo que eles sempre tiveram que enfrentar ante as opressões impostas pela sociedade. As perseguições destas vozes tiranas desenvolveram nas personagens uma posição arisca perante a própria sociedade na qual se inserem. Entremeados a essas histórias de morte na cidadezinha de onde vieram, surge na fala de Santiago o olhar arbitrário, reflexo do mesmo lançado sobre ele:

Eles não perdoam, eles não aceitam. Eles não perdoam nunca, sabia? Eles não vão sacar que não se trata sequer de *perdão*. Se um *deles* discutir com você, esse vai ser sempre o último insulto que te jogarão na cara. O mais ofensivo, na opinião deles. Você não vai passar nunca de um veado escroto. Uma a-ber-ra-ção. Com todos os Masters & Johnsons do planeta. Que *lamentável*, meu amigo (ABREU, 2007, p. 163 – grifos no original).

A inversão de papéis entre ‘vítima’ e ‘torturador’ transita livremente entre a posição que a personagem deve ocupar para sobreviver no contexto urbano. Isso não significa que seja o melhor caminho, porém é a única possibilidade que as personagens perseguidas enxergam para se defenderem. É por este motivo que Pérsio deseja o pior para eles todos: lepra, câncer *etc* (ABREU, 2007, p. 165).

No final da estadia do par na pizzaria, um rapaz aproxima-se deles; o coadjuvante intitula-se como ‘Carlinhos do coro’, da peça teatral *Antígona*. Quando adentraram o restaurante, Santiago observou insistentemente um quadro pendurado na parede atrás de Pérsio, enquanto este toma um vinho tinto, a gravura de faunos e bacantes nuas esmagando cachos de uvas sob os pés dentro do barril de madeira; este quadro retorna à visão da personagem, e novamente o incomoda, quando estão falando de seu relacionamento com Beto – companheiro de Santiago por dez anos.

Dá-se vulto à alcunha atribuída a Carlinhos: o Coro, na tragédia clássica, é uma personagem composta por diversas vozes que tem a missão de ampliar o conflito individual; com a evolução do drama, esta personagem coletiva reservou-se ao comentário ou clamor público; o Coro tinha várias funções no drama grego, era uma personagem que fornecia conselhos, exprimia opiniões, levantava questões e, por vezes, tomava parte ativa na ação; ao Coro também competia criticar valores de ordem social e moral, além de simular o papel de espectador ideal, que poderia reagir aos acontecimentos e ao comportamento das personagens como o dramaturgo julgava que a audiência reagiria aos acontecimentos se estivesse no seu lugar. Como destaca Aristóteles: “O coro deve ser considerado como um dos atores; deve constituir parte do todo e ser associado à ação” (ARISTOTELES, 2003, p. 68).

A esfera urbana causa angústia nas personagens de “Pela noite”, e por algumas vezes Pérsio declara que uma possibilidade de eliminar esse sentimento estranho que o invade é abandonar a cidade grande: “– Acredite, tenho. Uma vontade louca, às vezes, de voltar para o Passo da Guanxuma. Besteira? Pode ser, mas me dá um cansaço daqui. Um nojo, às vezes me dá. Esse cinismo lento invadindo” (ABREU, 2007, p. 161). A fuga daquilo que causa sofrimento surge como possibilidade infalível, porém a personagem pondera e opta por enfrentar este cenário hostil.

Neste confronto entre permanecer no ambiente provocador enfrentando seus embaraços ocultos ou retroceder aos locais amistosos onde as provocações já são conhecidas, ao escolher permanecer na metrópole as personagens sentem o isolamento como um novo aliado. As primeiras palavras que Santiago profere quando seu interlocutor pede que iniciem uma conversa é: “Eu não sei bem por que estou aqui. Ainda não consegui entender bem por que é que eu estou aqui com você” (ABREU, 2007, p. 159), demonstrando que aquele comportamento lhe é incomum, pouco familiar. Ou seja, deixar-se afastar da solidão ainda lhe causa estranheza. No diálogo que segue, Santiago pergunta:

- Você ficou surpreso?
- Fiquei. Quer saber? Eu quase não saio mais. Eu quase não vejo ninguém. Devo pedir aos violinos que comecem a tocar ao fundo?
- Eu também não.
- Também não o quê?
- Quase não vejo ninguém, quase não saio mais. Dou aquelas aulas, volto pra casa [...] (ABREU, 2007, p. 159-160).

O diálogo estabelecido demonstra uma extraordinária convivência mútua entre as personagens quando falam da solidão. Se por um lado o primeiro não entende o porquê saiu de sua alcova, por outro lado seu parceiro fica surpreso ao receber a proposta da companhia. Um se torna cúmplice da solidão do outro. O autor utiliza o recurso de espelhamento entre as

personagens para aproximá-los e, no decorrer deste diálogo, insere algumas palavras e expressões que certificam esse traço estilístico: ‘aproximando’; ‘anos de solidão’; ‘boa impressão’ *etc.*

Todavia Santiago não viveu esses anos todos inserido na solidão, ele declara a Pársio que já teve relacionamentos duradouros. A primeira de quem ele fala é Rejane, garota da cidade do interior de quem foi noivo:

- De aliança, sofá e tudo. – Santiago confirmou. – Anos, anos a fio. Seis anos. Ela já estava com o enxoval pronto. Aí eu vim pra São Paulo fazer faculdade e.
- Conheceu um cara.
- Como é que você sabe?
- Clássico, é clássico, rapaz. Mas não se constranja (ABREU, 2007, p. 167).

Ao vir para a metrópole, a personagem encanta-se por um rapaz:

- Pois é. Um cara, na faculdade. Roberto, era o Roberto. Beto, as pessoas todas chamavam ele de Beto. Eu andava sempre com um livro embaixo do braço, acho que eu queria que as pessoas vissem a capa do livro. Que pensassem coisas, que eu lia, sei lá. [...] Um dia ele chegou de repente e perguntou que livro era.
- Fantástico – disse Pársio. – Estudadíssimo você, hein? Com essa carinha sonsa. E que livro era, afinal?
- Era Clarice Lispector, nesse dia era *Perto do coração selvagem*. Eu acho que fiquei olhando para ele uma porção de tempo antes de conseguir dizer o nome do livro. [...] Aí ele sentou e começou a falar em Kafka e em Sartre e em Camus. Em Simone não, ele achava Simone uma farsa (ABREU, 2007, p. 167-168).

O início do relacionamento entre Santiago e Beto surge da admiração que um nutre pelo outro em relação aos livros. O livro que aproxima os dois foi o primeiro romance da autora Clarice Lispector; no momento da produção literária dos romances regionalistas, este romance de caráter introspectivo narra a história de Joana, mulher que quando criança fica órfã e passa a ser criada por uma tia; depois de roubar um livro, Joana é enviada ao orfanato e lá se apaixona por um professor; ao sair do orfanato, ela casa-se com Otávio, de quem engravida, e sente-se infeliz; assim que descobre a traição de seu marido, a personagem separa-se e parte em uma viagem rumo ao desconhecido. No decorrer de todo o livro, é demonstrado o conflito entre morte e vida, bem e mal, amor e ódio, além da crise do indivíduo; o romance narra a busca por algo aparentemente exterior, mas na realidade é a procura do autoconhecimento.

Assim também se apresenta a nova trajetória que Santiago vai trilhar ao relacionar-se com Beto: um caminho de autoconhecimento, introspectivo, vida do passado em contraposição a vida do presente/futuro. Em suma, as transgressões pelas quais a personagem passa.

A partir desse primeiro encontro, eles começaram a emprestar-se livros mutuamente, a ir ao cinema juntos, a frequentar concertos musicais, e estreitaram suas relações até irem a um bar, onde Beto lhe mostrou um poema que fora inspirado por Santiago: “*Navego pelo teu silêncio, amigo, esse estranho labirinto cheio de portas falsas e desejos de mármore redondo*” (ABREU, 2007, p. 169 – grifo no original). Os léxicos que compõem o poema deixam claras as experiências de ambos diante dessa relação (teu silêncio; amigo; estranho labirinto; portas falsas; desejos...) e desperta atenção em Pérsio que destaca o “mármore redondo” como as bundas de Rodin (ABREU, 2007, p. 169). Caio Fernando Abreu expõe os elementos narrativos (o livro, o drinque) correlacionando-os com a experiência narrada até que, finalmente, inicia-se o relacionamento amoroso:

A gente estava completamente bêbado, na praça a gente se abraçou com força. Com muita força. Durante muito tempo. Eu me lembro que ele tremia. Acho que eu tremia também. E me beijou, depois, na boca. Ou eu beijei ele, não me lembro. Ou nos beijamos juntos, ao mesmo tempo (ABREU, 2007, p. 170).

Se o primeiro relacionamento com Rejane durou seis anos, o próximo com Beto durou mais tempo (eles viveram juntos como companheiros por dez anos): “– Nós vivemos juntos quase dez anos. Quer dizer, eu viajei, ele viajou. Quando um voltava, a gente continuava. Separava, às vezes. Poucas vezes, transava outras pessoas. Mas voltava sempre” (ABREU, 2007, p. 170).

O relacionamento entre Santiago e Beto chocou-se com a morte e este foi o motivo pelo qual eles não permaneceram mais juntos. Assim como aconteceu com Leo (protagonista italiano), Santiago deparou-se com uma nova realidade a ser enfrentada que durou quatro anos até seu encontro com Pérsio. As transgressões iniciais desequilibraram a vida que a personagem levava, e agora ocorre uma nova instabilidade:

– Foi um acidente – cortou Santiago, brusco. – Ele morreu num acidente de carro. Nada, não teve nada demais. Nenhuma tragédia. De repente, um negócio besta. Eu estava em casa, eu estava achando estranho que ele estivesse demorando tanto. A gente sempre sabia onde o outro estava, não tinha nenhum jogo de angústia. A gente cuidava um do outro, não havia dor. Aí tocou o telefone e uma voz desconhecida perguntou se era ali que o Beto morava. Era, eu disse, é aqui. E pronto, já tinha acontecido. Morreu na hora. Não doeu, não deve ter doído, não houve tempo. – Jogou fora o cigarro. – Mas tudo bem, esquece. Já passou.

Pérsio olhava para ele, atento:

– Como *esquece*? Você deve ter sofrido muito.

– Claro, é normal, não é? As coisas dele ali, todos os dias, sem ele. A cama vazia. Uma falta, eu sentia uma falta. – Sorriu para si mesmo. – Dor, dor, dor (ABREU, 2007, p. 185-186 – grifo no original).

Santiago declara ao seu interlocutor que dentro dessa relação que viveu não havia dor, não havia nenhum jogo de angústia. Por este motivo que tudo lhe soou estranho e repentino. Quando ele fala sobre o acidente, ressalta que não deve ter havido dor, porém ao ser

questionado sobre sua situação seguido a este fato, ou seja, quando já estava sem seu companheiro, declara que sofreu muito sentindo a falta de Beto e repete a palavra ‘dor’ por três vezes – potencializando-a.

O cenário por onde passam as figuras narradas destes autores encerra em si a carga semântica da morte através dos elementos destacados. As paranoias expostas no contexto da sociedade geram o recalque nas personagens; a solidão, paralelamente com a memória, produz o terror resultante da violência urbana; entretanto, mesmo com as pulsões de morte latentes nas personagens, elas apresentam um arrebatamento para permanecerem lutando. O embate entre horror e desejo gera a força motriz para as personagens não permanecerem estagnadas; justamente no momento em que as figuras narradas se conscientizam do esvaziamento de expectativas e ambições, mesmo que estas percorram caminhos insatisfatórios para a libertação do seu passado fantasmagórico, elas atravessam a linha tênue que delimita a vida e a morte na metrópole.

A matéria narrada sustenta-se em grande parte na superação do tabu e dos traumas pelos quais Leo, Pérsio e Santiago passam. Tais transtornos estão representados na perpetuação dos modelos heteronormativos evidenciados na tradição patriarcal incutida na sociedade, cuja postura é a resistência tanto da posição política quanto da conduta sexual. A ausência de acomodação das personagens diante dos moldes dominantes que regem a sociedade corresponde a uma ausência de enquadramento no comportamento esperado da sexualidade. Através da narrativa, seja pela sua estrutura ou seja pelo seu conteúdo, os autores exteriorizam o conflito interno da trajetória dos seus protagonistas, isto é, tanto nas experiências de vida quanto no universo psíquico da personagem o regime autoritário do seu passado permanece latente no presente.

Nessa batalha há somente um vencedor, e convém ressaltar o questionamento: qual voz será calada? O discurso de quem será eliminado? Ora, se a voz do oprimido for encoberta, perpetua-se a soberania do carrasco; por outro lado, quando a voz silenciada pertence ao martirizador, ocorre o efetivo embate ao poder patriarcal e ao sistema vigente. Contudo, na maioria das vezes essas vozes ecoam internamente da própria personagem, isto é, a retórica que deve ser suprimida pertence à mesma pessoa que terá sua opinião prestigiada. Não haverá nunca um pleno sucesso de determinada eloquência sobre a outra.

O que se pode concluir da trajetória exposta nesses dois textos é a exposição da fragilidade humana, como salienta Caio Fernando Abreu: “Porque o amor, como a morte, também existe – e da mesma forma dissimulada. Por trás, inaparente. Mas tão poderoso que, da mesma forma que a morte – pois o amor também é uma espécie de morte (a morte da

solidão, a morte do ego trancado, indivisível, furiosa e egoisticamente incomunicável) – nos desarma. O acontecer do amor e da morte desmascaram nossa patética fragilidade” (ABREU, 2006, p. 16).

Referências

- ABREU, Caio Fernando. Lixo e purpurina. In: _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 50-64.
- _____. Em memória de Lilian. In: _____. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, p. 16-18.
- _____. Pela noite. In: _____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 105-226.
- ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- _____. Heterotopias hipertextuais: escrevendo mundos digitais em *La ansiedad e keres kojer = guan tu fak*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 69-80, jan.-jul. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/hetotopias-hipertextuais.pdf>>. Acesso em set. 2014.
- _____. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 421-449, 2011a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2011000200007&script=sci_arttext>. Acesso em set. 2014.
- _____. *Prolegomena queer: gênero e sexualidade nos estudos literários*. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 42, p. 199-217, 2011b. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/42/artigo11>>. Acesso em set. 2014.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARISTOTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BADIOU, Alain. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas*, Vol. I. 3. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRAGA JÚNIOR, L. F. L. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. Curitiba: Appris, 2014.
- BUTLER, Judith. *Undoing gender*. London: Routledge, 2004.
- CARBONEL, T. I. *Homoerotismo e marginalização*. Araraquara: UNESP, 2012. (Tese de doutorado).
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. [Internet]. Brasil: Plano Nacional de Leitura, 1913. Disponível em:

<http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000164.pdf> Acesso em: 18 fev. 2014.

MISKOLCI, Richard Escudeiro. *O desejo da nação*. São Paulo: Annablume, 2013.

TONDELLI, Pier Vittorio. *Opere: romanzi, teatro, racconti*. PANZERI, Fulvio (ed.). Milão: Classici Bompiani, 2000.