

Samuel Delgado Pinheiro

**O CONTO-POEMA DE CAIO FERNANDO ABREU:  
UMA LEITURA DE “SEM ANA, BLUES”**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA

COGEAE

PUC-SP

SÃO PAULO

2010

SAMUEL DELGADO PINHEIRO

O CONTO-POEMA DE CAIO FERNANDO ABREU:  
UMA LEITURA DE “SEM ANA, BLUES”

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação do (a) Prof. (a) Dr.(a) Eduíno Orione

SÃO PAULO

2010

Para mãe Carmem, pai José e irmão Yuri: pelo apoio e o carinho.

Agradeço: aos Mestres Eduíno Orione e Biagio D'Angelo pelas sementes  
Aos Mestres do curso de Literatura da PUC pelas corujas  
Aos escritores pelas heranças

## Resumo

O presente trabalho investiga como o conto “Sem Ana, blues”, de Caio Fernando Abreu, apresenta em sua estrutura, não somente marcas da tradição da poesia trovadoresca, mas uma inovação, por meio da junção entre conto e poema. Sustentamos essa investigação nas idéias de Denis de Rougemont e de Octavio Paz acerca da tradição lírico-amorosa ocidental. Quanto à estrutura formal do conto, Massaud Moisés fornece um modelo estrutural daquilo que seria um conto típico. Mas como essa estrutura é um tanto subvertida no texto de Caio Fernando, valemo-nos das observações de Julio Cortázar, que estudada a aproximação do conto com a poesia. Mostramos que o conto em análise é uma espécie de mutação do gênero conto. Como complementação teórica, estudaremos a estrutura do *blues* e sua influência na literatura, bem como o diálogo da literatura com a cultura pop. Nosso estudo constata que o conto “Sem Ana, blues” possui uma narrativa cíclica, marcada por repetições de frases e de situações. A linguagem do texto é metafórica, e as sentenças possuem ritmo e musicalidade. Estes procedimentos organizam a experiência do narrador, que é um sujeito marcado pelo abandono da amada Ana, ausente no texto como personagem, mas presente o tempo todo no discurso do narrador. Esse processo causa dois movimentos contrários no narrador: queda e aprendizagem. Verificamos também que o conto pode ser lido como uma metáfora da criação literária, já que a trajetória do narrador/eu-lírico é também a construção de um discurso. Ele busca Ana na vida, mas parece só encontrá-la em sua própria fala. O conto registra uma busca do inatingível, que se faz pela fala poético-musical do narrador, próxima das cantigas trovadorescas. A herança lírica medieval reside na linguagem simbólica e musical do conto, bem como no canto do amor marcado pela melancólica dramaticidade indicada pelo *blues* no título. O narrador por sua vez é um sujeito romântico, cuja escrita é um preenchimento poético do silêncio deixado por Ana.

Palavras chave: narrativa poética; *blues*; conto contemporâneo; tradição medieval

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	6
-------------------------	---

### **Capítulo I: Amor e erotismo na literatura, o conto e o *blues***

I.1 A tradição lírico-amorosa a partir da Idade Média.....	9
I.2 Estrutura formal do conto.....	13
I.2.1 O conto: fotografia e poesia.....	16
I.3 A estrutura poética do <i>blues</i> .....	18
I.4 A cultura pop.....	21

### **Capítulo II: A escrita de Caio Fernando Abreu**

II.1 Traços biográficos de Caio Fernando Abreu.....	23
II.2 Escritor-crítico.....	26

### **Capítulo III: O conto lírico: uma leitura de “Sem Ana, blues”**

III.1 O drama do narrador: viver sem Ana.....	29
III.2 O espaço:metáfora do eu.....	31
III.3 A linguagem poética do texto.....	32
III.4 A figura ausente-presente de Ana.....	37
III.5 Música e metalinguagem.....	39
III.6 O drama do narrador: conhecer-se.....	43

<b>Considerações finais</b> .....	48
-----------------------------------	----

<b>Bibliografia</b> .....	51
---------------------------	----

### **Anexo**

## Introdução

Neste estudo, realizaremos uma análise do conto “Sem Ana, blues”, de Caio Fernando Abreu, incluído na antologia **Os dragões não conhecem o paraíso**, livro que rendeu prêmios ao autor, e foi a sua primeira obra traduzida em vários idiomas. No prefácio do livro, Márcia Denser escreve que “Sem Ana, blues” é o melhor conto escrito pelo autor. Trata-se, portanto, de um texto de grande expressividade, e que nos permite ter uma visão satisfatória de seu universo ficcional.

O Capítulo I, cujo título é “Amor e erotismo na literatura, o conto e o blues”, está dividido em quatro tópicos, o primeiro deles tem como subtítulo “A tradição lírico-amorosa a partir da Idade Média”, e nele estudamos a invenção literária mais importante do século XII europeu: a poesia trovadoresca, sobretudo aquela construída a partir do ideal estético e moral do amor cortês. Ressaltaremos as características e problemática dessa poesia, estabelecendo um diálogo, tanto textual quanto temático entre a lírica amorosa medieval e a contemporaneidade do texto de Caio Fernando, escritor que, a partir de novas técnicas literárias, revisitou a lírica cortês. Os itens seguintes do Capítulo I são “Em Estrutura formal do conto” e “O conto: fotografia e poesia”. Neles verificamos algumas características do gênero, para termos clareza quanto àquilo que a crítica considera um conto típico, e, nesse sentido, lançamos mão da conceituação dada ao conto por Maussad Moisés, autor que aponta as estruturas básicas do conto, tais como condensação, espaço, personagens, presentividade e drama. Mas, para dar conta do texto de Caio Fernando, e para ver as novidades que o seu texto representa diante do conto enquanto forma rígida, buscamos apoio em Julio Cortázar, que faz ligações entre conto e fotografia, e sobretudo aproximando o conto da poesia. Embora o conto possua uma estrutura primária, há uma evolução do gênero no decorrer da história literária, já que cada contista possui um modo particular de trabalhar o gênero, sem infringir a estrutura básica.

Nesse sentido, o objeto deste estudo também leva-nos a algumas definições acerca do *blues*. Em “A estrutura poética do *blues*”, ainda no Capítulo I, veremos que esse gênero musical contém uma forte carga melancólica, poética e tem como principal tema os malogros amorosos de seus cantores. Essas características estão presentes no conto de Caio, e levam-nos a uma reflexão sobre o diálogo entre o que é ou não literário. Assim sendo, na última parte do Capítulo I, “Cultura pop”, investigamos as possíveis influências de outras manifestações culturais na literatura, já que a partir da *pop art* e da Geração *Beat* a concepção de arte é modificada. Mostraremos como essas manifestações (*blues*, cinema, publicidade, etc) aparecem na obra de Caio Fernando Abreu.

No Capítulo II tratamos dos “Traços biográficos de Caio Fernando Abreu”, ressaltando os aspectos de sua vida relevantes para o entendimento de sua obra, bem como o processo de produção de seus contos. Também no Capítulo II, no item “Escritor-crítico”, definimos as características particulares da escrita de Caio, e apresentamos uma espécie de teoria dos contos de Caio Fernando, como, por exemplo, a ideia dos metâmeros que o autor coloca em prática no ato criativo.

A partir das questões levantadas nos Capítulos I e II, chegamos ao texto “Sem Ana, blues”, no Capítulo III deste estudo, dividido em vários itens. Em “O drama do narrador: viver sem Ana” ressaltamos as características principais das personagens, e a relação entre o narrador e Ana. Em “O espaço: metáfora do eu”, analisamos o espaço do conto e sua relação metafórica com a construção da personagem. Na terceira parte. “A linguagem poética do texto”, mostramos algumas características poéticas do texto, tais como cores, imagens e percepções, e principalmente a questão da metáfora, que também está fortemente presente na tradição da poesia amorosa ocidental. Em “Música e metalinguagem” analisamos os recursos musicais das palavras utilizadas no conto “Sem Ana, blues”, bem como os artifícios metalinguísticos presentes na escrita. Veremos que as frases do texto são como que versos de um poema, e possuem marcação rítmica, ou seja, o conto de Caio Fernando é declamatório, e funde a estrutura do conto com

a poesia. Em “O drama do narrador – conhecer-se”, ressaltamos que o tempo da narrativa é cíclico: há repetições que desencadeiam novos significados de acordo com a situação do narrador, e há ciclos que se sucedem no decorrer do enredo. Veremos que tais ciclos são jogos de máscaras do narrador para descobrir sua identidade, e até mesmo fugir dela, já que ele o faz para esquecer Ana. No decorrer da análise, iremos nos remeter às características centrais da tradição lírica ocidental, especialmente aquela de temática erótico-amorosa, para identificar o diálogo de Caio Fernando com a tradição. Embora algumas características tradicionais sejam mantidas, elas são atualizadas, e apontam o caminho para entender a inovação do conto “Sem Ana, blues”.

# CAPÍTULO I

## Amor e erotismo na literatura, o conto e o *blues*

### I.1 A tradição lírico-amorosa a partir Idade Média

Desde os mitos de Eros e Psique e da concepção amorosa platônica, a problemática do amor e do erotismo esteve sempre presente nas literaturas ocidentais e orientais, com ressalva de suas diferenças. Concentraremos nosso estudo na problemática ocidental, que se estende até a contemporaneidade. Faremos isso por meio de uma visão global da questão amorosa e do erotismo na literatura.

Amor e erotismo são modificados de acordo com o pensamento de cada época, porém há uma necessidade de defini-los. Segundo Octavio Paz, o amor é uma escolha, sentimento que cessa na morte. Por isto, esta escolha é tempo, mas não o tempo do relógio, e sim da existência, que coincide com uma consciência da morte. *Amar é desejar o que não temos*. Alma e corpo não são separados: o erotismo (sexualidade) é uma forma, um corpo. No caso da poesia é a própria linguagem.

Como escreveu Octavio Paz, a erotização da linguagem poética está na comunhão entre o texto e o leitor: “No caso da poesia, a comunhão começa numa zona de silêncio, exatamente quando termina o poema. Poderíamos definir o poema como um organismo produtor de silêncios”. (PAZ, 1995, 182). A poesia é geradora de silêncios devido a sua natureza comunicacional. Há uma fusão entre forma e o nós: um encontro erótico concreto e ilimitado que possibilita não somente a sensação, mas, além dela, a reflexão sobre o mundo e do homem.

Mas esse erotismo é incompleto sem amor, que é movido pelo desejo de incompletude e gera dor entre os amantes e move toda a historiografia literária.

Também de acordo com Paz, a grande invenção do século XII foi o amor cortês ou *fin'amors*. Trata-se de um dos exemplos representativos da ideia de amor e erotismo na literatura. Nela, há uma problemática insólita do amor e do erotismo, não somente pela sua diferença das concepções anteriores (como a grega e a latina). As circunstâncias históricas (período feudal) foram propícias para a construção do amor cortês, como a condição feminina na nobreza feudal: as mulheres possuíam maior liberdade do que nos séculos anteriores, bem como a realização de casamento por interesses materiais, ou seja, não era baseado no amor. Dessa forma, Paz afirma que *o amor consiste em escolha e submissão*, portanto, um ideal de vida. Também para Denis de Rougemont, a poesia dos trovadores é *uma exaltação do amor infeliz* (ROUGEMONT, 2003, p.102).

Embora o amor infeliz não seja novidade no período medieval, a sua matriz consiste no mito de Tristão e Isolda, no qual os amantes somente percebem que amam quando separados. E, ao beberem o filtro da paixão, são levados para morte, pois *o amor é uma falsa reciprocidade. Não amo a partir do outro e sim a partir de mim*, por isso conhecer gera dor. Eis uma realidade do pensamento ocidental:

O amor feliz não tem história na literatura ocidental e, se não for recíproco, o amor não é considerado um verdadeiro amor (...) o que exprime mais profundamente a obsessão do europeu é conhecer através da dor: eis o segredo do mito de Tristão, (...) ansioso por uma felicidade que rejeita, glorificado por sua catástrofe: o amor recíproco infeliz. (ROUGEMONT, 2003, p.71)

Em síntese: o amor infeliz gera um pensamento sobre o casamento. O amor que Tristão deseja está disfarçado de morte. A partir daí, os poetas provençais utilizaram a linguagem poética como forma de resistência aos dogmas da época (o casamento foi combatido pela heresia da religião cátara). Também vemos na lírica trovadoresca uma grande influência do platonismo, que chegou aos trovadores através de tratados do erotismo árabe. Nesse ideal amoroso, há uma inversão das imagens do homem e da mulher, como mostrou Octavio Paz: “É um uso que chegou até os nossos dias. A masculinização do tratamento das

damas tendia a destacar a alteração da hierarquia dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o amante a do vassalo. O amor é subversivo”. (PAZ, 1995, p.74)

Vemos, então, uma revolução no século XII, pois os costumes e a tradição são quebrados, e surge uma originalidade poética. Paralelo ao amor cortês, desenvolve-se a religião cátara. Porém, o amor se desenvolve com a liberdade feminina como assinala Octavio Paz, ao contrário de Denis de Rougemont, que defende que a poesia do amor cortês é inspirada na heresia cátara, por isso a poesia trovadoresca é retórica:

A Europa não conheceu poesia mais profundamente retórica: não somente em suas formas verbais e musicais, mas também, por mais paradoxal que pareça, em sua própria inspiração, já que esta se baseia num sistema fixo de leis que serão codificadas sob o nome de *leys d'amours*. (ROUGEMONT, 2003, p.102)

Na cortesia amorosa, o amor é uma iniciação de transporte para um “outro mundo”. Eis uma influência do platonismo, já que, no discurso amoroso platônico, há as escalas do amor, que vai do físico à alma, não diferente da hierarquia feudal; porém, existem alguns serviços: a contemplação do corpo, as trocas de cartas, poemas, chegando até o gozo carnal (ato que os poetas proibiam). Mas apenas como ficção poética. Diga-se ficção porque nenhum dos autores souberam até que ponto a poesia trovadoresca era colocada em prática, como modelo de vida. Mas uma de suas grandes marcas é a idealização amorosa que se realizava com o serviço cortês: “enumero os três graus do ‘serviço’ amoroso: pretendente, suplicante e aceito. A dama, ao aceitar o amante, o beijava e com isso terminava o serviço. Mas havia um quarto grau: o do amante carnal” (PAZ, 1995, 81)

Nessa ficção poética, o amor cortês é uma estética dos sentidos através da linguagem e da idealização da mulher, que, segundo Paz, esta poesia possuía uma função: o trovador queria penetrar na realidade social através da revolução

da mulher. Denis de Rougemont caminha em outra via: a sacralização da mulher através de uma mística; a mulher idealizada possui semelhanças com as virgens, pois para os trovadores, o amor é um mistério que traz uma iluminação. Define o poeta Ramón Xirau em seu artigo “Trova e trovadores”: “a mulher idealizada converte-se em símbolo e, como tal chega a adquirir as vezes o nível de perfeita” (XIRAU, 1975, p.16). Xirau chega a esta conclusão porque a poesia trovadoresca é poesia do pensamento e construída a partir das “leis do amor”. Ele ainda acrescenta que nestas regras que a linguagem é a uma chave de entrada, como a dimensão que toma a palavra mulher (femna), onde cada letra é o começo de uma palavra que juntos formam uma frase: “Assim, femna pode significar: janela envenenada que nos traz a morte”. (XIRAU, 1975, p.21). Crê-se que tal interpretação não seja gratuita: a poética trovadoresca, em seu conjunto, possui uma forte ambigüidade: é exigido do leitor um entendimento duplo.

Portanto, eis um ponto interessante: Rougemont, além de comentar sobre repetições incessantes nas poesias trovadorescas, também desenvolve a questão do símbolo, argumento que o autor desenvolveu a partir da pergunta: por que o trovador escolhe amar o Inacessível? A retórica da cortesia possui alegorias de duplo sentido, devido ao pensamento medieval: “seus símbolos não eram traduzíveis em conceitos prosaicos e racionais. A questão deveria, portanto, recair sobre o duplo sentido alegórico...” (Rougemont, 2003, p.133)

O *inacessível* é parte da mentalidade medieval, mas as alegorias se transformam, assim como as concepções de amor e erotismo. Porém, há uma definição para orientar os diferentes conceitos: o amor é duplo, é ascensão ao mesmo tempo desgraça: “*O amor não busca nada além de si próprio*, nenhum bem, nenhum prêmio, muito menos persegue uma finalidade que o transcenda. É indiferente a toda transcendência: começa e acaba nele mesmo” (PAZ, 1995, p.138) (grifo nosso). Veremos mais adiante como essas idéias se aplicam diretamente ao conto “Sem Ana, blues”, de Caio Fernando Abreu, objeto deste estudo.

Ou seja, pode-se afirmar que *o amor cortês é uma alegoria do próprio amor*, mas paradoxalmente, coloca este amor *em uma forma*. Embora contenha uma idealização amorosa, um desejo impossível que resulta em morte, o erotismo deste ideal se concretiza *na linguagem do poema*.

Essa tradição amorosa trovadoresca continua, posteriormente, em outras obras e tempos: do renascimento até o surrealismo, esse amor é vestido de revolução, como comenta Paz:

Dante (...) se propôs a abolir a oposição entre o amor cortês e a filosofia cristã. Na atitude de Breton aparece novamente a dualidade do Surrealismo: de um lado, foi uma subversão, uma ruptura; de outro encarnou a tradição central do Ocidente, essa corrente que algumas vezes se propôs a unir poesia ao pensamento, a crítica à inspiração, a teoria da ação. (PAZ, 1995, p.126)

*Conclui-se, então, que o amor e a erotização na literatura são um ato de liberdade poética*, uma revolução erótica que luta contra uma alienação, e uma proteção contra a promiscuidade (como apontou Sade). Não foi gratuito o engajamento do movimento surrealista que se estendeu para o existencialismo, e perpassou por alguns autores do chamado “boom” latino americano.

Eis um dos grandes legados da poesia do amor cortês para os séculos seguintes. Mas uma questão ainda fica: qual é o lugar de sua herança na contemporaneidade? Veremos que a obra de Caio Fernando Abreu possui resquícios dessa tradição, principalmente na linguagem do conto, como estudaremos nos capítulos seguintes.

## **I. 2 Estrutura formal do conto**

O conto é, em boa medida, vida sintetizada, um fragmento da realidade, como uma fotografia ou um curta metragem. Porém, é necessário ressaltar sua estrutura básica para entendermos melhor o que ele vem a ser enquanto gênero literário. Na visão de Massaud Moisés, por exemplo, o conto é sintético e plástico,

e comporta uma única célula dramática, composta por um único drama e por uma ação única, que geralmente surpreende o leitor: “Constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, portanto, contém um só conflito, um só drama, uma só ação: unidade de ação. (MOISÉS, 2003, p.124). Essa unidade dramática acontece quando há uma síntese: o antes e o depois da personagem não importam, e sim sua dramaticidade que é composta por pequenos dramas que compõem um todo. Moisés fala em “síntese dramática” quando um evento do passado ou do futuro retomado possui algum significado no momento do conto: “o conto constitui uma fração dramática, a mais importante e a decisiva, numa continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo”. (MOISÉS, 2003, p.125). Portanto, acerca do conto vale a pena retermos aqui a ideia de que este constitui uma *fração dramática*.

Essa unidade influi em todos os outros aspectos, dentre eles a noção de espaço e tempo. O espaço geográfico da trama é sempre restrito: uma sala, ou um quarto, por exemplo. Isso ocorre devido à natureza da intenção do conto, ou seja, produzir *uma única ação*: o tempo da narrativa é determinado, um instante: “A noção de espaço segue de tempo. E aqui também se observa igual unidade. Com efeito, os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo (MOISÉS, 2003, p.126). Tais elementos devem constituir um *tom*, as unidades narrativas devem possuir uma harmonia entre eles (espaço e tempo), para então provocar uma impressão singular no leitor, seja uma ideia, emoção ou ação de maneira objetiva, sem suportes secundários, ao contrário do romance.

Uma outra característica desse gênero é o número de personagens, reduzidos a dois. Porém, há algumas exceções, como personagens acessórios, de paisagem, que podem influenciar no sentido do conto, mas não de sua estrutura primária. As personagens são inseridas no tempo e no espaço, e “tendem a ser estáticas ou planas: porque [o narrador] as surpreende no instante climático de sua existência, o contista as imobiliza no tempo, no espaço e na personalidade”. (MOISÉS, 2003, p.128)

Na estrutura do conto, há somente palavras suficientes para estabelecer a comunicação com o leitor. A realidade concreta é sua ação: a imaginação é presa em uma realidade recortada, sem esta característica, sua arquitetura é comprometida e o efeito da narrativa é prejudicada. A linguagem do conto, segundo Moisés, constitui-se não somente em sua objetividade, mas sim em diálogos, mesmo em monólogos. O narrador ou a personagem sempre está dialogando com alguém. A personagem que fala é a base expressiva do conto, seja em diálogo indireto, diálogo direto, diálogo indireto livre ou monólogo interior. Embora o diálogo direto e o indireto livre sejam os mais usados, outros também são utilizados em casos específicos, e que representam um desafio à escritura, pois deve-se empregá-lo sem ofender a estrutura primária do gênero. A narração muito detalhada e extensa tende a aparecer em menor quantidade, devido aos diálogos e a narração condensada. O mesmo ocorre com os artifícios de descrição, seja de paisagens ou traços psicológicos das personagens. Porém, o contista somente pode utilizá-los ou dar-lhe importância de acordo com tipo de história narrada, e desde que atendam a estrutura de conto. A força do conto está justamente em seu choque ou *sensação de enigma*, e isso somente ocorre se existir um jogo narrativo e seu drama.

Deve-se salientar também a questão do foco narrativo, já que este apresenta desafios devido à estrutura do gênero. Muitos contos são narrados em terceira pessoa, o foco que traz mais objetividade, cumprindo o que a estrutura do conto exige. Entretanto, o foco em primeira pessoa representa também suas vantagens, pois o narrador se torna *confidente do enredo*, possibilitando um diálogo com o leitor, recurso chamado de *presentividade*: “Um dos requisitos essenciais, para que o conto se realize em toda sua extensão – que pode ser chamado de presentividade (...). O leitor tem a impressão (...) de que está sendo participado de ocorrências quase contemporâneas à leitura”. (MOISÉS, 2003, p.135)

Moisés aponta como importante o epílogo do conto. As primeiras frases devem atrair a atenção do leitor para que ele continue a leitura, em outras palavras, o conto deve possuir um caráter imprevisível. Embora cada escritor possua seu modo de construção do conto, deve-se atentar nas estruturas básicas para uma análise mais profunda, já que as estruturas, por mais fixas que sejam, são variadas.

### **I.2.1 O conto: fotografia e poesia**

Para compreender melhor o conto contemporâneo, e principalmente o conto de Caio Fernando Abreu, é necessário recorrer a Julio Cortázar, que inova na teorização do conto por afirmar que ele se aproxima muito mais da poesia do que qualquer outro gênero literário, bem como aproxima-se do jazz.

O escritor argentino afirma que a escolha de temas, cenas e palavras é importante. Entretanto, é necessário *escolher aquilo que é significativo*, ou seja, tudo depende da escolha do contista, análoga à do fotógrafo:

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário (CORTÁZAR, 2008, p.152)

Esse acontecimento deve “sequestrar o leitor” de seu cotidiano. O tema deve ganhar uma significação na linguagem e ser capaz de se projetar ao leitor. Este, para Cortázar, é o conto excepcional: são contos que nunca esquecemos. Embora a escolha seja importante, o conto breve deve possuir uma *intensidade*: a tensão é criada quando o autor elimina todo o supérfluo do texto: “a eliminação de todas as ideias e/ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”. (CORTÁZAR, 2008, p.158)

Nos contos de intensidade, o autor aproxima o leitor do que é contado. Todavia, o contista trabalha o texto de dentro para fora, no qual se cria uma tensão concentrada. Para Cortázar, *a força do conto reside na tensão*. As palavras devem ser cuidadosamente escolhidas através de recursos estilísticos, o estilo deve conter uma comunicação ou transmissão de sentimentos.

Em todo grande estilo a linguagem deixa de ser um veículo para a “expressão de idéias e sentimentos” e atinge esse estado limite em que já não conta como mera linguagem porque toda ela é presença do expressado. Um pouco o que ocorre com o raro intérprete musical que estabelece o contato direto do ouvinte com a obra e deixa de atuar como intermediário. (CORTÁZAR, 2008, p.193)

O ritmo da estrutura do conto deve ser unido ao estilo do escritor. Assim o texto permite uma ausência de um pensamento prévio, pois o conto não possui intenções:

No caso destes contos sucede exatamente ao contrário: a linha verbal que os desenhará começa sem nenhum think prévio, há como que um enorme coágulo, um bloco total que já é o conto, isso é claríssimo embora nada possa permanecer mais obscuro, e precisamente nisso reside à espécie analogia onírica de signo inverso que há na composição de tais contos. (CORTÁZAR, 2008, p.233)

Como estamos vendo, Julio Cortázar teoriza acerca do conto levando em consideração o processo criativo de composição do texto, ou seja, ele pensa o conto sob a ótica do criador. Tanto no âmbito da leitura, como na criação, o escritor nunca sabe o que ocorrerá nas seguintes linhas e é neste terreno que ocorre a pulsação que lhe é própria. O conto é visto enquanto um organismo vivo que faz da escritura um ato imprevisível: “o sentido do conto depende desses valores que dão um caráter específico ao poema e tão ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos” (CORTÁZAR, 2008, p. 235). Eis um ponto importante: *o conto, assim como o poema, contém uma “pulsação” mais tensa*, e isso o diferencia do romance, por exemplo, cuja pulsação é mais frouxa.

Porém, o contista deve possuir uma consciência poética para chegar ao ritmo do jazz. Para Cortázar, *o conto é a busca de algo inalcançável e inexprimível*. É importante assinalar que cada autor constrói sua própria concepção de conto, mas este gênero narrativo deve possuir unidade de efeito e registrar momentos instantâneos.

### I.3 A estrutura poética do *blues*

O *blues*, até hoje, desafia a musicologia ocidental. A própria etimologia da palavra é uma incógnita, devido aos padrões similares com a música africana. Assim, não somente possui inúmeros significados, como também é uma palavra em mutação, como aponta Roberto Muggiatti no livro **Blues: da lama à fama**:

Algumas pesquisas sugerem que a expressão *blue* teve sua formação na época pós elizabetina, com a expressão *to look blue* que significa estar em depressão, sofrendo de medo etc. No século XVII surgiu o termo *blues devils* que designava espíritos maléficos, no século seguinte, expressava sofrimento emocional. No plural, *blues* teve vários significados ao longo do século XIX: Nos anos 1810 a 1840, dizer que uma pessoa tinha *blues* significava que estava aborrecida; em 1860 significava infelicidade (MUGGIATI, 1995, p.16)

A audição ocidental atribuiu ao *blues* um ritmo melancólico, isto é, compreendido à luz de outros gêneros, como os *spirituals*, músicas religiosas compostas pelos africanos evangelizados, proibidos de cultivar suas religiões de origem. Nessas canções, havia temas retirados da Bíblia e inseridos em críticas ao domínio do homem branco, e às restrições impostas aos negros, como explica Muggiatti:

Os negros sofreram uma evangelização maciça o início do século 19, porque a religião africana era proibida aos escravos. Mas não lhes faltava o espírito de crítica, como nestes versos da época: (O branco usa o chicote/ O branco usa o gatilho/ Mas a Bíblia e Jesus / Fizeram do negro um escravo). (MUGGIATI, 1995, p.9)

Percebe-se que a música não tinha somente uma função de retorno às origens, mas sim uma forma de resistência à escravidão e evangelização. Vemos também, que há uma estrutura poética rígida no *blues*. Muggiati cita, para entendê-la, um álbum intitulado **O que é Jazz**, do maestro Bernstein, no qual há um *blues* com trechos de **Macbeth**, de Shakespeare, intitulado “Macbeth blues”. Do mesmo modo, Marshall Stearns, estudioso do *blues* e da literatura, afirma que a origem da estrofe do *blues* está nas baladas anglo-saxônicas que os negros aprenderam na América, portanto, o gênero possui uma das características do drama:

é um bom veículo para uma narrativa de qualquer tamanho. Ao mesmo tempo, é mais dramática: os dois primeiros versos criam a atmosfera de modo claro pela repetição e o terceiro desfere o golpe. A estrofe do blues é comunicação concentrada, feita sob medida para a apresentação ao vivo em meio a um público participante (apud MUGGIATI, 1995, p.14).

Inclusive, segundo Muggiatti, muitos poetas americanos, como Elizabeth Bishop, ou o francês Jean Cocteau, foram influenciados pelo blues<sup>1</sup>, por causa da originalidade e das experiências brutais ou trágicas que as letras contam, como explica o escritor Ralph Ellison:

o blues é um impulso para manter vivos na consciência dolorida da gente os detalhes penosos e os episódios de uma experiência brutal, para ferir as mãos nestas arestas de vidro e transcender tudo arrancando com os dedos um lirismo quase-trágico, quase-cômico. (apud MUGGIATI, 1995, p.28)

Há uma vertente do *blues* chamada *jinx* (praga, má sorte), que consiste em letras sobre amores malsucedidos. Carlos Callado, em **O jazz como espetáculo**, afirma que uma outra característica importante do *blues* é seu *caráter subjetivo*: o *bluesman reflete na música sobre si mesmo*: sua identidade e seu “estar” no

---

<sup>1</sup> As influências do blues na literatura são vastas, incluindo James Baldwin (1924- 1987) cujo conto “Sonny’s Blues” traz para a escritura as características do blues. Os escritores afro-americanos não medem esforços na transposição do blues na literatura.

mundo. Processo intensificado com a libertação dos escravos, já que o negro começa a vender sua música e era tratado como um trabalhador individualizado.

Uma outra observação de Callado é o *caráter enfático e altamente emocional* do blues. Todavia, no surgimento do gênero, aos ouvidos dos negros, o blues não era uma música melancólica, uma vez que a função da repetição de ritmos e versos possui uma função de clímax catártico, isto ocorre devido à tradição de rituais religiosos africanos. Eis outro ponto que aqui nos interessa muito, já que iremos encontrar parecido no conto “Sem Ana, blues”, de Caio Fernando Abreu: *a performance do bluesman é solitária, acompanhado somente com um violão ou gaita de boca.*

Muitos temas foram explorados pelo blues, com características próprias de seus compositores. Um exemplo são letras que enfatizam tragédias:

O naufrágio do Titanic, a travessia do Atlântico por Lindbergh, o crack da Bolsa de 1929, o desemprego e a depressão dos anos 30, as vitórias do pugilista Joe Louis, o ataque japonês a Pearl Harbor e o lançamento da bomba atômica – todos estes temas acabaram em blues. *Mas o assunto maior do blues, aquele que não só ocupa a maior quantidade do cancionário, mas elevou também o blues ao seu mais alto grau de qualidade, foi o amor e o sexo.* (MUGGIATI, 1995, p.33). (grifos nossos)

O amor, no blues, é sempre trágico, e muitas vezes *inalcançável, assim como na poesia provençal.* Para ilustrar, um exemplo de Leroy Carr: o eu lírico procura sua amada, mas tudo é em vão em “How long how long blues”: “O riacho que deságua no rio, o rio deságua no mar / Se eu não correr até lá amor, um trem passará por mim<sup>2</sup>. A tragédia da vida é, na maioria das canções, o principal tema do blues. Embora possuam letras simples, sua complexidade reside na estrutura poética.

---

<sup>2</sup> Versos no original: “The brook runs into the river, river runs into the sea / If I don’t run into my baby, a train is goin’ to run into me”.

## I.4 A cultura pop

Há alguns anos, pesquisadores, jornalistas culturais e professores discutem se realmente existe uma literatura pop, principalmente quando se trata da literatura de Caio Fernando Abreu. Solange Oliveira, em seu artigo “O texto pop”, ressalta, em sua análise das poesias de Felipe Pena, que a literatura renascentista seria um antecessor do pop: “Com esta postura, o poema renascentista parece-me um ancestral literário da transfiguração do prosaico, do banal, do cotidiano, que, quatro séculos mais tarde, caracterizaria o pop” (OLIVEIRA, 2008. p.101).

Na arte pop, teríamos a produção plástica de artistas como Andy Warhol e Robert Rauschenberg, os *zappings* de John Cage, a prática do *happening* no teatro e cinema, a escrita anti-formalista e musical da Geração Beat, os *zappings* literários, formas artísticas que tematizam o hedonismo e consumo rápido. Tudo isto faz parte de uma linha de pensamento, cujas conexões com o cotidiano nos faz refletir sobre o popular. A literatura *beatnik* nos leva a refletir sobre o que é arte de modo geral. Segundo Oliveira, eis uma pergunta que ainda não foi respondida:

Na filosofia da arte, deflagra-se uma pergunta crucial, até hoje não respondida satisfatoriamente: qual a diferença entre uma obra de arte e um objeto comum, se, desde Duchamp, e como no pop (de certa forma seu herdeiro), têm às vezes a mesma aparência? (...) As novas obras parecem feitas para proclamar que a arte não precisa sujeitar-se a normas especiais, poder ser qualquer coisa que o artista desejar, daí slogans como “Todo mundo é artista”, de Joseph Beuys (OLIVEIRA, 2008, p.102)

O culto ao pastiche, as frases feitas, o trabalho com o kitsch e a colagem. Características que modificam o modo de fazer literatura: criam vínculos mais próximos, não somente com a linguagem das artes populares, mas com os leitores, aderindo formas não convencionais do que é considerado canônico, ou o rompimento dele, pregando uma nova estética da palavra com o auxílio das

tradições, e isto é intensificado na contemporaneidade, principalmente a dar continuidade ao projeto de fundir prosa e poesia.

Simultaneamente, nas últimas décadas do século XX, há uma junção entre alta e baixa cultura, e da influência na literatura de signos não verbais, fazendo com que o texto ganhe novas formas, ressalta a escritora Márcia Denser citando Walnice Nogueira Galvão:

Os pós modernistas têm revelado enorme fascínio pela paisagem degradada do brega e do kitsch, dos seriados de TV e da cultura do **Reader's Digest**, dos anúncios e motéis, dos late shows e filmes B hollywoodianos, da paraliteratura de bolsilivros de aeroporto, subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e crimes, ficção científica e romances de fantasia; tais materiais não são apenas "citados", como poderiam fazer Joyce ou Mahler, mas incorporados à sua própria substância.(...) O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral. (DENSER, 2003, p.15)

Nesse ponto de vista, uma das inovações da literatura contemporânea é justamente fazer com que outras formas apareçam como literárias, produzir uma nova forma de fazer literatura e até mesmo levar as diversas reflexões do cotidiano para o leitor comum, já que aderem os símbolos do cotidiano. Há uma reflexão sobre o que é e não é natural na arte literária, e uma parcela dos textos contemporâneos reflete sobre esse fazer literário.

## CAPÍTULO II

### A escrita de Caio Fernando Abreu

#### II. 1 Traços biográficos de Caio Fernando Abreu

Nascido em 1948, em Santiago do Boqueirão, Rio Grande do Sul, Caio Fernando Abreu teve uma infância tranqüila, e, aos 13 anos, escreveu seu primeiro conto para um concurso da escola, intitulado “O príncipe Sapo”, e levou o premio literário da escola.

Em 1967, ingressou na faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e depois cursou Artes Dramáticas na mesma Universidade. Participou ativamente dos movimentos estudantis dos anos 60, em resistência à Ditadura Militar, e entrou na atmosfera contracultural da época, cujos acontecimentos deixaram marcas em sua personalidade. Em 1968, foi para São Paulo e trabalhou na revista **Veja**. Neste período, escreveu contos com engajamento político, uma escrita de resistência contra a Ditadura. Perseguido pelo DOPS, Caio passou alguns dias na “Casa do Sol”, sítio da escritora Hilda Hilst, em Campinas. Ambos discutiam sobre a literatura e o processo do criar. Hilda se tornou sua mentora literária. Depois disso, Caio voltou para a casa dos pais, e desistiu da Universidade em 1969.

Após várias viagens, Caio volta para a “Casa do Sol”, torna-se hippie, tenta o curso de Direção Teatral, frequenta festas e usa drogas. É neste período que lança o **Inventário do Irremediável** (1970). Mais tarde, vivia como nômade: passou um tempo com um grupo de hippies e trabalhando em empregos não formais. Em 1971, publica **Limite Branco**. A situação política do país não era boa. Caio foi para a Suécia trabalhou na cozinha de um restaurante lavando pratos. Passou pela Bélgica e Holanda, e foi parar em Londres.

Em 1977, é lançado **Pedras de Calcutá**, livro de contos que possui como tema a perda dos ideais. As personagens são pessoas normais e sentem-se estrangeiras no mundo. Esta obra também marca o amadurecimento do escritor. No mesmo ano, Caio entrou para revista **Pop**, fazia *free lancers* em várias revistas e jornais, e, em 1982, após várias viagens, publica **Morangos mofados**, o seu livro mais famoso. Este é um período em que ele se torna amigo próximo de Ana Cristina César, conhecida também como Ana C, que se suicidou em outubro de 1983, evento que causou um impacto grande em Caio. No mesmo mês da morte de Ana, foi lançado **Triângulo das águas**, obra composta por três novelas, cuja estrutura formal é ligada à astrologia, por meio de uma escrita simbólica. O escritor conquista o prêmio Jabuti.

Após **Triângulo das águas**, Caio escreveu um livro infanto-juvenil intitulado **As Frangas** (1988), cujas personagens são galinhas inspiradas nos enfeites que ficavam na geladeira de Caio. O escritor queria escrever uma continuação intitulada **As frangas 2: a missão**, mas infelizmente não o realizou. Também nesse período, escreveu roteiros para a TV e cinema, colaborou no roteiro da série televisiva **Ronda**, escreveu poesias que nunca foram publicadas<sup>3</sup>, e continuava com seu trabalho nas revistas e jornais. Nota-se em sua obra deste período uma influência de outras artes, principalmente do cinema e da música. Escreve resenhas de música e cinema no Caderno 2 de **O Estado de S. Paulo**, caderno no qual ajudou a construir.

Em 1988, é publicado **Os dragões não conhecem o paraíso**, que aborda temas como a solidão e a tristeza, com uma construção formal madura, trazendo para o texto outras linguagens, como o da música, do cinema e *I Ching*. Foi com esta obra que o autor ganhou prestígio internacional, sendo traduzido para vários idiomas. Em seguida escreve **Onde Andará Dulce Veiga?**<sup>4</sup> (1990), romance cujo

---

<sup>3</sup> As poesias de Caio Fernando Abreu foram publicadas postumamente pela editora Agir nas coletâneas **Caio 3D**, cada livro possui o essencial de cada década da produção do autor.

<sup>4</sup> Caio Fernando queria que a obra fosse transformada em filme, pois o romance era, no primeiro momento, um roteiro para cinema escrito em conjunto com Guilherme de Almeida Prado (1954). Em 2002 o roteiro

narrador é um jornalista que procura uma famosa cantora chamada Dulce Veiga. A narrativa aborda uma busca de identidade do narrador, que descobre que é soropositivo.

No mesmo ano da publicação do livro, Caio viaja à Europa para divulgar suas obras, concebe entrevistas para vários meios de comunicação europeus, e decide escrever um livro de contos intitulado **Histórias Estrangeiras**, mais tarde modificado para **Estranhos Estrangeiros** (1996), obra incompleta lançada postumamente. E uma das novelas intitulada **Bien Loin de Marienbad** (Bem longe de Marienbad) foi publicada na França em 1994 pela Editora Arcane 17. Nesse período, o escritor viveu durante dois anos na “Casa dos Escritores Estrangeiros”, onde Reinaldo Arenas e Ricardo Piglia passaram algum tempo. Ao voltar para o Brasil, hospeda-se na casa de Gil Veloso, e, em 1993, seu amigo Vicente Perreira morre de Aids. Durante este ano, Caio percebe que suas gripes e outras infecções demoram para ser curadas, e descobre ser portador do vírus HIV. Em 1994 publica uma crônica em **O Estado de S. Paulo** chamada “Primeira carta além do muro”, na qual menciona a doença. Muitas vezes o escritor tenta suicídio. Volta para Porto Alegre para colaborar em alguns jornais, e, em 1996, publicou uma coletânea de crônicas chamadas **Pequenas Epifanias**, que contém textos de 1986 a 1989.

Caio se isola cada vez mais por causa do tratamento. Nesse período, o escritor revisou e republicou boa parte de sua obra, como **Morangos Mofados**, republicado pela Companhia das Letras. Também revisou e publicou **Ovelhas Negras** (1995), que reúne textos escritos dos 14 aos 45 anos, e **Inventário do Irremediável** e mudou o título para **Inventário do Ir-Remediável** (1995). Após a revisão e republicação de parte de sua obra, deu entrevistas e ficou conhecido pela sua militância contra a Aids. Neste ano, volta para Santiago do Boqueirão,

---

ganhou o prêmio do VI Laboratório de Roteiros Sundance do Brasil, mas só foi filmado em 2005 e lançado no Brasil em 2007.

onde passou a infância, despediu-se da cidade e passou a cultivar girassóis entre outras plantas no jardim de sua casa. Faleceu no dia 25 de fevereiro de 1995.

## II.2 A poética de Caio Fernando Abreu

Embora Caio Fernando Abreu não tenha escrito nenhum ensaio teórico sobre o conto, há em seus textos particularidades que inovam o gênero. O autor tinha uma preocupação com a unidade da obra, todos os contos tinham que criar uma unidade, como ocorre em **O inventário do Ir- Remediável**, livro no qual os contos são ordenados por temas: morte, solidão, amor, espanto, e o último conto “Inventário do ir-remediável” é uma busca da solução de todas as variações de temas.

Quando Lígia Fagundes Telles prefaciou o livro **O ovo apunhalado**, apontou as obras de Caio Fernando Abreu como jogos: quebra cabeças que devem ser montados e desmontáveis: “vejo cada um dos textos que formam **O Ovo apunhalado** como peças de um jogo, destacáveis e curiosamente inseparáveis na sua alquimia mais profunda”. (TELLES, 1977, p.12). No prefácio do livro **Os dragões não conhecem o paraíso**, Caio Fernando Abreu aponta duas maneiras de ler o livro: “se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria” (ABREU, 2005, p. 19). O livro pode ser lido como um romance: “Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de romance-móvil. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se” (ABREU, 2005, p.19).

Embora o conto seja fechado em si, o autor procurava romper essa unidade formando um significado maior no conjunto. Porém, seus contos também são desmontáveis, assim como sua obra, fazendo com que a escritura seja *simbólica*, possuindo não somente um mistério, mas sim procura *expressar algo que as*

*palavras não definem.* Esse processo surgiu quando Caio leu em um livro de biologia, acerca dos anéis da solitária, que o metâmero contém informações sobre o verme. Quando a pessoa come a carne contaminada, o verme se multiplica até formar outra solitária completa. Para Caio, o mesmo ocorre no processo literário:

Na literatura, metâmero era um esboço de um conto ou romance, que continha informações a respeito das personagens, anotações soltas sobre ambiente, trama, estilo. O texto permaneceria em estado de latências literária, e o escritor poderia retomá-lo um dia e, se quisesse, ampliá-lo, formar um conto completo ou um romance. Ou então, simplesmente, publicar uma coletânea desses metâmeros, que é o que Caio viria a fazer em **Ovelhas negras** (CALLEGARI, 2008, p.45).

A escritura literária, dentro dessa teoria, possui um elemento celular: os esboços ou escritos definidos podem sofrer mutações até formarem um novo escrito. Os temas típicos da ficção do autor são voltados não somente para o amor urbano, mas sim para a subjetividade de personagens anônimas: todas elas procuram algo, ou passam por transformações através de epifanias. Um exemplo interessante é o conto “O ovo”, no qual, quando o protagonista percebe que a cidade está dentro de um ovo, ocorrem inúmeras desgraças em sua vida, até ser preso por perceber o ovo que vai encolhendo cada vez mais. A metáfora do ovo herdada de Clarice Lispector, ganha uma nova significação nos textos de Caio: no caso desse conto, o personagem toma consciência não somente de sua limitação, mas o meio onde vive também o limita.

Uma marca relevante da escrita de Caio são as dedicatórias: Caio Fernando Abreu dedica os contos para amigos e pessoas conhecidas. Há também o uso reiterado de epígrafes, que costumam dar pistas para o entendimento do conto e inserir o leitor na atmosfera do texto. Um exemplo é o conto “Linda, uma história horrível”, no qual há uma epígrafe de uma canção de Cazuza que permite compreender o significado do texto. Também importantes são as referências a filmes e músicas, que funcionam como intertextos. Em muitos casos, os textos dialogam com outras formas artísticas, e

realizam simulacros de roteiros cinematográficos, ou de músicas, como é o caso do conto “Loucura, chiclete & som”, texto que não entrou em **Morangos mofados**. O autor comenta: “acho que não aconteceu porque, embora goste da sua estrutura, simulacro de roteiro de cinematográfico, antipatizo com a personagem” (ABREU, 2005, p.181)

## CAPÍTULO III

### O conto lírico: uma leitura de “Sem Ana, blues”

O conto “Sem Ana, blues” é o registro da fala extremamente lírica de um narrador que passa seus dias questionando a própria existência, após ser abandonado pela amante Ana<sup>5</sup>. Para tentar superar o abandono, ele procura outras mulheres e novas ocupações para esquecer Ana, mas tal tentativa termina em malogro, já que, sempre que retorna ao apartamento onde vive sozinho (espaço quase que único da narrativa) ele lembra dela.

#### III.1 O drama do narrador: viver sem Ana

O conto “Sem, Ana blues” é um texto poético, vazado no registro lírico de uma voz atormentada pelo amor desfeito. O narrador-protagonista é um homem solitário que narra a tentativa de esquecer Ana. No entanto, ele funciona como um eu-lírico devido à linguagem utilizada. Percebe-se que o narrador reflete sobre suas palavras para entender e aceitar a ausência de Ana, em uma tentativa de construir um texto que é uma reflexão sobre sua condição de amante abandonada pela amada. Ele repete sempre a mesma frase: “quando Ana me deixou”, que é uma expressão reiterada da partida da mulher amada, e evento central da vida do narrador (que não se autoneia no texto). O narrador é, portanto, “o” homem abandonado pela amada que foi embora sem nenhuma explicação.

Por sua vez, Ana é somente mencionada. Ela não aparece no conto em uma forma “carnal”, portanto, é uma forma idealizada, assim como eram as damas inacessíveis da poesia trovadoresca, como vimos no capítulo I deste estudo. O narrador compara-a com outras mulheres de diferentes estilos, e até mesmo com um homem com quem ele tem um ensaio de envolvimento homoerótico, mas o narrador coloca todas essas substitutas de Ana em situações ou níveis de

---

<sup>5</sup> Ana é um nome de origem hebraica e significa “cheia de graça”. Esse significado é relevante no conto, principalmente como metáfora do amor impossível.

promiscuidade. O narrador começa a ter relações sexuais com outras mulheres, inclusive com prostitutas: tudo na tentativa de esquecer Ana. Porém são identificadas, com seus respectivos nomes: “Vieram Gina, a das calcinhas pretas, e Lílian, a dos olhos verdes frios, e Beth, das coxas grossas e pés gelados, e Marilene, que fumava demais (...) garotas ousadas da rua Augusta, com suas botas brancas... (ABREU, 2005, p.46)

As personagens marginalizadas são mostradas como produtos de consumo. Embora não ganhem voz no texto, são identificadas cada uma com características únicas. O trecho se torna irônico pela sua promiscuidade, e nenhuma das outras mulheres com quem o narrador se envolve é idealizada, e sim definida: pertencem à terra, e não conseguem satisfazer o narrador, que confessa que não há nelas o que ele busca: uma salvação, e a única possível é Ana. Porém, Ana não é uma personagem anônima: por mais que Ana seja idealizada, *ela se concretiza no texto*, através de cores erotizadas pela linguagem.

Como fica claro pelo trecho que citamos acima, todas as mulheres com as quais o narrador tenta esquecer-se de Ana são relacionadas a algum dado sensorial, complementado pelas cores que definem os seus traços, como a Lílian dos olhos verdes e frios, Beth de pés gelados (indica a frieza), e até as garotas da Augusta, com botas brancas (indicando o vazio, o nada). Também é possível perceber que há uma espécie de antropofagia sexual nos relacionamentos eróticos que o narrador mantém com todas essas mulheres: ele consome todas carnalmente, e vê o corpo como fonte de hedonismo. Ele trata as prostitutas como objetos de consumo rápido. Para ele, tais mulheres são mercadorias prontas, por isso vai descartando todas delas, e até mesmo dispensa alguma delas com cheques como um ato simbólico desse pensamento. Também percebemos no trecho citadas as sensações e cores frias para essas personagens, enquanto para Ana, quando se lembra dela, há um simbolismo de cores. Ana está presente, mesmo por um bilhete: o dourado e o vermelho são referidos ao calor do corpo humano, o narrador sente a presença de Ana através

do tato. Mas a figura de Ana também aparece associada à imagem metafórica do entardecer. Esse entardecer que o narrador, solitário, contempla da janela do próprio apartamento, não somente sugere metaforicamente o fim de uma relação, bem como a chegada da noite significa a ausência da amada. Como também vimos no capítulo I, na poesia trovadoresca ocorre o inverso: somente na noite a amada está presente. Verifica-se, portanto uma característica de pastiche.

Ainda quanto ao entardecer, o narrador sempre olha a janela, sobretudo para o céu, lembrando-se sempre de Ana, como se ela fosse uma figura sagrada, pois estaria nas alturas, como as damas dos trovadores medievais, indivíduos que se colocam numa posição inferior à Dama, como eram também inferiores socialmente, assim como o narrador de “Sem Ana, blues”, que é uma personagem anônima. Por sua vez, essa busca pela amada, através da metáfora do entardecer, não é uma busca transcendental, mas seu inverso. Embora o trecho inicial do conto esteja repleto de simbolismo, a “correspondência” entre céu e terra é anulada. Porém, o narrador não possui essa consciência, e continua à procura de Ana na existência terrena, e ele faz isso substituindo Ana aleatoriamente por muitas mulheres, como dissemos antes.

Existem alguns trechos que apontam o erotismo do texto. As palavras que trazem sensações e imagens colocam o leitor não somente como ouvinte, mas sim como testemunha dos relatos. O discurso do narrador possui algumas digressões que fazem parte de um discurso poético.

### **III. 2 O espaço: metáfora do eu**

Como vimos no capítulo I deste estudo, o conto necessita de um espaço limitado para que a trama fique fuchada. Em “Sem Ana, blues”, embora haja trechos que se passam em lugares distintos, na realidade eles são evocações de fatos na voz do narrador, visto que o conto possui um espaço único, ou seja, há nele aquilo que alguns teóricos chamam de unidade espacial. O espaço principal

da trama é em um apartamento, basicamente a sala, de onde pode ser visto o crepúsculo. Tal cenário não é gratuito: o narrador permanece em um espaço de limitação, que reflete sua existência:

Quando Ana me deixou, eu fiquei muito tempo parado na sala do apartamento, cerca de oito horas da noite, com um bilhete delas nas mãos. No horário de verão, pela janela aberta da sala, à luz das oito horas da noite podiam-se ainda ver os restos de dourado e vermelho deixados pelo sol atrás dos edifícios, nos lados de Pinheiros. (ABREU, 2005, p.43)

*O apartamento é uma metáfora do próprio “eu” do narrador.* um espaço subjetivo, onde a idealização possui um duplo movimento, leva-o para uma morte simbólica, e ao mesmo tempo para construção de uma identidade, que, nesse caso, é uma construção da personalidade masculina. Portanto, o espaço interfere na construção psicológica do narrador, que procura sair de uma limitação, mas não consegue, pois quando volta para o apartamento, juntamente retornam todas as “lembranças” de Ana: o espaço reflete o vazio a personalidade do narrador, bem como o vazio de sua existência após a partida de Ana. Existência vazia essa da qual ele tenta fugir. Por mais que a construção de sua maturidade esteja completa, permanecem os resquícios da idealização de Ana, e somente a morte pode cessá-la.

### **III. 3 A linguagem poética do texto**

As imagens metafóricas são abundantes em “Sem Ana, blues”. As metáforas do conto mudam de significação através das repetições de frases, isso ocorre devido a um fator: *a narrativa possui ritmo circular*. Tal ritmo circular (próximo do de uma canção) é primeiramente sugerido pelo título “Sem Ana, Blues”. A junção de palavras é recorrente nos contos de Caio Fernando Abreu. “Sem Ana, blues” remete a “Semana, blues”, assim sugerindo uma narrativa cíclica na qual o narrador está enclausurado no tempo.

Vimos que o narrador repete sempre a frase “Quando Ana me deixou”, como estrofe de um poema, no qual ele fala sobre e para Ana. O narrador lê um bilhete dela no fim de uma tarde, numa época do ano em que vigora o horário de verão, e num momento em que há o crepúsculo dourado e vermelho. Aqui o simbolismo das cores é fundamental, já que Ana está presente, mesmo por um bilhete: *o dourado e o vermelho são referidos ao calor do corpo da mulher ausente*, ou seja, o narrador sente a presença de Ana através do tato. *O entardecer é uma metáfora do fim de uma relação*, bem como *a chegada da noite tem a ver com o desespero do narrador pela perda de Ana*: a noite é a ausência da mulher, e não a presença.

O narrador sempre espera o telefone tocar, mas o telefone não toca. Assim como espera visitas em seu apartamento, fato de grande importância para o entendimento do conto:

Mas a campainha também não tocou, e eu continuei por muito tempo sem salvação parado ali no centro da sala que começava a ficar azulada pela noite, feito o interior de um aquário, o bilhete de Ana nas mãos, sem fazer absolutamente nada além de respirar ( ABREU, 2005, p.44)

Como também mostramos nos capítulo I deste estudo, na tradição do *blues*, as canções *jinx* tratavam de amores perdidos e de feitiços. Podemos ver que o mesmo ocorre neste trecho em um sentido metafórico. O bilhete de Ana parece um feitiço, e o narrador fica enclausurado na sala. As palavras “azulado” e “aquário” nos remetem não somente à tristeza, mas também a uma prisão, simbolizada pelo aquário. O narrador somente respira, como um peixe<sup>6</sup> e espera uma salvação, uma intervenção aparentemente divina. O narrador continua:

somente a ausência de Ana, igual a uma bolha de sabão redonda, luminosa, suspensa no ar, bem no centro da sala do apartamento, e dentro da bolha é que estou parado

---

<sup>6</sup> A metáfora da respiração dentro do aquário define os traços psicológicos da personagem: refere-se ao signo e às características de peixes, já que Caio Fernando era um estudioso da astrologia. Geralmente, as pessoas desse signo são amorosas, muito emocionais e de grande sensibilidade, e se envolvem facilmente com pessoas conhecidas e desconhecidas.

também, suspenso também, mas não luminoso, ao contrário, opaco, fosco, sem brilho, e ainda vestido com um dos ternos que uso para trabalhar, apenas o nó da gravata levemente afrouxado, porque é começo de verão e o suor escorre pelo corpo começa a molhar as mãos e as dissolver a tinta das letras no bilhete de Ana – depois que Ana me deixou, como eu ia dizendo, dei para beber, como é de praxe. (ABREU, 2005, p.44)

Além da repetição do nome Ana, um ponto interessante desse trecho são as palavras unidas pelo hífen “momento-quando” e “momento-depois”. Elas servem para manter um ritmo musical, já que estão interligadas. Também vê-se a metáfora da bolha de sabão, provavelmente herdada de Lygia Fagundes Telles, em cujo conto “A estrutura da bolha de sabão” a bolha é uma metáfora do amor pleno: frágil e fácil de ser rompida, mas bela. No entanto, Caio Fernando subverte esta metáfora e coloca a bolha em estado não luminoso, sem brilho, refletindo a situação do narrador. *O suor que dissolve as tintas das letras do bilhete é uma referência ao desgaste do texto e do próprio narrador.* O signo textual se esgota para o leitor, bem como a existência do narrador. Teríamos aqui algo próximo de uma passagem metalinguística, já que as palavras, tanto do texto, quanto do bilhete, se consomem paralelamente.

A partir da dissolução do caso amoroso entre o protagonista e Ana, ele entra em um ciclo de gostos “de vodca, de lágrima e de café” (p.44). Percebem-se não somente as cores e sim o paladar. Os sentidos possuem um significado no texto, pois é por eles que o narrador sente a noção de tempo e materializa Ana, principalmente quando ele diz que há cheiro de Ana no lençol:

O gosto de lágrima chegava nas madrugadas, quando conseguia me arrastar da sala para o quarto e me jogava na cama grande, sem Ana, cujos lençóis não troquei durante muito tempo porque ainda guardavam o cheiro dela, e então me batia e gemia arranhando as paredes com as unhas, abraçava os travesseiros como se fossem o corpo dela, e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos (ABREU, 2005, p.44)

O narrador entra em um círculo vicioso de gostos. *A narração é um ciclo dentro de outros ciclos que se repetem.* Tal trajetória existencial da personagem é refletida nas repetições das palavras e pelas aliterações. Encontramos, portanto, em “Sem Ana, blues” um drama subjetivo, bem como recorrente no universo das letras de *blues*. Em dado momento, o narrador fala sobre o corredor de seu apartamento, que conduz da sala ao banheiro:

me arrastava da sala para o quarto, acontecia às vezes de o pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade. Entre a sala e o quarto, em plena tempestade, oscilando no interior do transatlântico, eu não conseguia evitar de parar à porta do banheiro, no pequeno corredor que parecia enorme. (ABREU, 2005, p.45)

Este trecho sugere uma dramatização poética do texto (principalmente pela figura da tempestade), pois os estados de consciência do narrador estão completamente alterados por causa de sua condição. Porém tal condição é favorável: é pela evocação dos sentidos que ele percebe seu estar no mundo:

Porque no meio daquele momento entre vodca e a lágrima, em que me arrastava da sala para o quarto, acontecia às vezes de o pequeno corredor do apartamento aparecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade (ABREU, 2005, p.45)

Neste “estar no mundo”, o narrador conhece uma penitência. Novamente tenta uma correspondência com a mulher amada ausente, a qual é anulada pela sua condição:

Eu me ajoelhava com cuidado no chão, me abraçava na privada de louça amarela com muito cuidado, com tanto cuidado com se abraçasse o corpo de Ana, com tanto cuidado como se abraçasse o corpo presente de Ana, guardava prudente no bolso óculos redondos de armação vermelhinha, enfiava devagar a ponta do dedo indicador cada vez mais fundo na garganta (...) porque não conseguia engolir quase mais nada, naqueles dias, e o gosto dos muitos cigarros se derramassem misturados pela boca, dentro do vaso de louça amarela, que não era o corpo de Ana (ABREU, 2005, p.45)

Novamente as cores quentes estão associadas à presença de Ana. O narrador abraça o vaso como se fosse o corpo feminino ausente, como se fosse o de Ana, mas tem a consciência de não ser. *Os traços psicológicos do narrador durante o conto passam por mutações, assim como o texto.* Para verificar isso, basta reparar nas seguintes metáforas: “ajoelhar-se”, como se estivesse se penitenciando diante de algo sagrado, funcionando como metáfora do prostrar-se do trovador medieval diante da amada inacessível. Essa nova significação é referência para entender a metáfora da criação<sup>7</sup>: *a poesia somente surge quando há uma concretude da própria dor (nesse caso da ausência) e uma mentalidade de criação.*

Devemos ainda mencionar a digressão no discurso, já que o narrador, muitas vezes, não recorda direito o que se passou, como na seguinte passagem: “Um pouco depois desses dias que não consigo me lembrar direito – nem como foram, nem quantos foram” (ABREU, 2005, p.45). No mesmo parágrafo, existe uma referência ao texto manchado pelo vinho e a textos que ele não conseguia decifrar:

entre cinzeiros cheios e guardanapos onde eu não conseguia decifrar as frases que escrevera na noite anterior e, provavelmente diziam banalidades como volta-para-mim-Ana ou eu- não-consigo-viver-sem-você, palavras meio derretidas pelas manchas de vinho, pela gordura das pizzas(...)(ABREU, 2005, p.45)

Existe nas frases uma estrutura poética, criada pelo uso inusitado do hífen, que vai se juntando com outras palavras, ou seja, pelos neologismos presentes no decorrer do conto. O narrador afirma que o papel possui frases que não conseguia decifrar. Trata-se de uma analogia ao próprio processo de texto literário, e um recurso metalingüístico. O narrador produz novas significações que se refletem no texto, através da decifração do eu, eis o motivo do texto ser uma

---

<sup>7</sup> Caio Fernando Abreu, em uma de suas cartas, escreve que para toda criação poética é necessário enfiar o dedo na garganta e vomitar o que existe.

alegoria e possuir um simbolismo, como na poesia trovadoresca: procurar a si mesmo é entrar em um mundo simbólico e oculto.

### III.4 A figura ausente-presente de Ana

O amanhecer é uma metáfora de algo novo, ou seja, a figura é utilizada como um recurso dramático: o narrador resolve matar Ana. Ele faz isso tentando se livrar do cheiro e dos restos que Ana deixa em seu apartamento, pois todos esses cheiros evocam suas lembranças: “queria matar Ana por dentro de tudo aquilo que era eu e que incluía aquela cama, aquele quarto, aquela sala (...) aquela vida que tinha que se tornado minha depois que Ana me deixou.” (ABREU, 2005, p.45). O trecho possui uma outra significação simbólica, pois se a narrativa é protagonizada pelo “eu”, matar Ana significa livrar-se de uma máscara que o narrador possui, ou seja, *Ana é um simulacro do narrador*, que ainda acalenta em uma esperança de encontrá-la. Encontrar Ana é uma espécie de simulacro de encontrar um outro eu que é ele mesmo. Vê-se, portanto, uma reatualização do amor idealizado: *a idealização da mulher amada permite ao amante o conhecimento de si.*

No parágrafo que se segue a este que acabamos de analisar, o narrador, ao tentar abandonar as evidências de lembranças de Ana, menciona a cor do lençol que mandara para a lavanderia: “lençóis verde-clarinhos que ainda guardavam o cheiro de Ana e seria cruel demais para mim lembrar agora que cheiro era esse” (ABREU, 2005, p.45).

Contudo, após a ausência de Ana, ele começa a procurar outras mulheres:

Mulheres que não eram Ana, mulheres que jamais poderiam ser Ana, mulheres que não tinham nem teriam nada a ver com Ana. Se Ana tinha os seios pequenos e duros, eu as escolhia pelos seios grandes e moles, se Ana tinha cabelos louros, eu as trazia de cabelos pretos, se Ana tinha a voz rouca, eu as selecionava pelas vozes estridentes que

gemiam coisas vulgares quando estávamos trepando, bem diversas das que Ana dizia ou não(...) (ABREU, 2005, p.46)

Como vemos, o narrador glorifica Ana, deixando-a em um nível mais elevado do que as outras mulheres. O amor que dedica a ela é um amor idealizado, e podemos perceber que a própria Ana é como se fosse um ser etéreo. Todos os traços físicos das outras mulheres são imperfeitos: seios moles, vozes estridentes etc. Ao contrário delas, Ana possui um corpo perfeito e idealizado. Ainda sobre essas mulheres com as quais ele pretende esquecer de Ana, sem nunca conseguir, ele declara:

Eu acho que já vim aqui uma vez, alguma dizia, eu falava não lembro, pode ser, esperando que tirasse a roupa enquanto bebia um pouco mais para tentar entrar nela (...) então eu afundava a cabeça nos seus peitos e choramingava babando sabe, depois que Ana me deixou, eu nunca mais (...) e expulsá-la com um cheque de cinco estrelas, sem cruzar... (ABREU, 2005, p.46)

Vemos nesse trecho uma menção a uma espécie de desejo de retorno ao corpo materno, e isso aparece na figura do seio (fertilidade) e no comportamento do narrador: chorar e babar nos seios da mulher. Também vemos isso na expressão “tentar entrar nela”, que não se refere ao ato sexual, mas sim a um retorno ao útero materno. Portanto, o texto está configurado em dito e não-dito, ou seja, o texto possui imagens de fácil significado sexual, e outras de significado mais velado: desejo de retorno ao corpo da mãe, que nos remete à tentativa de voltar para as origens para se encontrar.

O narrador, após esses encontros com inúmeras mulheres, sente que traiu Ana, e sente-se como se tivesse praticado atos pecaminosos: “então eu me jogava de bruços na cama e pedia perdão a Ana por traí-la assim, com aquelas vagabundas.” (p.46). *Ana, por vezes, possui, para o narrador, uma feição mística: é a mulher espiritual, uma Virgem Maria.*

Em suma: *o conto “Sem Ana, blues” é uma metáfora da relação entre o tempo e o amadurecimento da subjetividade, nascido do embricamento entre a*

*lembrança do amor, o tempo como prisão do homem e o outro como reconhecimento de si*

.

### III.5 Música e metalinguagem

O texto possui um duplo de si próprio: há um texto (bilhete de Ana) dentro do conto “Sem Ana, blues”. A narrativa é composta como um poema em prosa, com ritmos e repetições, que ganham novas significações no decorrer da narrativa. É possível ainda enxergá-lo como poema em sua composição interna: o texto sofre mutações em seus significados que transformam a prosa em versos, como no trecho a seguir: “eu não conseguia decifrar as frases que escrevera na noite anterior, e provavelmente diziam banalidades”. (ABREU, 2005, p.46).

Já mostramos que a mulher idealizada (Ana) não somente contribui para a maturidade do narrador como função erótica. A figura feminina ajuda na reflexão sobre a própria literatura e seus limites: o poeta faz uma busca do intangível. Quando o narrador diz que não entende as palavras que escrevera (“eu não conseguia decifrar as frases que escrevera na noite anterior, e provavelmente diziam banalidades”), encontramos uma metáfora da criação literária<sup>8</sup>.

Primeiramente, o texto “Sem Ana, blues” indica uma narrativa de ritmo circular, sugerido pelo título. Verificamos que a junção de palavras é recorrente nos contos de Caio Fernando Abreu, bem como o ritmo das palavras cria uma harmonia poética. É importante verificar três pontos: 1) há excessos de aliterações, que dão uma musicalidade no texto, bem como repetições, que ganham significações diferentes; 2) o nome do gênero musical no conto pode ser interpretado como índice de subjetivismo, amores perdidos, estado de melancolia, ritmo, etc (a palavra *blues* possui, na verdade, uma amplitude maior no conto: traz

---

<sup>8</sup> Inclusive, no começo da coletânea de contos em “Sem Ana, blues” está inserido, há um aviso para o leitor: ele podia optar entre ler os contos separadamente, ou ler o livro como um romance. A metáfora da criação é indicada no final do livro, com o tetragrama do I Ching que quer dizer “O criativo”, juntamente com o ideograma chinês do Dragão que representa a força. No contexto da obra, simboliza a força da linguagem e por isto o título **Os dragões não conhecem o paraíso**.

um paradoxo sobre o que é o conto e sua linguagem); 3) a idéia de simulacro: o conto possui características de pastiche e dialoga com o gênero musical, tenta simulá-lo (há uma cópula de dois gêneros, o literário e o musical).

O conto pode, como vimos, ser lido como uma metáfora criação. Os indicadores da poesia (como estrutura) e da música no texto são variados. Há, por exemplo, as repetições da frase “Quando Ana me deixou” e as variações dela. Trata-se da frase tema do conto, ou simulação de estrofes:

Quando Ana me deixou - essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos – e depois que Ana me deixou. Sei que não é exatamente uma frase, só um começo de frase, só um começo de frase, mas foi o que ficou na minha cabeça. Eu pensava assim: quando Ana me deixou – era a única espécie de continuação que vinha ( ABREU, 2005, p.43)

O narrador pondera sobre a construção textual, frase por frase, “verso por verso”. Percebe-se um esforço do narrador em colocar as frases em uma ordem de significação que concretize aquilo que quer dizer. Porém, tal reflexão nos leva ao problema do tempo:

Entre aquele quando e aquele depois, não havia mais nada na minha cabeça, nem minha vida além do espaço em branco sem Ana - de muitas formas, tantas quantas quisesse, com palavras ou ações. Ou não-palavras e não-ações, porque o silêncio e a imobilidade foram dois dos jeitos menos dolorosos que encontrei, naquele tempo, para ocupar meus dias. (ABREU, 2005, p.43)

Este trecho do primeiro parágrafo sugere um vazio entre o “quando” e o “depois”. Trata-se de um tempo vazio que Ana deixou, metaforizado pelo espaço da cor branca que sugere o vazio que o narrador tenta preencher com palavras e ações. Entretanto, há duas palavras que indicam o fundamento da poesia: silêncio e imobilidade. Como escreveu Octavio Paz: a poesia é produtora de silêncios. Mas qual é a significação desse silêncio? A imobilidade que o narrador traz um jogo de palavras e ações.

Pensamos ser possível ler o conto como poema, e até mesmo, como uma fusão de gêneros que traz um simulacro musical. O narrador é a figura do poeta: após possuir, tenta superar a perda. Para ele a poesia surge através da presença de máscaras, por essa via preenche a lacuna do silêncio com as palavras, como o resultado de ação e não-ação. Como vimos na capítulo I deste estudo, à luz de Octavio Paz, entendemos o ato literário como duplamente erótico. Há uma ação concreta: a fusão de gêneros. Há uma ação simbólica, pelo ocultamento de significados (uma aparente não-ação), mas para a construção de uma concepção de texto que permite misturas. Ana também pode ser vista como uma “musa” poética que faz o narrador-poeta concretizar em linguagem o inatingível: “ela nunca dizia nada além de amor-amor ou meu-menino-querido, passando os dedos da mão direita na minha nuca e os dedos da mão esquerda pelas minhas costas.” (ABREU, 2005, p.46)

Isso nos remete para a forma de “Sem Ana, blues” como estrutura poética, tendo em vista a musicalidade do texto (não há poesia sem ritmo). Nesse caso específico, a figura de um narrador-poeta ou um de eu-lírico é flagrante, concretizado principalmente pelas aliterações, rimas e repetições no texto. Basta ver os jogos fonéticos: janela/aberta/sala; deixados/atrás/edifícios. Tais jogos, presentes no decorrer do conto, não são frases prosaicas e sim versos em forma de prosa. O ritmo musical das frases fica por conta das terminações com vogais ou consoantes iguais em uma única frase.

Já apontamos como indicativo da música no conto, além da sonoridade, a repetição estratégica de “Quando Ana me deixou”, em começo e finais de frases. A musicalidade do conto é forma de união entre conto e poesia, uma via para colocar o ritmo no texto de prosa e nas unidades do conto. Ao longo do texto, percebem-se prosódias, ou seja, o texto possui uma forma declamatória, um ritmo que somente se percebe quando o texto é declamado. Eis um exemplo: “sem Ana, sentava no sofá para beber no último copo de cristal que sobrara de uma briga”. (ABREU, 2005, p.44). Nesse trecho, há assonância obtida pela repetição

da consoante sibilante /s/: sem, sentava, sofá; há uma aliteração nas vogais /a/: cristal, sobrra e briga (bem como jogos fonéticos com o som /r/). Casos como este estão espalhados por todo o conto, com diferentes sons. Ocorrem também alguns trocadilhos: “E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou, e depois de algum tempo em que o telefone não tocou” (ABREU, 2005, p.43).

Outro momento do texto, quando o narrador fala que não consegue recordar direito dos dias (“um pouco depois desses dias que não consigo recordar direito – nem como foram, nem quantos foram, porque deles só ficou aquele gosto de vodca, lágrima e café” [p.44]), percebe-se a sensação de intemporalidade. Nesse estado, ele traz sensações da palavra que se tornam resistentes ao tempo. Lemos em outro trecho:

entre cinzeiros cheios e guardanapos onde eu não conseguia decifrar as frases que escrevera na noite anterior, e provavelmente diziam banalidades, como volta-para-mim-Ana ou eu-não-consigo-viver-sem-você, palavras meio derretidas pelo vinho, pela gordura das pizzas (ABREU, 2005, p.45)

As palavras são exposições simbólicas do inexprimível. Elas são praticamente indecifráveis para o narrador, mas são símbolos que se tornam decifráveis para o leitor, tais como a metáfora que indica um movimento que vem de dentro para a fora, como a respiração e o vômito como criação:

Eu me ajoelhava com cuidado no chão, me abraçava na privada de louça amarela com muito cuidado, com tanto cuidado com se abraçasse o corpo de Ana, com tanto cuidado como se abraçasse o corpo presente de Ana, guardava prudente no bolso óculos redondos de armação vermelhinha, enfiava devagar a ponta do dedo indicador cada vez mais fundo na garganta (...) porque não conseguia engolir quase mais nada, naqueles dias, e o gosto dos muitos cigarros se derramassem misturados pela boca, dentro do vaso de louça amarela, que não era o corpo de Ana (ABREU, 2005, p.45)

Esse movimento não é mostrado em sua plena concretude no texto, e sim sugerido pelas metáforas, acompanhadas pela fonética.

Uma sugestão de metalinguagem pode ser encontrada no bilhete deixado por Ana:

A gravata levemente afrouxada no pescoço, fazia e faz tanto calor que sinto o suor escorrer pelo corpo todo, descer pelo peito, pelos braços, até chegar aos pulsos escorregar pela palma das mãos que seguram o último bilhete de Ana (ABREU, 2005, 47)

O movimento que desce do peito à palma das mãos é um ato erotizado. Há um pacto entre o narrador e as palavras: o suor se transforma em um elo de ligação corporal e textual, que, no final do conto, aprisiona-o na bolha do vazio e da melancolia. Eis algo decisivo para a interpretação de “Sem Ana, blues”: é a partir da ausência que surge a metáfora da criação, pois o narrador-poeta busca o inatingível: “Que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la e finalmente, por mais que me debata, que isso é para sempre”. (ABREU, 2005, p.48)

Vê-se, portanto, um rompimento do conto, pois, embora adote uma linguagem objetiva, o texto possui jogos de símbolos e de fraseados típicos da poesia. Os significados se formam no decorrer da leitura, como ocorre em um conto tradicional, mas as repetições se transformam em novos significados. Pode-se concluir que, nesse jogo poético, o leitor constrói todas as significações, encaixando cada peça do quebra cabeça. É ele, numa leitura atenta, que elabora os sentidos variados do texto.

### **III.6 O drama do narrador – conhecer-se**

No parágrafo seguinte a este que acabamos de analisar, começam novos ciclos na existência do narrador. Tudo para caminhar em uma tentativa do

esquecimento, começando por um círculo místico, ao qual se seguem os ciclos: psicológico, da humildade, da moda, o do corpo e o das viagens:

ciclos das anunciações, do I Ching, dos búzios, cartas de Tarot, pêndulos, vidências, números e axés - ela volta, garantiam, mas ela não voltava – e veio então o ciclo das terapias de grupo, dos psicodramas, sonhos junguianos, workshops transacionais, e veio o ciclo da humildade, com promessas a Santo Antonio, velas de sete dias, novenas de Santa Rita, donativos para as pobres criancinhas & velinhos desamparados, e veio depois o ciclo do novo corte de cabelos, da outra armação para os óculos, guarda-roupa mais jovem, Zoomp, Mr. Wonderful, musculação, alongamento, ioga, natação, tai-chi, halteres, cooper, (...) que viesse também o ciclo dos fins de semana em Búzios, Guarujá ou Monte Verde... (ABREU, 2005, p.47)

Nenhuma dessas alternativas buscadas pelo narrador, na tentativa de esquecer Ana, adianta, já que ele ganha uma falsa máscara. O que encontramos aqui é uma enumeração metáforica da sociedade de consumo, do gosto *kitsch* pela mística. Ele precisa passar por comportamentos que não são de sua natureza, já que veste várias máscaras, tanto físicas quanto espirituais, para tentar mudar, criar sua identidade.

No mesmo parágrafo, há uma cena em que ele deseja as pessoas novamente (como no trecho anterior das mulheres). Mas agora manifesta desejo por um homem, marcando um homoerotismo através de uma sinestesia:

Vicente, tão solícito na maneira que colocava pedras de gelo no meu escocês ou batia outra generosa carreira sobre a pedra de ágata, encostado levemente sua musculosa coxa queimada de sol & windsurf na minha musculosa coxa também queimada de sol & windsurf.” (ABREU, 2005, p.47)

Há dois símbolos importantes nessa passagem do texto. O primeiro é a pedra de ágata. No islamismo, acredita-se que esta pedra protege as pessoas de infortúnios, doenças, e afasta trovoadas (o narrador está no “transatlântico, no meio de uma tempestade”), traz vitórias sobre os inimigos. A pedra de ágata, simbolicamente, também indica proteção contra picadas de serpente e escorpião. Em suma, *a pedra é uma metáfora da tentativa de cura das lembranças e marcas*

*deixadas por Ana*, isso porque a mulher é o sinônimo de morte, dentro da cortesia amorosa. O segundo símbolo é o gelo deixado por Vicente. Como vimos em trechos anteriores, *há uma referência às cores frias para pessoas que não sejam Ana*. Aqui também se encontra uma ironia no comportamento de Vicente ao colocar o cubo de gelo na bebida, se referindo a um retorno na frieza das lembranças. Porém, percebe-se uma transformação no personagem:

Ah esse mundo de agora, assim tão cheio de mulheres e homens lindos e sedutores e interessantes e interessados em mim, que aprendi o jeito de também ser lindo, depois de todos os exercícios para esquecer Ana, e também posso ser sedutor com aquele charme todo especial de homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido (ABREU, 2005, p.47)

Vemos claramente que, ao longo de “Sem Ana, blues”, os traços psicológicos do narrador mudam. Além do culto ao corpo, percebe-se um amadurecimento, pois ele aprende a seduzir e utilizar os aspectos masculinos. Porém, há uma ausência, um vazio existencial muito grande, gerado na vida do narrador pela ausência do Ana, *como se a partida da mulher amada tivesse levado embora o “eu” do narrador, a imagem dele próprio, e que ele tenta recuperar pela escrita do texto*. Para preenchê-lo, ele volta a mencionar e contemplar Ana, como uma divindade particular, tal como o segredo da mulher idealizada própria dos poetas trovadores. Como no mito de Platão sobre as almas divididas, *o narrador busca um outro que está ausente, mas esse outro é o eu mesmo que foi dividido*. Tanto que ele diz: *“homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido” – um enorme neologismo com o qual ele tenta caracterizar-se e nomear-se a si próprio – ele, o que não tem nome algum mencionado no conto*. Esse neologismo é um dos pontos-chaves para entender a transformação no personagem: a idealização de Ana o faz construir sua personalidade masculina: *construo-me a partir do outro*.

O retorno ao apartamento é uma variação da situação encontrada no começo do conto:

Por todas estas coisas, talvez, é que nestas noites de hoje, tanto tempo depois, quando chego do trabalho por volta das oito horas da noite e, no horário de verão, pela janela da sala do apartamento ainda é possível ver uns restos de dourado e vermelho por trás dos edifícios de Pinheiros (ABREU, 2005, p.47)

Vê-se a mesma situação inicial, porém há modificações no significado das frases, principalmente pelas metáforas que irão se repetir. A repetição não é gratuita. O conto possui, além um tempo cíclico, preenchido pelo vazio, a técnica de tema e variação, por meio da qual palavras, imagens ou figuras de linguagens são repetidas em um outro contexto, produzindo uma nova significação:

embora tudo tenha mudado, e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento – aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete dela nas mãos. (ABREU, 2005, p.47)

Nesse caso de tema e variação, a questão do tempo é primordial, já que a narrativa em primeira pessoa possui não somente um tempo psicológico, mas sim uma aproximação do narrador com o narrado. Ele toma consciência de sua incompletude através da lacuna entre passado e presente. O tempo se desvirtua no sentido que sempre o passado está no presente. Eis a metáfora do relógio. Mesmo com suas tentativas, o narrador permanece acorrentado e interessado no passado, daí o símbolo do bilhete e da própria escritura:

A gravata levemente afrouxada no pescoço, fazia e faz tanto calor que sinto o suor escorrer pelo corpo todo, descer pelo peito, pelos braços, até chegar os pulsos e escorregar pela palma das mãos que seguram o último bilhete de Ana, dissolvendo a tinta das letras com que ela compôs palavras que se apagam aos poucos, lavadas pelo suor, mas que não consigo esquecer, por mais que o tempo passe e eu, de qualquer jeito e sem Ana, vá pra frente. (ABREU, 2005, p. 47- 48)

Ao entrar em contato com o bilhete novamente, ele sente o calor corporal, situação repetida nos primeiros trechos do texto (completando um ciclo temporal do subjetivo). *O conflito do conto não é somente o da lembrança, mas sim o*

*conflito que há entre o narrador e o tempo, o tempo que ele tem para criar sua identidade.* Tal conflito entre o narrador e o tempo é expressado pelos dois verbos, no passado e no presente: “fazia e faz”. E tal conflito faz o narrador se conformar com sua situação, ocorrendo assim um desgaste da existência pelo vazio:

E para sempre então agora, me sinto uma bolha opaca de sabão, suspensa ali no centro da sala do apartamento, à espera de que entre o vento súbito pela janela aberta para levá-la dali, essa bolha estúpida, ou que alguém espete nela um alfinete, para que de repente estoure nesse azulado que mais parece o interior de um aquário, e desapareça sem deixar marcas. (ABREU, 2005, p.48)

Não por acaso, a metáfora da bolha é a única solução de fechamento do conto. Nesta variação, a metáfora da bolha de sabão ganha um novo significado: morte. O narrador toma consciência do frustrado sentido de sua existência. A cor (azulado) do ambiente nos remete à palavra “blues” do título do conto, que ganha a significação não somente de tristeza, mas sim de vazio, como a prisão representada pelo aquário.

Em suma: *o conto “Sem Ana, blues” é uma metáfora da relação entre o tempo e o amadurecimento da subjetividade, nascido do embricamento entre a lembrança do amor, o tempo como prisão do homem e o outro como reconhecimento de si.*

## Considerações finais

No decorrer desse estudo, constatamos que o conto de Caio Fernando Abreu trava um diálogo com a tradição literária presente na literatura ocidental desde a Idade Média, especialmente aquela que se ocupa da temática erótico-amorosa. O principal elo que o texto de Caio estabelece com a tradição é percebido na retomada da poesia de amor trovadoresca, a partir da qual se dá a construção do discurso do narrador-protagonista de “Sem Ana, blues”, bem como da própria figura da personagem Ana. O conto de Caio tem como marca central a fala de um eu masculino que se remete a uma mulher inatingível, e sua fala resulta da dor de amor. Essa dor, por sua vez, faz do narrador uma espécie de eu-lírico, e isso ocorre através da união entre prosa e poesia no texto, não apenas numa prosa poética, e sim num conto que possui em sua estrutura ritmos (circulares) e construções musicais (assonâncias, aliterações e prosódia) em versos. O conto ganha a estrutura de poema. O conto “Sem Ana, blues” é uma espécie de conto-poema; tanto em termos formais (conto de teor musical, próximo do *blues*), e temáticos (reatualização do modelo típico do amor cortês). Há no conto uma espécie de fusão dos gêneros, maior inovação de Caio Fernando Abreu. Tal fusão de conto e poema ocorre também através das metáforas que surgem no texto: 1) o espaço como metáfora da situação existencial do narrador (fechado em si mesmo, trancado no apartamento); 2) os ritmos circulares do texto que permitem às metáforas ganharem uma nova significação através de repetições, assim como os ciclos vividos pelo narrador: solidão, promiscuidade, solidão; e 3) as cores e o bilhete que materializam Ana no texto.

A busca do narrador por Ana permite o grande drama do conto, e que acaba se revelando uma busca do narrador pelo conhecimento de si. Isto ocorre pela tentativa do narrador/eu-lírico buscar o inatingível, tentativa que não é nada mais que a busca de uma vida mais autêntica. O amor é uma forma de conhecimento de si, por que ele é uma experiência emocional e psicológica muito

densa. No conto, as ações do narrador manifestam uma busca incessante de encontrar a mulher perdida. Tal busca leva-o a tentativas exteriores (a busca de outras mulheres; a experiência mística; as mudanças no modo de se vestir, etc), as quais permitem a ele criar máscaras e fugir de sua própria natureza. Portanto, identificamos dois movimentos na narrativa: a busca de Ana, e o retorno a si próprio, que é metaforizado pelo retorno ao apartamento vazio. No conto, há uma aprendizagem: embora o narrador encontre o vazio (o desgaste do narrador é visível), existe um amadurecimento gradativo. Quando este se completa, o narrador assume a solidão que aparece como o esgotamento de si na linguagem. Portanto, o amor é uma forma de conhecimento, já que o ato de amar leva ao encontro de si. O ponto culminante disso é a própria constituição do conto-poema, que é a fala que se refere a alguém ausente (Ana, versão contemporânea da Dama inacessível da lírica trovadoresca), mas que permite ao sujeito conhecer-se a si próprio e dar corpo a esse conhecimento pelo discurso que essa ausência provocou.

A união entre conto e a poesia explica o uso da palavra *blues* no título do texto. Se o *blues* é sinônimo de cantar um amor perdido com dramaticidade e melancolia, o que resulta é uma catarse que, como vimos, encontra-se no texto “Sem Ana, blues”. E isso não somente através de sua musicalidade, mas da estrutura poética, e da busca trágica, mas positiva, que o narrador empreende por Ana e por si mesmo. O amor faz com que o texto dialogue com a tradição trovadoresca. Assim como no *blues*, a poesia provençal canta o amor inatingível, as cantigas de amor têm vinculação com o *blues*. Fora isso, a modernidade permite novas construções poéticas e novas formas de criação literária através da inserção de elementos populares (*pop*) no texto. Vale concluir, portanto, que as relações literárias (texto com outros textos) são circulares.

Por fim, podemos ver o conto como uma metáfora da criação literária, a qual é sugerida quando o narrador/eu-lírico, no início do conto, pondera sobre as palavras para definir sua situação. Também ele escreve algumas frases que ele

mesmo não entende, que surgem em um momento de dor da ausência de Ana. Nesse caso, as palavras possuem a tarefa de preencher a existência do narrador, bem como permitem a ele o conhecimento de si. A ausência de Ana gera um sentimento de melancolia (indicado pelo *blues* no título), e que marca toda a narrativa. O narrador, em suma, é um sujeito romântico, cuja escrita surge a partir da ausência da mulher amada (Ana), mas que, simultaneamente, serve como lamento e expressão do eu. Isso se materializa na linguagem simbólica do conto, que deve ser decifrada pelo leitor em um movimento análogo ao do narrador que decifra a si mesmo, enquanto cria um vínculo com tradição trovadoresca.

## **Bibliografia**

ABREU, Caio Fernando. Sem Ana Blues. In: Caio 3D O essencial da década de 1980 1ªed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2006.

ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. 1ªed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1973.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora Crítica**. 1ªed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CALLEGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. 1ªed. São Paulo: Editora Seoman, 2008.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2ªed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

DENSER, Márcia. **Fenômenos estéticos e midiáticos do conto urbano brasileiro 70/90 Por uma poética da prosa**. São Paulo: PUC-SP, 2003. Tese (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2003.

GOTLIIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária – Prosa 1**. 20ªed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

MUGGIATI, Roberto. **Blues da lama à fama**. 4ªed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A literatura e as outras artes, hoje: o texto pop e a poesia de Felipe Fortuna. Revista de Letras da Universidade Estadual Paulista. São Paulo. V48, nº1, 2008, p.101-116.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. 3ª ed. São Paulo: Mandarim Editora, 1999.

ROUGEMONT. Denis de. **História do amor no Ocidente**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

XIRAU, Ramón. De trovas e trovadores. In: Ensaio críticos e filosóficos. 1ªed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

## **Anexo**

Quando Ana me deixou - essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos - e depois que Ana me deixou. Sei que não é exatamente uma frase, só um começo de frase, mas foi o que ficou na minha cabeça. Eu pensava assim: quando Ana me deixou - e essa não-continuação era a única espécie de não continuação que vinha. Entre aquele quando e aquele depois, não havia nada mais na minha cabeça nem na minha vida além do espaço em branco deixado pela ausência de Ana, embora eu pudesse preenchê-lo - esse espaço branco sem Ana - de muitas formas, tantas quantas quisesse, com palavras ou ações. Ou não-palavras e não-ações, porque o silêncio e a imobilidade foram dois dos jeitos menos dolorosos que encontrei, naquele tempo, para ocupar meus dias, meu apartamento, minha cama, meus passeios, meus jantares, meus pensamentos, minhas trepadas e todas essas outras coisas que formam uma vida com ou sem alguém como Ana dentro dela.

Quando Ana me deixou, eu fiquei muito tempo parado na sala do apartamento, cerca de oito horas da noite, com o bilhete dela nas mãos. No horário de verão, pela janela aberta da sala, à luz das oito horas da noite podiam-se ainda ver uns restos dourados e vermelho deixados pelo sol atrás dos edifícios, nos lados de Pinheiros. Eu fiquei muito tempo parado no meio da sala do apartamento, o último bilhete de Ana nas mãos, olhando pela janela os dourados e o vermelho do céu. E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou, e depois de algum tempo em que o telefone não tocou, e podia ser Lucinha da agência ou Paulo do cineclube ou Nelson de Paris ou minha mãe do Sul, convidando para jantar, para cheirar pó, para ver Nastassia Kinski nua, perguntando que tempo fazia ou qualquer coisa assim, então pensei agora a campainha vai tocar. Podia ser o porteiro entregando alguma dessas criancinhas meio monstros de edifício, que adoram apertar as campainhas alheias, depois sair correndo. Ou simples engano, podia ser. Mas a campainha também não tocou, e eu continuei por muito tempo sem salvação parado ali no centro da sala que começava a ficar azulada pela noite, feito o interior de um aquário, o bilhete de Ana nas mãos, sem fazer absolutamente nada além de respirar.

Depois que Ana me deixou - não naquele momento exato em que estou ali parado, porque aquele momento exato é o momento-quando, não o momento-depois, e no momento-quando não acontece nada dentro dele, somente a ausência da Ana, igual a uma bolha de sabão redonda, luminosa, suspensa no ar, bem no centro da sala do apartamento, e dentro dessa bolha é que estou parado também, suspenso também, mas não luminoso, ao contrário, opaco, fosco, sem brilho e ainda vestido com um dos ternos que uso para trabalhar, apenas o nó da gravata levemente afrouxado, porque é começo de verão e o suor que escorre pelo meu corpo começa a molhar as mãos e a dissolver a tinta das letras no bilhete de Ana - depois que Ana me deixou, como ia dizendo, dei para beber, como é de praxe.

De todos aqueles dias seguintes, só guardei três gostos na boca - de vodca, de lágrima e de café. O de vodca, sem água nem limão ou suco de laranja, vodca pura, transparente, meio viscosa, durante as noites em que chegava em casa e, sem Ana, sentava no sofá para beber no último copo de cristal que sobrara de uma briga. O gosto de lágrimas chegava nas madrugadas, quando conseguia me arrastar da sala para o quarto e me jogava na cama grande, sem Ana, cujos lençóis não troquei durante muito tempo porque ainda

guardavam o cheiro dela, e então me batia e gemia arranhando as paredes com as unhas, abraçava os travesseiros como se fossem o corpo dela, e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos. O gosto de café sem açúcar acompanhava manhãs de ressaca e tardes na agência, entre textos de publicidade e sustos a cada vez que o telefone tocava. Porque no meio dos restos dos gostos de vodca, lágrima e café, entre as pontadas na cabeça, o nojo da boca do estômago e os olhos inchados, principalmente às sextas-feiras, pouco antes de desabarem sobre mim aqueles sábados e domingos nunca mais com Ana, vinha a certeza de que, de repente, bem normal, alguém diria telefone-para-você e do outro lado da linha aquela voz conhecida diria sinto-falta-quero-voltar. Isso nunca aconteceu.

O que começou a acontecer, no meio daquele ciclo do gosto de vodca, lágrima e café, foi mesmo o gosto de vômito na minha boca. Porque no meio daquele momento entre a vodca e a lágrima, em que me arrastava da sala para o quarto, acontecia às vezes de o pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade. Entre a sala e o quarto, em plena tempestade, oscilando no interior do transatlântico, eu não conseguia evitar de parar à porta do banheiro, no pequeno corredor que parecia enorme. Eu me ajoelhava com cuidado no chão, me abraçava na privada de louça amarela com muito cuidado, com tanto cuidado como se abraçasse o corpo ainda presente de Ana, guardava prudente no bolso os óculos redondos de armação vermelhinha, enfiava devagar a ponta do dedo indicador cada vez mais fundo na garganta, até que quase toda a vodca, junto com uns restos de sanduíches que comeria durante o dia, porque não conseguia engolir quase mais nada, naqueles dias, e o gosto dos muitos cigarros se derramassem misturados pela boca dentro do vaso de louça amarela que não era o corpo de Ana. Vomitava e vomitava de madrugada, abandonado no meio do deserto como um santo que Deus largou em plena penitência - e só sabia perguntar por que, por que, por que, meu Deus, me abandonaste? Nunca ouvi a resposta.

Um pouco depois desses dias que não consigo recordar direito - nem como foram, nem quantos foram, porque deles só ficou aquele gosto de vômito, misturados, no final daquela fase, ao gosto das pizzas, que costumava perder por telefone, principalmente nos fins-de-semana, e que amanheciam abandonadas na mesa da sala aos sábados, domingos e segundas, entre cinzeiros cheios e guardanapos onde eu não conseguia decifrar as frases que escrevera na noite anterior, e provavelmente diziam banalidades, como volta-para-mim-Ana ou eu-não-consigo-viver-sem-você, palavras meio derretidas pelas manchas do vinho, pela gordura das pizzas -, depois daqueles dias começou o tempo em que eu queria matar Ana dentro de tudo aquilo que era eu, e que incluía aquela cama, aquele quarto, aquela sala, aquela mesa, aquele apartamento, aquela vida que tinha se tornado a minha depois que Ana me deixou.

Mande para a lavanderia os lençóis verde-clarinhos que ainda guardavam o cheiro de Ana - e seria cruel demais para mim lembrar agora que cheiro era esse, aquele, bem na curva onde o pescoço se transforma em ombro, um lugar onde o cheiro de nenhuma pessoa é igual ao cheiro de outra pessoa -, mudei os móveis de lugar, comprei um Kutka e um Gregório, um forno microondas, fitas de vídeo, duas dúzias de copos de cristal, e comecei a trazer outras mulheres para casa. Mulheres que não eram Ana, mulheres que jamais poderiam ser Ana, mulheres que não tinham nem teriam nada a ver com Ana. Se Ana tinha os seios pequenos e duros, eu as escolhia pelos seios grandes e moles, se Ana tinha os

cabelos quase louros, eu as trazia de cabelos pretos, se Ana tivesse a voz rouca eu a selecionava pelas vozes estridentes que gemiam coisas vulgares quando estávamos trepando, bem diversas das que Ana dizia ou não dizia, ela nunca dizia nada além de amor-amor ou meu-menino-querido, passando dos dedos da mão direita na minha nuca e os dedos da mão esquerda pelas minhas costas. Vieram Gina, a das calcinhas pretas, e Lilian, a dos olhos verdes frios, e Beth, das coxas grossas e pés gelados, e Marilene, que fumava demais e tinha um filho, e Mariko, a nissei que queria ser loura, e também Marta, Luiza, Creuza, Júlia, Débora, Vivian, Paula, Teresa, Luciana, Solange, Maristela, Adriana, Vera, Silvia, Neusa, Denise, Karina, Cristina, Marcia, Nadir, Aline e mais de 15 Marias, e uma por uma das garotas ousadas da Rua Augusta, com suas botinhas brancas e minissaia de couro, e destas moças que anunciam especialidades nos jornais. Eu acho que já vim aqui uma vez, alguma dizia, e eu falava não lembro, pode ser, esperando que tirasse a roupa enquanto eu bebia um pouco mais para depois tentar entrar nela, mas meu pau quase nunca obedecia, então eu afundava a cabeça nos seus peitos e choramingava babando sabe, depois que Ana me deixou eu nunca mais, e mesmo quando meu pau finalmente endurecia, depois que eu conseguia gozar seco ardido dentro dela, me enxugar com alguma toalha e expulsá-la com um cheque cinco estrelas, sem cruzar ; então eu me jogava de bruços na cama e pedia perdão à Ana por trá-la assim, com aquelas vagabundas. Trair Ana, que me abandonara, doía mais que ela ter me abandonado, sem se importar que eu naufragasse toda noite no enorme corredor de transatlântico daquele apartamento em plena tempestade, sem salva-vidas.

Depois que Ana me deixou, muitos meses depois, veio o ciclo das anunciações, do I Ching, dos búzios, cartas de Tarot, pêndulos, vidências, números e axés ; ela volta, garantiam, mas ela não voltava - e veio então o ciclo das terapias de grupo, dos psicodramas, dos sonhos junguianos, workshops transacionais, e veio ainda o ciclo da humildade, com promessas à Santo Antônio, velas de sete dias, novenas de Santa Rita, donativos para as pobres criancinhas e velhinhos desamparados, e veio depois o ciclo do novo corte de cabelos, da outra armação para os óculos, guarda-roupa mais jovem, Zoomp, Mister Wonderful, musculação, alongamento, yoga, natação, tai-chi, halteres, cooper, e fui ficando tão bonito e renovado e superado e liberado e esquecido dos tempos em que Ana ainda não tinha me deixado que permiti, então, que viesse também o ciclo dos fins de semana em Búzios, Guarajá ou Monte Verde e de repente quem sabe Carla, mulher de Vicente, tão compreensiva e madura, inesperadamente, Mariana, irmã de Vicente, transponível e natural em seu fio dental metálico, por que não, afinal, o próprio Vicente, tão solícito na maneira como colocava pedras de gelo no meu escocês ou batia outra generosa carreira sobre a pedra de ágata, encostando levemente sua musculosa coxa queimada de sol e o windsurf na minha musculosa coxa também queimada de sol e windsurf. Passou-se tanto tempo depois que Ana me deixou, e eu sobrevivi, que o mundo foi se tornando ao poucos um enorme leque escancarado de mil possibilidades além de Ana. Ah esse mundo de agora, assim tão cheio de mulheres e homens lindos e sedutores interessantes e interessados em mim, que aprendi o jeito de também ser lindo, depois de todos os exercícios para esquecer Ana, e também posso ser sedutor com aquele charme todo especial de homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido, embora tenha a delicadeza de jamais tocar no assunto. Porque nunca contei à ninguém de Ana. Nunca ninguém soube de Ana em minha vida. Nunca dividi Ana com ninguém. Nunca ninguém jamais soube de tudo isso ou aquilo que aconteceu quando e depois que Ana me deixou.

Por todas essas coisas, talvez, é que nestas noites de hoje, tanto tempo depois, quando chego do trabalho por volta das oito horas da noite e, no horário de verão, pela janela da sala do apartamento ainda é possível ver restos de dourados e vermelhos por trás dos edifícios de Pinheiros, enquanto recolho os inúmeros recados, convites e propostas da secretária eletrônica, sempre tenho a estranha sensação, embora tudo tenha mudado e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento - aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete dela nas mãos. A gravata levemente afrouxada no pescoço, fazia e faz tanto calor que sinto o suor escorrer pelo corpo todo, descer pelo peito, pelos braços, até chegar aos pulsos e escorregar pela palma das mãos que seguram o último bilhete de Ana, dissolvendo a tinta das letras com que ela compôs palavras que se apagam aos poucos, lavadas pelo suor, mas que não consigo esquecer, por mais que o tempo passe e eu, de qualquer jeito e sem Ana, vá em frente. Palavras que dizem coisas duras, secas, simples, arrevogáveis. Que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la, e finalmente, por mais que eu me debata, que isso é para sempre. Para sempre então, agora, me sinto uma bolha opaca de sabão, suspensa ali no centro da sala do apartamento, à espera de que entre um vento súbito pela janela aberta para levá-la dali, essa bolha estúpida, ou que alguém espete nela um alfinete, para que de repente estoure nesse ar azulado que mais parece o interior de um aquário, e desapareça sem deixar marcas.