

MEMÓRIA RECONSTRUÍDA, MEMÓRIA MODIFICADA: O PRESENTE PERTURBADOR EM CONTOS DE ROBERTO DRUMMOND E CAIO FERNANDO ABREU

Juliana Silva Dias*

Resumo

“Com o andar de Robert Taylor”, do livro *Quando fui morto em Cuba* (1982), de Roberto Drummond, e “Aconteceu na Praça XV”, da obra *Pedras de Calcutá* (1977), de Caio Fernando Abreu, são contos em que a memória atinge de forma profunda o presente, sobretudo, o presente das personagens protagonistas. A sensação dos protagonista diante da verdade de que não é mais possível voltar atrás implica em uma reestruturação na forma com que eles entendem o presente. Dessa forma, analisamos os contos supracitados e traçamos algumas considerações entre ambos. Dentre os temas que as aproximam, destacamos o que é norteador pelo tema da ditadura militar. Para tanto, foram utilizados alguns trechos da teoria da memória coletiva elaborada Maurice Halbwachs, de *A memória coletiva* (1950), para que pudéssemos analisar e interpretar algumas manifestações memorialísticas que aparecem nos contos. Além da atenção especial à questão do “espaço” relacionado à memória, nosso aporte teórico também é formado por alguns trabalhos específicos que envolvem a obra de Drummond e Abreu e, que, de certa forma, estão alinhados à perspectiva adotada na construção deste trabalho.

Palavras-chave

Caio Fernando Abreu; Conto; Ditadura militar; Espaço; Memória; Roberto Drummond.

Abstract

“Com o andar de Robert Taylor”, from the book *Quando fui morto em Cuba* (1982), written by Roberto Drummond, and “Aconteceu na Praça XV”, from the book *Pedras de Calcutá* (1977), written by Caio Fernando Abreu, they are both short stories where we can observe memory's presence in the present time in a very deep way, above all, the protagonists character's present time. The protagonists sensation related to the true that it's not possible to came back to the origin state after a great happening in their life, it implies in a restructuration of the way that they understand the present time. Keep in mind this fact, we analyze theses short stories and established some considerations and comparisons between them. Among the themes figured out in narratives, the military dictatorship was the one highlighted for us that really approximate both text. As a method of work, we consider some concepts about Maurice Halbwachs's collective memory theory, from the book *The collective Memory* (1950). Take into account this theory, we analyzed and interpreted some memory manifestations in short stories. Spite of the special attention that we dedicated to the space question related to the memory, our theoretical support is also composed not only by some works linked to Drummond and Abreu's works but also by some studies related to the theoretical perspective adopted by us.

Keywords

Caio Fernando Abreu; Memory; Military Dictatorship; Roberto Drummond; Short Story; Space.

* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP - São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: julianasilvadias@gmail.com

— Pior, Ju, não é a morte no gatilho, pior é quando nos matam e nos deixam com a sensação de que estamos vivos [...] essa morte com tiros silenciosos e que transforma nosso coração num pássaro empalhado que já não canta...

"Por falar na caça às mulheres", Roberto Drummond

Introdução

Reencontro, sentimentos do passado e do presente, os contos "Com o andar de Robert Taylor" e "Aconteceu na Praça XV", respectivamente, dos livros *Quando fui morto em Cuba* (1982) e *Pedras de Calcutá* (1977), revelam, cada um à sua maneira, o tecido de uma memória tanto individual quanto coletiva, trabalhado no espaço e no tempo do presente nos quais se situam ambas as personagens protagonistas. Guiados por narradores que estabelecem forte conexão com as personagens principais, pedaços da memória dos, digamos, tutelados desses narradores, vão surgindo, formando um arranjo textual que oferece subsídios para o entendimento de importantes acontecimentos, mais especificamente, aqui, os reencontros. Por meio dos encontros casuais que acontecem no presente, fatos do passado são revelados, revitalizados ou, até mesmo, "modificados". É assim que eventos que nos parecem somente individuais se transformam também em acontecimentos coletivos e vice-versa: referências temporais, algumas situações vividas pelas personagens, marcas de produtos, nomes de personagens e artistas que pertencem ao "nosso" real, "comportam-se" como dados particulares e coletivos, tanto em relação ao texto quanto em relação ao que poderíamos chamar de realidade da sociedade brasileira ficcionalizada nos textos de Drummond e Abreu. Promovendo esses múltiplos encontros, temos o espaço, o lugar em que se viveu no passado, no caso do conto de Drummond, e a praça XV, em se tratando do conto de Abreu. Esses espaços parecem ser o elemento que estabelece a conexão entre passado e presente. Para tanto, os referidos contos serão analisados separadamente e, depois, analisaremos alguns aspectos marcantes que, de certa forma, aproximam essas duas narrativas.

Sozinho em meio ao (seu) público: o abandono de Leopoldo em "Com o andar de Robert Taylor"

— Era a fase mais negra da repressão no Brasil – e ele está pensando – mas eu era estupidamente feliz...

"Com o andar de Robert Taylor", Roberto Drummond

Decorrido o tempo de tortura e exílio, a personagem protagonista Afonso, de "Com o andar de Robert Taylor", de Roberto Drummond, ao mesmo tempo em que volta e caminha pelo local que viveu com sua companheira Patrícia sob a vestimenta de revolucionário na época da ditadura militar brasileira, também recorda fatos desse passado. Ao chegar a esse espaço, a personagem passa pela rua em que morava, permanece por alguns instantes debaixo da árvore em que foi preso e, em seguida, dirige-se para o supermercado onde ele, outrora, marcara um encontro com Patrícia. Encontro, este, que não aconteceu em virtude de sua prisão. No supermercado, inesperadamente, ele reencontra Patrícia e descobre que foi sua antiga companheira quem o denunciou à polícia. Após a revelação, ele sai do supermercado, deixando Patrícia, com a ajuda de Robert Taylor.

Menos do que simplesmente andar pelo bairro de outrora, Afonso revisita um lugar que fora muito significativo em seu passado e, conseqüentemente, também revisita seus sentimentos de antigamente. Mesmo na condição atual de

anistiado político, Leopoldo – nome de batismo de Afonso – aparenta preferir mais o passado em meio a esconderijos e a trabalhos junto à guerrilha do que os tempos "de paz" em que, agora, vive. Aparenta, na verdade, não conhecer outro modo de se viver senão aquele no qual vivera no passado, como afirma o narrador em: "Mas voltemos ao nosso personagem, antes que vocês o percam de vista, pois mesmo hoje, que está anistiado, *ele não perdeu o costume de despistar seus seguidores, imaginários ou não*" (DRUMMOND, 1994, p. 35-36, grifo nosso).

Dáí suas palavras denotarem um certo apego aquilo que já se passou, como em: "– É mais fácil um homem enfrentar um pelotão de fuzilamento do que enfrentar a solidão do amor..." (DRUMMOND, 1994, p. 35); "– Era a fase mais negra da repressão no Brasil – ele está pensando – mas eu era estupidamente feliz..." (DRUMMOND, 1994, p. 36). A lembrança de um relacionamento que teve seu curso interrompido e a lembrança do abandono de uma causa pela qual ele lutara no passado, sendo ambas ações consequências do fato de Leopoldo ter sido preso, fazem com que ele refugie-se, ao chegar no Brasil após o exílio, no passado, buscando o espaço no qual amor e guerrilha nasceram e desenvolveram-se.

Ao chegar a esse "lugar do passado", notamos que o protagonista, por meio de seus pensamentos e ações, em certo sentido, hipervaloriza tanto o espaço quanto o passado e, quiçá, àquilo que poderia ter acontecido caso ele não tivesse sido preso. Refazer esse caminho e, principalmente, ser engolfado por uma onda de sensações e sentimentos originados no passado, só lhe é possível graças ao que Halbwachs (2006) denomina de "permanência do tempo" mesmo diante de lugares que sofreram modificações estruturais:

[...] quando em uma sociedade que se transformou subsistem vestígios do que primitivamente foi, os que a conheceram em seu estado primeiro também podem fixar sua atenção nos vestígios antigos que lhe proporcionam o acesso a um outro tempo e um outro passado [...] *a subsistência desses vestígios basta para explicar a permanência e a continuidade do tempo próprio para esta sociedade antiga e para que nos seja possível nela penetrar pelo pensamento a qualquer momento* (HALBWACHS, 2006, p. 152-153, grifo nosso).

Qualquer momento, qualquer tempo. Muitas são as noções e concepções de tempo que podemos encontrar durante essa caminhada feita por Afonso pelo bairro que o acolheu no passado. O tempo presente, aquele no qual se passa a narrativa, se estabelece como meio produtivo para que o tempo passado possa reaparecer por meio das lembranças da personagem protagonista. Essa mescla de tempos a formar um dado texto, é uma espécie de propriedade, uma marca da obra drummondiana como um todo apontada por Guelfi (2007), segundo a estudiosa:

A marcação de tempo é bastante elaborada, havendo, como é frequente nos livros do autor, uma alternância do tempo real, cronológico e psicológico, com o tempo mítico, do eterno retorno, do recomeço infinito de todas as coisas, que supera até mesmo no devir histórico (GUELFÍ, 2007, p. 125)¹.

Voltando à questão do espaço, já que é ele que abriga em si todas essas noções de tempo, dois apresentam-se especiais para Leopoldo: o edifício em que morou e o supermercado do bairro. Notamos que a relação de Afonso com estes ilustra bem a forma com que a personagem lida com o passado. Afonso, ao caminhar pela rua onde morava, notar angustiado que poucas construções

¹ Essa descrição sobre o tempo feita por Guelfi tem como texto-base o livro *Hitler manda Lembranças* (1984), outra obra de Roberto Drummond. Contudo, é possível notar essa mesma configuração de tempo também no conto aqui analisado por nós.

daquela época haviam restado e descobrir que o prédio em que morou havia sido implodido e que em seu lugar construíram o "Golden Center", permite que o narrador possa estabelecer uma comparação que nos revela, de maneira geral, qual é a disposição e o sentimento do protagonista diante das novas construções do bairro: "Era como se tivessem implodido um pedaço dele [...]" (DRUMMOND, 1994, p. 36).

Quando ele chega ao supermercado e nota que o estabelecimento comercial não é mais o mesmo, tem-se, nesse instante, revelada a última pista, fornecida pelos espaços: a de que grandes mudanças haviam ocorrido desde que Leopoldo deixara a vizinhança. Ou seja, é através dos espaços, que são caros a Leopoldo, que o narrador também vai deixando vestígios, pistas, de que uma série de implosões, principalmente no campo dos afetos, aconteceria neste seu retorno, sendo a última e derradeira, a destruição da imagem que ele havia construído de Patrícia. Os resquícios das perdas que Afonso teve, deixadas nos lugares pelos quais ele passa, têm seu peso redimensionado quando correlacionamos esse procedimento narrativo – o de encontrarmos uma certa equivalência, digamos, destrutiva, entre as modificações tanto nos espaços quanto nos sentimentos da personagem protagonista – aos escritos, mais uma vez, de Halbwachs:

Aquele morador – de cujo pequeno universo faziam parte essas velhas paredes, essas casas decrepitas, essas travessas obscuras e esses becos sem saída, cujas lembranças se prendem a essas imagens agora apagadas para sempre – sente que toda uma parte sua morreu com essas coisas e lastima que não tenham durado pelo menos o tempo que lhe resta de vida (HALBWACHS, 2006, p. 164).

Entendemos, por meio deste excerto do sociólogo francês, não somente o lamento da personagem quanto à perda das construções de antes que compunham o espaço que, hoje, abriga edificações diferentes, mas também, o seu lamento por não ter mais a chance de usufruir das mesmas condições e possibilidades de outrora, em que ele poderia estabelecer determinadas relações com membros de "seu antigo" grupo social. Como podemos ver em:

Sente falta de uma casa cor de chocolate em cuja janela um velho de pijama, a pele muito branca, conversava sozinho:
– Era tão bom olhar a casa cor de chocolate – ele segue pensando – e eu sentia vontade de conversar com o velho de pijama... (DRUMMOND, 1994, p. 36)

Mesmo sendo um guerrilheiro e tendo, em consequência disso, a necessidade viver de forma clandestina, sua condição não o impedia de observar alguns dos acontecimentos do bairro em que vivia e, dessa forma, imprimir suas marcas neste e registrar certos eventos: independentemente da intensidade das relações que o protagonista estabeleceu com os moradores do bairro, Afonso pertencia aquele grupo. Contudo, nenhum passante parece entender a situação, o drama pelo qual passa a personagem protagonista, visto que "[...] esses pesares ou essas inquietações individuais não têm consequência porque não tocam a coletividade" (HALBWACHS, 2006, p. 164).

Dessa forma, durante a caminhada de Leopoldo, temos a impressão de que cada passo dado por ele é como se uma pá de cal fosse jogada no buraco de suas esperanças, na possibilidade de poder reaver aquilo que, de alguma forma, ele acredita que lhe pertence. Mais do que isso, o passado vivido nesse espaço não parece ser somente o único bem que lhe restou: este lugar abriga o que de Afonso restou para ele mesmo, pois:

Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem.

O grupo se fecha no contexto que construiu. *A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém com este passa ao primeiro plano da ideia que tem de si mesmo* (HALBWACHS, 2006, p. 159, grifo nosso).

Dessa forma, podemos entender que não é somente uma retomada da vida que Afonso tenta fazer quando decide voltar ao bairro. Tendo ficado exilado durante tanto tempo, seu objetivo é o de reencontrar a sua imagem nos lugares em que, no passado, ele deixara impressas as suas marcas. É justamente essa angústia, essa decepção da personagem protagonista, que vemos ser, em larga medida, exploradas pelo narrador drummondiano: "Muita atenção, que nosso personagem caminha agora para o local em que foi preso: estão vendo aquela árvore lá na frente, quase na esquina? Pois foi debaixo dela que ele caiu numa emboscada" (DRUMMOND, 1994, p. 37).

Aprofundando um pouco mais essa questão sobre a forma com a qual o narrador lida com o protagonista de "Com o andar de Robert Taylor", vale dizer que, em linhas gerais, o conto é marcado por uma trama com forte apelo a uma espécie de espetacularização dos fatos da própria narrativa. É como se o drama de Afonso fosse transformado em espetáculo a ser deliciado pelo público. A forma com a qual o narrador nos apresenta os fatos relativos à vida da personagem protagonista, descentraliza a questão do exílio e da ditadura, que são as grandes questões representadas na/pela narrativa e, no que se refere especificamente à condição de Afonso, o narrador suaviza, em dada medida, junto ao leitor, as cores fortes de sua situação de ex-guerrilheiro e de sua condição de se sentir um "para sempre" perseguido.

Esse procedimento narrativo, que muito nos lembra o movimento de uma gangorra, coloca na extremidade de cima o que é, por um certo viés, "mais leve", a história de amor entre Patrícia e Afonso. E, do outro lado, na parte de baixo do brinquedo, a assunto historicamente mais importante, a questão da ditadura com todo o seu "peso". Entendemos por meio dessa imagem que elaboramos a partir do texto literário, que é justamente o peso do segundo que oferece visibilidade ao primeiro e o inscreve narrativamente com contornos mais fortes: Afonso não é somente um ser que teve um relacionamento interrompido, ele é um ex-guerrilheiro que foi traído por uma companheira de uma causa de ordem política.

Contudo, considerando o que anteriormente expomos, entendemos que, diferentes de muitas histórias em que o tema da ditadura militar brasileira se faz presente, o teor dramático do texto drummondiano se estabelece de uma forma singular. A superexposição dos pensamentos e da própria figura de Afonso, paradoxalmente, dá ares de caricatura a essa dolorosa situação na qual ele vive e viveu e, em dada medida, esse efeito caricaturesco nos distancia do drama coletivo que é trabalhado no texto, o da ditadura militar brasileira, e nos aproxima de um acontecimento particular que nos é aos poucos construído e revelado, o reencontro de Leopoldo e Patrícia². É por meio dessa espécie de suspense criado em torno do casal que o narrador procura prender a atenção do leitor. Essa composição, aqui descrita, assemelha-se muito ao que Guelfi (2007) nos diz sobre a presença do hiper-realismo na obra do autor mineiro:

O estudo do espaço, que tanto fascinava os artistas pop, aparece na exploração rigorosa dos detalhes. Os primeiros planos contrastam com os recursos que dão profundidade às cenas. Num jogo que reúne arte e vida, o artista escolhe objetos (incluindo nesta categoria as figuras humanas) e

² Interessante se faz lembrar aqui, que esse procedimento de colocar a história de amor "à frente" de um acontecimento importante, o que chamamos, aqui, de efeito gangorra, também aparece em outra produção de Roberto Drummond. Em *Hilda Furacão* (1991), é possível afirmarmos que o mesmo tema trabalhado no conto aqui analisado, o cenário político brasileiro, aparece como um verdadeiro pano de fundo *atrás* da história de amor entre Hilda Furacão e um frade franciscano.

fragmentos do real, aparentemente ao acaso, focaliza-os detalhadamente, ampliando alguns de modo exagerado, segundo a técnica do hiper-realismo. Por essa técnica, os artistas apropriavam-se de elementos do contexto político-social, da mesma forma que se apropriavam de objetos e símbolos do cotidiano, agrupando-os por meio da colagem. Recolhidos e reunidos em novo contexto, esses fragmentos criam efeitos de deslocamento, muitos próximos do estranhamento e do desvio surrealistas (GUELFÍ, 2007, p. 121-122).

Para tanto, temos, no texto de Drummond, um narrador cujos traços são compostos por características que muito nos lembram as de um locutor esportivo de rádio transmitindo uma partida de futebol. Imagem esta que nos vem à mente quando consideramos o nível de detalhamento do qual ele, o narrador, se vale ao descrever as ações da personagem protagonista. Conseqüentemente, há, nesse profissional, a necessidade de prender a atenção desse ouvinte, os leitores, já que é imprescindível que este, ao fazer uso desse meio de comunicação, dê condições para que seu ouvinte seja capaz de fazer uma construção mental das ações ("cenas") que se desenrolam na presença daquele que narra. Segundo Guelfi (2007), a presença desse locutor em toda a obra drummondiana "ênfatisa a artificialidade, a natureza da literatura como um 'show' ao vivo" (GUELFÍ, 2007, p. 123), como em:

A propósito, seu objetivo, enquanto caminha neste anoitecer, é rever o lugar em que foi preso, muitos anos atrás e, por coincidência, numa sexta-feira de julho fria como a de hoje. Portanto, não o percam de vista, alguns imprevistos podem acontecer (DRUMMOND, 1994, p. 35).

Essa espécie de mistura de vozes feita por Drummond ao compor o texto literário, é uma característica bem marcante de suas narrativas como nos afirma Guelfi (2007):

Marcadas pela ambigüidade, suas narrativas são construídas com elementos retirados da tradição literária misturados à reprodução de outras linguagens, numa intertextualidade com vários discursos do contexto social, especialmente da cultura de massa. (GUELFÍ, 2007, p. 02).

Nada mais relacionado à cultura de massa do cenário brasileiro do que a ideia da transmissão de uma partida de futebol.

Enfim, nessa altura, cientes estamos de que esse apresentador da ação protagonizada por Afonso sabe lançar mão de recursos de forma a cercar as informações que tem, dosando-as gradativamente na confecção de seu discurso para seu receptor até chegar ao grande acontecimento da história que ele, aparente e, arriscamos, verdadeiramente, se propôs a narrar: o encontro entre Afonso e Patrícia. Se em meados da história o narrador lança mão de uma indagação dando ares de suspense à história, "E se hoje Patrícia aparecer?" (DRUMMOND, 1994, p. 37), notamos que os comentários feitos por esse locutor, deste ponto da narrativa em diante, vão corporificando, alimentando cada vez mais a expectativa de seus expectadores/ leitores, por meio da exaltação da importância que Patrícia tem para Afonso e, dessa forma, torna-se mais fácil mensurar o impacto que esse encontro causa na personagem protagonista, visto que:

Foi por Patrícia, mais do que por suas convicções revolucionárias, que suportou as torturas, depois o exílio, contando os meses em que esteve doente, internado num hospital de Paris, sem ver nem ouvir um brasileiro durante cento e vinte dias, conversando sozinho para escutar a própria voz (DRUMMOND, 1994, p. 38).

Até mesmo nos momentos em que o narrador exalta a importância que Patrícia tem para Leopoldo, é possível notarmos que, na verdade, joga pistas

mais discretas que estão relacionadas à grande revelação que ao protagonista será feita: “Até hoje ele não sabe quem o entregou [...]” (DRUMMOND, 1994, p. 37). É hoje, no presente em que a narração é feita, que Afonso descobre quem o denunciou. É hoje que ele, ao recordar – e, de certa maneira, aos seus olhos e aos seus sentidos, “(re)viver” – uma situação do passado, a do dia em que foi preso, que ser-lhe-á feita a grande revelação:

Eis que, numa esquina dentro do supermercado, ele a fecha com seu carro vazio (enquanto o dela está cheio) e a olha sério, mas já a abraçando, espera um sorriso, mas Patrícia grita:

— Não me faça mal! Eu te imploro!

Ele a olha sem entender.

— Você não vai me fazer nada, não é mesmo? – ela fala. – Eu era muito nova! Foi por isso que eu te denunciei à polícia. Eu juro que não foi pelo prêmio que me deram!

[...]

— Eu te imploro! Não me mate! Você não acredita em Deus, mas eu te imploro por Marx, Engels, Lênin e Stálin! Não me faça nada! Eu era muito nova! Não foi pelo dinheiro que eu te denunciei! Eu só tinha dezessete anos (DRUMMOND, 1994, p. 38-39).

Ao considerarmos o valor que Patrícia tem para Afonso, é nos possível entender o quanto essa descoberta o desestrutura. Tendo em vista esse, bem como alguns dos trechos anteriores que, aqui, citamos, é fácil percebermos que a convicção revolucionária de Afonso fazia sentido a ele quando conjugada à presença de Patrícia em meio a essas vivências relacionadas às suas “convicções” e ações político-sociais. A existência da relação amorosa e o seu engajamento político, ambos por ele, aparentemente, representados na *persona* de Patrícia, pareciam ser sua grande razão de vida, mesmo hoje, no presente, em que não há mais lutas, não há mais guerrilha, não há mais revolução:

Há muitos anos que não vê Patrícia: ele foi preso, trocado pelo embaixador da Suíça, e esperou sempre, e em vão, que ela aparecesse numa leva de exilados vindos do Brasil, e quando, já anistiado, desceu no Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro acreditava que fosse ver aquele vulto magro e louro, de olhos azuis e sardas no nariz, acenando para ele. Mas Patrícia não estava lá. (DRUMMOND, 1994, p. 37).

E, de forma a agravar ainda mais sua situação, é necessário salientar que ele vive na condição de ex-exilado, daquele que, no caso, foi obrigado a viver longe de sua terra, e, talvez, por isso, sinta a necessidade de retomar os fios de sua vida, já que, aparentemente, Afonso, mesmo distante, “viveu” neste passado³: um “estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade” (SAID, 2005, p. 70).

Dessa forma, entendemos que Afonso não somente reencontra Patrícia, que não é a mesma daqueles tempos (em todos os sentidos, nem não é, na verdade, quem ele imaginava que ela fosse...). E ele também reencontra o seu país, que também não é o mesmo de outrora. O que é saliente em relação à sua atual condição é que a única bagagem que ele carrega é de conteúdo memorialístico e, Afonso, ao tentar conectar, relacionar os seus pertences, os fios de sua memória, ao presente, percebe que isso não é possível, tanto em relação à Patrícia quanto em relação ao lugar em que vivera no passado.

³ Diz Halbwachs: “De fato continuo a sofrer a influência de uma sociedade mesmo que ela me tenha afastado – basta que eu carregue comigo em meu espírito tudo o que me permite estar à altura de me estar no ponto de vista de seus membros, de me envolver em seu ambiente e em seu próprio tempo, e me sentir no coração do grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 146).

Descobrir ter sido denunciado por Patrícia, também é ver e ter perdido o sentido da luta que travara antes do exílio. Dessa forma, não tendo meios de retomar os fios para dar continuidade aos mesmos, ele abandona os ídolos de outrora – Marx, Engels, Lênin e Stálin – e agarra-se a outra imagem também pertencente ao seu passado, outro ídolo: Robert Taylor. Se a estabilidade dos outros símbolos de "sua causa" não mais existe, visto que eles perderam seu valor quando ela, a pessoa que o delatou, apelou para o valor dos mesmos ao implorar pela vida, outro ícone o guiará a partir de agora.

É assim que Afonso ele sai de sua singular condição de revolucionário, de um "aspirante a herói" no texto drummondiano e se junta à massa quando adota o andar de Robert Taylor e sai do supermercado. Adota um ídolo de seu passado, que era venerado por todos, principalmente por aqueles que se deixaram seduzir pela atmosfera dos *media* criada pelo cinema. Para o nosso protagonista não há outra solução já que, para ele, não há ídolos no presente nos quais ele possa se agarrar e seguir adiante. É como se o protagonista aniquilasse a sua condição de revolucionário, aniquilasse Afonso. Abandona uma vestimenta – agora, sem razão de ser – e adota outra, já que é necessário deixar Patrícia e seguir adiante.

Ciente de toda essa situação parece estar o narrador do conto. Em um pequeno trecho do excerto anteriormente destacado, "[...] ele foi preso, trocado pelo embaixador da Suíça, e esperou sempre, e *em vão*, que ela aparecesse numa leva de exilados vindos do Brasil [...]" (DRUMMOND, 1994, p. 37, grifo nosso), percebemos que esse narrador, quando consideramos toda a história, não somente faz uma consideração quanto ao passado de Afonso quando diz "e em vão". O que nos parece, na verdade, é que ele sabe qual será o desfecho da narrativa – principalmente pela exploração do recurso da expectativa como vimos em algumas páginas acima – e, quando tomamos pé desse domínio do narrador sobre os acontecimentos, esse "e em vão" redimensiona-se, torna-se um eco que se propaga por toda a narrativa, visto que esse cruel narrador é ciente do desfecho da história, mas, mesmo assim, apresenta Afonso de forma caricaturada. Em suma, verificamos que todas as ações da personagem relacionadas à sua volta ao bairro culminam em descobertas que, ao invés de o alimentarem positivamente, desestruturam-no por todos os lados, deixam-no incapaz de seguir na sua condição real, a de um solitário Leopoldo, e, por isso, necessita de Robert Taylor.

Um recurso interessante que nos indica, estilisticamente, essa forma com a qual o narrador se assenhoreia da narrativa é o uso de parênteses em certos trechos da narrativa. Aparentemente, esses parênteses contêm informações extras, que poderiam ser consideradas relativas aos "bastidores" da construção narrativa, mas, na verdade, o uso desse recurso culmina em interessantes efeitos de sentido ao texto.

Em certo trecho, "Essa cena (com o alívio e o incômodo que sentiu na hora), ele contava rindo em Cuba [...]" (DRUMMOND, 1994, p. 35), há uma espécie de reafirmação do extenso raio de ação do narrador no texto. Esse narrador não nos conta somente sobre aquilo que presencia no presente da ação que se desenrola, diga-se, pois, a volta de Afonso ao bairro em que ele viveu. Na verdade, ele é um grande soberano nesta narrativa já que é sabedor de todos os acontecimentos do passado da personagem protagonista relativos à sua vida como ativista político.

Contudo, há dados mais contundentes em outros excertos marcados pelo uso dos parênteses, como aqueles que abrigam informações sobre a memória do período da ditadura militar brasileira. Neste primeiro excerto que destacamos, "Havia mesmo um prêmio em dinheiro (*oferecido por industriais e banqueiros paulistas*) para quem desse sua pista à polícia. (DRUMMOND, 1994, p. 35, grifo nosso)", considerando a parte histórica, notamos que os parênteses atenuam

uma informação-denúncia que nos mostra o posicionamento da classe abastada paulista diante do regime político militar.

Considerado, ainda, o excerto anterior, notamos que, em relação à narrativa em si, fica-nos a dúvida sobre qual seria a fonte dessa informação da qual o narrador se vale ao fazer essa afirmação, mas, em relação ao trabalho do escritor e a própria questão da publicação do livro, esse detalhe da narrativa drummondiana nos põe a refletir. Se hoje, devido à distância que nos separa dos fatos, essa informação corre de forma aparentemente livre, já que esta colocação é espécie de ponto pacífico, é fato de conhecimento geral, em 1982, ano em que o livro foi publicado, vivia-se ainda em tempos em que era necessário se ter maior cautela ao se falar sobre o assunto. Mas, ironicamente, a adição dessa informação, da forma na qual foi feita, demonstra-nos, pela via estilística, justamente esse cenário: uma denúncia é feita, contudo, ela é realizada de forma discreta, tal como uma denúncia deve ser feita, posto que houve, sim, certa cautela: a denúncia não é colocada em destaque no texto, ela feita de modo sorrateiro, visto que está entre parênteses. Entendemos que esse procedimento narrativo redimensiona um dado/detalhe ao transformá-lo em representação estilística ambivalente quando o "confrontamos" com as informações intra e extra textuais.

Já neste outro excerto, "Podia ser a polícia, o Ibope ou mesmo as vendedoras da Avon Chama (*muitas das quais trabalhavam para o SNI e o DOI-CODI*), ele sentia um medo misturado com excitação sexual, quase um orgasmo" (DRUMMOND, 1994, p. 37, grifo nosso), vemos retratado o clima de tensão no qual vivia Afonso diante dessas espécies de estratégias das quais se valiam o regime político e militar em busca de informações sobre possíveis não simpatizantes da ditadura. Aqui, é claro que pouco nos importa, obviamente, saber sobre a legitimidade da profissão das vendedoras dos produtos Avon. O que é uma marca verdadeiramente interessante nesse excerto é ter o humor como produto de um dado, a princípio, sério, que tem, sim, o seu correspondente nas páginas do discurso histórico brasileiro: é de conhecimento de todos que os espões da ditadura tinham várias facetas, não tinham uma característica específica com a qual poderiam ser identificados entre a multidão, já que isso é o que, em partes, garantia o seu poder sobre os seus opositores.

É por causa dessa forma de agir desses agentes pró-regime militar, que os opositores desse sistema vigente direcionavam seu medo e suas inseguranças a todos e a qualquer um que deles se aproximavam. Aqui, Drummond, ao cutucar a imaginação de seu leitor, incitando-o a imaginar um representante da contundente ditadura militar brasileira travestido de vendedora de produtos Avon, ridiculariza e mostra o ridículo dos artifícios que o poderio militar se valeu no intuito de sobrepor a sua força à toda a nação brasileira.

Revisitando outro trecho, temos uma informação interessante no clímax da narrativa marcada pelo uso dos parênteses: "Eis que, numa esquina do supermercado, ele a fecha com seu carro vazio (*enquanto o dela está cheio*) e a olha sério, mas já a abraçando, espera um sorriso, mas Patrícia grita" (DRUMMOND, 1994, p. 38, grifo nosso). Se para Afonso o reencontro com Patrícia parecia ser, a princípio, uma espécie de retorno aos bons tempos, a informação entre parênteses, aparentemente banal, é uma pista visual que antecipa tanto a ele, o protagonista, quanto a nós, que essa retomada da vida a partir do passado "reencontrado" não é mais possível. A julgar por essa e também por outras diferenças pelas quais o protagonista se depara, aqui, "o carrinho cheio" de Patrícia é o sinal claro de que há uma diferença, de que foi criada e de que existe uma distância entre os dois. Leopoldo, como sabemos, volta ao seu país nas mesmas condições financeiras em que estava, parece ter parado no tempo em que fazia "magras compras" (DRUMMOND, 1994, p. 37)

com Patrícia no supermercado. Mais do que um monte de itens do supermercado, na verdade, esses elementos indicam que há um abismo separando-os, mas Leopoldo, aparentemente, só se assenhoreia disso quando Patrícia faz sua confissão.

De forma a abrigar todo esse espetáculo e dar condições para que a memória de Leopoldo venha à tona, há “a bela B...” (DRUMMOND, 1994, p. 34), o espaço em que ocorre a narrativa. Logo no primeiro parágrafo, deparamo-nos com dados interessantes, de naturezas distintas, que nos alertam para conteúdo ficcional e real presentes nesse texto literário:

Talvez seja porque hoje, enquanto caminha por uma rua de B..., a bela B... em que, nos piores dias da ditadura do general Médici, viveu com o codinome de Afonso, ele sinta a ligeira falta de ar dos amantes abandonados e seja perseguido por uma descoberta [...] (DRUMMOND, 1994, p. 34).

Ao analisarmos o trecho acima, notamos há uma espécie de preservação da identidade da cidade na qual acontecem os fatos do conto e também do nome do protagonista, pois somente nos é revelado seu codinome nesse início de narrativa. Essa manutenção do sigilo em relação à personagem, curiosamente, será conservada por quase todo o conto, visto que o nome, Leopoldo, só é mencionado uma vez, justamente no momento em que ele recebe voz de prisão. Acreditamos que, em certa medida, a salvaguarda dos nomes do lugar e da personagem desvincula esses dados de qualquer relação destes com fatos reais. E, ao mesmo tempo, a não existência desses vínculos acresce uma espécie singular atributo desses elementos: cidade e falso nome adquirem a capacidade daquilo que, aqui, chamamos de trânsito livre. Para nós, é como se essa propriedade incomum nos permitisse imaginar que *essa B...* e *esse Afonso* podem ser qualquer lugar e qualquer pessoa que estiveram sob o jugo do poderio ditatorial do general Médici, este último, sim, uma personagem real da historiografia brasileira. Esse novo horizonte interpretativo apresenta-se como uma espécie de reafirmação do caráter social e coletivo do texto de Drummond.

Em outras palavras, é assim que a narrativa rompe as fronteiras entre o ficcional e o real, misturando-os, “os frágeis limites entre esses universos são questionados, demonstrando-se a interação profunda entre os diferentes níveis de realidade [...]” (GUELFÍ, 2007, p. 123), confluência esta que não somente aparece quando a narrativa se apropria do tema da ditadura brasileira que é um fato histórico e, por isso, em dado tempo, coletivo⁴, mas também quando coloca a conversar esses elementos de origens distintas. Dessa forma, a conexão criada entre essas duas instâncias, uma de cunho real e outra de cunho ficcional, em dada medida, estende a história da personagem protagonista, a priori, inerente à narrativa, também àqueles (e a qualquer um) que estabeleçam empatia com essa história de um ex-exilado político neste texto literário. É assim que o texto literário de Drummond sai do que poderíamos chamar de sua “jurisdição” e passa a compreender outros campos tão necessários e importantes quanto o seu próprio.

Desdobrando um pouco mais essa possibilidade de entendimento desse conto, a relação ente real e ficcional, podemos perceber que, no nível da narração, o narrador se vale de estratégias para preservar o nome daquele que um dia fora vítima da ditadura, pois, ao especificar o nome do general Médici e ocultar o nome da cidade e o de Leopoldo, notamos que o narrador não somente menciona, mas, sim, denuncia o algoz de Afonso e preserva a identidade da vítima ao não revelar o nome do protagonista e da cidade em que ele vivera nos

⁴ Consideramos, aqui, a ideia de coletivo tomada por empréstimo de Halbwachs (2010) que estende o “limite” dessa noção de coletividade à vida, à sobrevivência dos membros do grupo em um dado tempo e que participaram, de alguma forma, de um dado acontecimento histórico.

tempos de guerrilha. Dessa forma, vale ressaltar que o nome de Afonso, Leopoldo, somente nos é dito quando a sua história do passado é reativada pelo narrador por uma necessidade de entendimento da narrativa que acontece no presente, pois, em relação ao protagonista: "Ele estava tão pouco acostumado a ouvir seu próprio nome que, por um momento, julgou que tinha havido um engano, que não era ele que queriam" (DRUMMOND, 1994, p. 38).

Nesse sentido, o que, na verdade, parece nos ser contada, é a história de Afonso. Mais adiante, já no fim da narrativa, esse processo ficcional criado na própria ficção por meio da troca de nomes, toma outro rumo a partir do momento em que as ações de Afonso são comparadas às de Robert Taylor. Ou seja, Leopoldo foi Afonso durante grande parte da história e "saiu" dessa mesma história como Robert Taylor. Confusa em um primeiro instante, essa questão do nome passa depois a nos soar natural quando entendemos que, na narrativa, a personagem, em nenhum momento, fora, de fato, Leopoldo: durante o período de revolução ele fora Afonso e, após a descoberta da traição de Patrícia, ele passa, por comparação, a ser Robert Taylor, o ídolo do cinema.

No início deste trabalho, valemo-nos de uma colocação de Guelfi (2007) em que esta afirma sobre a existência de um "tempo mítico, do eterno retorno, do recomeço infinito de todas as coisas, que supera até mesmo no devir histórico" (GUELF, 2007, p. 125) a marcar a obra de Roberto Drummond. Nesse sentido, entendemos que Leopoldo, no fim da narrativa, ao abandonar a sua vestimenta de Afonso e colocar outra, a de Robert Taylor, em certo sentido, marca uma espécie de novo recomeço para Leopoldo, fechando um ciclo e abrindo outro. Se no passado, Afonso abre um ciclo, esta antiga fase tem seu fim no exato momento em que Patrícia confessa a sua responsabilidade pela prisão do protagonista. Esse "novo apego", Robert Taylor, seria como um tipo de oportunidade de recomeço, de novo retorno, visto que, narrativamente, Leopoldo por ele mesmo, de fato, nunca existiu.

Os limites entre realidade, tanto a construída no texto literário quanto a que se refere à realidade fora do texto, e a ficção, não somente a narrativa em si, mas também a ideia da ficção tomada por empréstimo, a figura cinematográfica de Robert Taylor, são recorrente e insistentemente transpostos no evoluir do texto literário. Esse procedimento "crônico" no qual o texto é construído tem como efeito de sentido uma espécie de sensação de instabilidade constante da narrativa já que há uma multiplicidade de arranjos entre "real" e ficcional textualmente inscritos.

Desencontro no encontro: o protagonista de "Aconteceu Na Praça XV" sem a parte que lhe cabe neste latifúndio

Em, "Aconteceu na praça XV", de Caio Fernando Abreu, no fim do que parece ser um dia rotineiro de trabalho, um homem, envolvido em seus pensamentos, inesperadamente, reencontra uma mulher com quem tivera algum tipo de relação no passado. Os dois conversam, vão para uma espécie de bar, falam sobre algumas coisas do presente, recordam alguns fatos do passado, tomam chopes e, logo após, ela vai embora e ele permanece no bar, absorto novamente pelos seus pensamentos.

De forma a nos adiantar um pouco sobre a contextualização do conto, Abreu nos oferece uma pista logo no início, no título de sua narrativa: "Aconteceu na Praça XV". Na verdade, ao compararmos certa Praça XV do Rio Grande do Sul, com esta, construída por Abreu, notamos que a praça do autor gaúcho parece ser uma forma ficcionalizada da supracitada praça sul-riograndense. Esse processo de ficcionalização se torna ainda mais evidente quando

voltamos nossa atenção tanto para os nomes das ruas referenciadas na narrativa, “Para subir rápido a rua da Praia, atravessar a Borges, descer a galeria Chaves e plantar-se ali [...]” (ABREU, 2007, p. 75), visto que estas também circundam a praça do Sul, quanto para o Chalé, que igualmente tem referência externa e é o lugar importante na narrativa: é por lá que as personagens estabelecem diálogo.

Somos, assim, primeiramente, como que apresentados a esse espaço real – conscientes ou não dessa particularidade quanto a essa referência extratextual – para depois nos depararmos com as peculiaridades desse espaço representado no conto, que, para a memória das duas personagens que ali estão, não é somente um recinto qualquer que abriga o Chalé da Praça XV: esse lugar também parece representar para as personagens que se reencontram uma espécie de variante de um certo bar que ambos frequentavam no passado. É por essa peculiaridade, notada e sentida pelas personagens, que esse espaço se estabelece como uma espécie de meio propício para que lembranças oriundas da época em que frequentavam o bar de outrora possam ser resgatadas. É a partir de uma configuração singular formada por um acontecimento, o encontro em si, e pelo espaço mais restrito da praça, o Chalé, que a mulher se recorda de fatos vividos com a personagem masculina e começa a falar sobre estes acontecimentos:

[...] e teriam ficado nesse clima por mais tempo se de repente ela não perguntasse se ele não se lembrava de um determinado bar e ele disse que sim e ela disse continuando, sabe que a garçonete nos conhecia tanto que outro dia me perguntou ué, tu não ia casar com aquele moço, e ela dissera que não, que eram apenas amigos. (ABREU, 2007, p. 76, grifo nosso).

É o espaço, mais especificamente, o Chalé que estabelece a ligação entre o que acontece e o que aconteceu, acrescido, é claro, da presença das duas personagens que compartilharam um mesmo espaço, de alguma forma, semelhante a este lá no passado. Desse momento em diante, as personagens travam uma conversa mesclada por fatos do presente e do passado, contudo, a disposição e o comportamento destes em relação à conversa são bem diferentes. Acerca da personagem protagonista, temos a impressão de que, para ele, rememorar certos acontecimentos é uma ação que lhe causa ora conforto ora desconforto. Talvez seja em virtude dessa oscilação de emoções que faz com que ele relute entre permanecer por mais tempo ou não na presença de sua conhecida do passado no início do encontro:

[...] uma hesitação entre mergulhar nas gentes entre um beijo e um me telefona qualquer dia e ficar ali e convidar para qualquer coisa, mas um medo que doesse remexer naquilo, e tão mais fácil simplesmente escapar que chegou a dar dois passos. Ou três. Mas de repente estavam sentados no Chalé com dois chopes um em frente ao outro [...] (ABREU, 2007, p. 75-76).

Reverter as coisas do passado ou seguir adiante? Perante esse dilema, o que se destaca é essa espécie de medo do enfrentamento “[...] tão mais fácil simplesmente escapar que chegou a dar dois passos. Ou três” (ABREU, 2007, p. 75). Ao decidir parar e tomar um chope, a personagem protagonista se torna vulnerável e, de certa forma, propensa a fazer considerações mais incisivas, em relação si, do que as que ele fazia antes do reencontro, já que o passado está ali, em sua frente, representado por alguém que parece ter compartilhado momentos importantes com ele e, principalmente, muito significativos para ele. Diferentemente dessa hesitação inicial, é ele quem, quase no desfecho do conto, parece querer, desejar que este momento não termine ou que, ao menos, se estenda por mais algum tempo. Em certa medida, ele pressente que, findo o

encontro, ele será, mais uma vez, jogado às suas incômodas sensações e indagações de antes.

Em uma só “golfada”, ou melhor, é por meio de um único parágrafo, que o narrador nos apresenta à Praça XV, às ações do presente e aos pensamentos originados do passado que passam a se desdobrarem nesse lugar. Vemos, dessa forma, construir-se a imagem de um verdadeiro espetáculo através dos olhos da personagem protagonista. A descrição pormenorizada do que se poderia chamar de “o instante” daquele, o protagonista, e daqueles, os que dividem um mesmo espaço no fim de um dia de trabalho, causa-nos, a nós leitores, a impressão de que todo essa confusão urbana está em pleno movimento e acontece em nossa frente:

Para subir rápido a rua da Praia, atravessar a Borges, descer a galeria Chaves e plantar-se ali, entre o cheiro dos pastéis, gasolina, e o ardido-suor-dos-trabalhadores-do-Brasil, tentava inutilmente dar uma outra orientação ao cansaço despolitizado e à dor seca nas costas, alguém compreenderia? (ABREU, 2007, p. 75).

Essa estrutura ficcional imagética construída por Abreu, composta por trabalhadores, veículos, ruas, espaços, suor, cheiros, é quadro social que atesta também, e ao mesmo tempo, o caráter individual e coletivo dessas captações particulares feitas em um dado momento e em certo espaço. O arranjo singular desses elementos, feito e captado pelo sujeito quando situado neste todo, bem como suas marcas pessoais impressas nesse espaço e suas impressões acerca deste, é o que, mais uma vez, reitera caráter e a atuação individual desse sujeito nesse panorama social. Em outras palavras, notamos que os sentidos se põem, em conjunto, a trabalhar para a construção de uma imagem que transmite não somente os acontecimentos da ação que se passa, mas também, e principalmente, a condição do sujeito em meio ao cumprimento do seu dever tal como uma peça da “grande máquina social” que funciona ininterruptamente.

É assim que o texto literário de Abreu, apresenta-se como uma grande *performance* da condição do sujeito em meio à sociedade ao identificá-lo e mostra-lo diante de toda a sua vulnerabilidade nesse meio. No caso em particular, temos revelada a fragilidade do ser diante de uma espécie de inevitável e inesperado reencontro com o passado. A imagem – já bem difundida e, talvez, desgastada – do homem contemporâneo que se sente solitário mesmo sendo parte integrante de uma multidão, é bem evidente neste conto. Imerso no caos citadino, o conteúdo dos pensamentos do protagonista se alinha ao meio em que se encontra:

A tardinha não tinha a quem recorrer e precisava controlar a vontade de dizer para qualquer alguém, olha, venci mais um. Quando a irritação não era muita, conseguia olhar para os lados pensando que dentro das corridas, dos gritos e dos cheiros *havia como olhos que não precisavam se olhar para que uma silenciosa voz coletiva repetisse, olha, venci mais um*; e, quando além da não-irritação havia também um pouco de bom humor, conseguia até mesmo sorrir e falar qualquer coisa sobre o tempo com alguém da fila. (ABREU, 2007, p. 74, grifo nosso).

Estando em um lugar, mas aparentando situar-se em lugar algum, já que “tudo ou nada disso tinha importância” (ABREU, 2007, p. 75), pois o lugar onde se está apresenta-se como espécie de massa inerte em virtude das mesmas e repetidas ações que são praticadas há tempos nesse espaço, a “salvação” possível dessa personagem se abriga justamente no fato desta estar deslocada em relação aos outros. É através dessa condição que ela parece conseguir identificar e dimensionar a (“sua”) situação diante do quadro social em questão e, conseqüentemente, fazer questionamentos para si de forma a tentar

descobrir, identificar o seu lugar diante de tudo: “E para que tudo não doesse demais quando não era capaz de, apenas esperando, evitar o insuportável, fazia a si próprio perguntas como: se a vida é um circo, serei eu o palhaço?” (ABREU, 2007, p. 75). Por “[...] vive[r] em um local adaptado a seus hábitos, não apenas seus movimentos, mas também seus pensamentos pela sucessão de imagens materiais que os objetos exteriores representam para ele” (HALBWACHS, 2006, p. 163), o protagonista, paradoxalmente, distancia-se desse todo ao revelar uma mentalidade não conformada com a situação em que ele está, ele faz questionamentos, e, ao mesmo tempo, ele também demonstra certa unificação com esse todo visto que cumpre o seu papel nessa disposição social apesar de.

Diante dessa curiosa unificação em uma não integração, aparentemente, o protagonista deposita certa esperança nos acontecimentos pretéritos que subsistem na sua memória. No sentido de encontrar nestes algum acalento diante da constante não resposta que ele recebe do mundo quando elabora seus questionamentos. Parece ser a partir de seu reencontro com essa mulher do passado que ele se rende de vez e escancara seus desconfortos diante da vida de hoje por meio de sua fala e de seus pensamentos. E, assim, começam a aparecer as lembranças e, conseqüentemente, as inquietações:

Mas de repente estavam sentados no Chalé com dois chopos um em frente ao outro, e ela dizia que as nuvens pareciam o saiote de uma bailarina de Degas e tinha um céu laranja atrás dos edifícios e uma estrela muito brilhante que ela apontou dizendo que era Vênus e riu quando ele mexeu com ela e disse que podia nascer uma verruga na ponta de seu dedo, *e teriam ficado nesse clima por mais tempo se de repente ela não perguntasse se ele não se lembrava de um determinado bar e ele disse que sim e ela risse continuando, sabe que a garçonete nos conhecia tanto que outro dia me perguntou ué, tu não ia casar com aquele moço, e ela dissera que não, que eram apenas amigos* (ABREU, 2007, p. 75-76, grifo nosso).

Do trecho anterior até o fim do encontro, a personagem protagonista paulatinamente contrasta, mais a partir dos seus pensamentos do que pelas suas ações ou falas, o presente em que se encontra e as vivências de um tempo pretérito formado por diferentes valores e ações em relação ao presente. Diante de tudo aquilo de outrora que é pinçado para formar o tecido narrativo em construção, surge um momento relacionado ao tema da ditadura militar brasileira, contudo, ele aparece um tanto escondido, em meio aos pensamentos do protagonista que não são expostos durante a conversa:

E logo em seguida ele quis falar *duma passeata em que tinha apanhado dentro da catedral, e já fazia tanto tempo, todos gritando o-povo-organizado-derruba-a-ditadura-mais-pão-menos-canhão*, braços dados, mas não chegou a dizer nada porque ela estava contando que fizera vinte e oito anos semana passada e que tinha ficado completamente louca o dia inteiro [...] (ABREU, 2007, p. 77, grifo nosso).

Interessante notarmos não apenas o quão facilmente uma lembrança contundente é deixada de lado, mas também analisarmos o local em que o protagonista foi agredido lá no passado que a ele, agora, se apresenta. Apesar da menção ao acontecimento de ordem política e social se dar em poucas linhas, o narrador não se furta de denunciar, no mínimo, certa convivência da ordem religiosa em relação à atitude do opressor ao anunciar a catedral como o local em que ocorreu o ato violento. É esperado que a igreja seja um templo de comunhão entre os seres, um local de pregação da paz, contudo, não é possível extrair essa premissa desse ambiente religioso a partir da leitura do excerto anterior. Há uma verdadeira mudança quanto a essa disposição do poder de ordem religiosa. Mas será em algumas linhas mais adiante, através de uma

imagem que o protagonista faz menção, que poderemos mais bem entender essa nova ordem das coisas:

[...] e sem saber por que lembrou duma charge e falou, mas não se usa mais dizer assim, é *antediluviano*, diz *cartum*, nego, senão tu passa por desatualizado, e ele riu e continuou, um *cartum*, então, onde tinha um palhaço ajoelhado no confessionário aos prantos enquanto o padre atrás da parede de madeira furadinha morria de rir. (ABREU, 2007, p. 77-78, grifo do autor).

O trecho em destaque não somente corrobora o fato de que há, sim, uma modificação na ordem das coisas, mas também torna mais nítida e precisa a nova "imagem" dessa transformação: quando o padre ri do palhaço que chora nos é revelada a ideia de que há uma verdadeira inversão na ordem dos papéis quando se trata das atitudes de origem religiosa no tocante às manifestações de seu posicionamento no período político em questão sobre o qual a narrativa faz referência. Ou seja, é em virtude dessa nova ordem religiosa, e também política, que o protagonista apanha em um templo de suposta inspiração, manifestação e prática da paz.

De todas essas considerações acerca do ato de violência pretérito, notamos, em linhas gerais, que o assunto retido na consciência pela personagem por meio da não exposição de uma lembrança parece não apenas demonstrar o quando o tempo diluía a força do engajamento político outrora adotado pela personagem, visto que o tema surge muito rapidamente no conto e desaparece na mesma velocidade com a qual apareceu, mas também quanto certos assuntos parecem ter perdido seu poder, sua força. Dessa forma, impossível parece ser para ele estabelecer pleno diálogo com ela a partir desse ponto, por isso, nesse caso específico, ele opta por manter o fato recordado em seu pensamento, ele permanece somente para si.

Apesar dessa passagem relâmpago pelo tema da ditadura militar, vale lembrar que a literatura de Abreu é herdeira da chamada "cultura da derrota", que muito marcou "do início da década de 70" (FRANCO, 2003, p. 358), cultura essa:

[...] que se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco [...] que contaminava a esfera truculenta de então [...] ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política, constituindo assim um tipo de romance desiludido tanto com as possibilidade de transformação revolucionária da sociedade como com sua própria condição [...] (FRANCO, 2003, p. 358).

Quando a esse desconforto do escritor, notamos que, em dada altura do diálogo estabelecido na narrativa, a mulher menciona que, no dia em que fez 28 anos, pensou em fazer um conto e até chega a dizer a ele como seriam as primeiras linhas deste. Ele, após ouvir, incentiva-a a escrever, contudo, ela rebate, dizendo:

[...] cara, eu não sei desenvolver bosta nenhuma, tenho preguiça de imaginar o que vem depois, uma clínica, por exemplo, e se ele achava possível que um conto fosse só aquilo, uma frase, e ele quis dizer ué, por que não, Mário de Andrade, por exemplo, mas começou a soprar um vento frio e ela falou que tinha também um casaco de peles [...] (ABREU, 2007, p. 77).

Diante da possibilidade ou de criação artística – que poderia se configurar em uma chance de libertação desse automatismo no qual ela está imersa – ou de confecção de um entrave na estrutura deste – lugar no qual, vale dizer, se estabelecem as suas vivências no presente em que ela se encontra –, ela opta por aniquilar essa oportunidade de uma possível mudança justamente ao colocar essa possibilidade justo ao torvelinho de "assuntos banais" no qual a conversa se

apoia. Pois, para ela, *é duro imaginar o que vem depois*. Nesse sentido, entendemos que trazer à tona certos acontecimentos pretéritos seria também ter que enfrentar o desconhecido que se sucederia a esse verdadeiro enfrentamento do passado, daí a decisão da mulher pelo encerramento abrupto do tema do desenvolvimento artístico-literário nesse diálogo.

Vale, ainda, mencionar, que o lugar em que acontece o diálogo, um bar, é também, segundo Franco (2003), o lugar preterido pela literatura de começo de 70, posto que este é "[...] o local da boêmia, que é, a um só tempo, refúgio (in)seguro e local de oposição, fato sem dúvida bastante significativo, visto que tal espaço não é propriamente o da ação, mas o da tagarelice" (Cf. FRANCO, 2003, p. 358-359). Se o encontro como um todo é marcado por uma espécie de "diálogo sem futuro", uma tagarelice, um palavrório, vale enfatizar que é louvável a tentativa do protagonista de alterar essa espécie de *status quo* deste lugar pela via do pensamento. Contudo, os temas levantados pela mulher, em dada medida, não somente faz com que os pensamentos desnorteantes do protagonista estagnem em sua mente, mas também reafirmam o caráter de inativo desse lugar no qual se concentram os acontecimentos narrativos. Bar e mulher de um lado, homem (sozinho) do outro, esse dois a um marca a vitória da inércia, no presente, em relação ao temido e evitado enfrentamento dos fatos de outrora.

Outros assuntos também vêm à tona nos pensamentos da personagem protagonista e, estes sim, tomam parte da conversa. Velhos ídolos ou ícones, do cinema, da literatura, da música, reapresentam-se corporificando esse reencontro. Esse retorno ao passado por essa via só é possível devido ao tempo que, considerando a durabilidade deste em termos de coletividade social, não mudou e, nesse sentido, permite encontrar o ontem no hoje (Cf. HALBWACHS, 2006, p. 146).

Uma das estruturas que recuperam esse ontem para o agora da narrativa é o *flashback*. Esse é um dos processos ligados à memória que aparece literalmente indicado pelo narrador. Se o procedimento do protagonista de associar a "cena" que se passa a sua frente à estrutura do flashback parece acontecer de forma involuntária, a utilização desse recurso em si acontece de forma proposital, consciente, em três trechos no conto:

[...] e ele pediu outro chope e foi ao banheiro mijar e quando voltou ela estava com um gato no colo sentada numa mesa de dentro, porque lá fora tinha esfriado muito e começava a chover, e ele pensou que se fosse cinema agora poderia haver um *flashback* que mostrasse os dois na chuva recitando Clarice Lispector, *para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doar*, meu Deus, tu decorou até hoje [...]
(ABREU, 2007, p. 78, grifo do autor).

Reunidos nesse excerto, vemos a atuação da memória a trazer elementos relativos ao cinema tanto para a estrutura narrativa presente em si que, de certa forma, abriga o dado memorialístico, quanto para a literatura, uma espécie de substância contida nessa estrutura. Processo esse que foi conduzido ativamente pelo protagonista por meio da imaginação.

Nessa técnica, o presente capta aquilo que visualmente o inspira e a este presente do protagonista está relacionado. Essa captação, por sua vez, é dominada pela imaginação que se volta para o passado para depois retornar a esse presente sob uma nova configuração já que este presente é o ponto de partida e, ao mesmo tempo, o ponto de chegada do *flashback*. O uso dessa chamada "linguagem de prontidão"⁵ (FRANCO (1998) *apud* FRANCO (2003)) é um artifício muito característico do "romance de resistência". Ainda segundo

⁵ FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

Franco (2003), a utilização de "outros meios expressivos [...], a qual confere ao romance um valor de atualidade, mesmo diante do imenso poder da televisão" deu novos ares ao romance da época (Cf. FRANCO, 2003, p. 366-367). No conto de Abreu, quando finda a utilização desse procedimento memorialístico e cinematográfico, o protagonista compartilha essa sua experiência com a mulher. Uma vez ocorrido esse primeiro *flashback*, abre-se precedente para que mais dessas ações sejam realizadas em cadeia na sequência do conto:

[...] aquele assim *todos acham que eu falo demais, e que ando bebendo demais*, cantarolou, a voz grave, e outro *flashback*, uma madrugada qualquer, cuba-libre e Maysa, *que eu não largo o cigarro*, tá todo riscado, então não interessa, ele afetou um ar de desprezo, logo a melhor faixa, e ela falou tu viu que horror fizeram na pracinha da ponta do Gasômetro, e mais um *flashback*, os dois sem dinheiro para assistir ao Arqui-Samba no Cine Cacique e Nara Leão dizendo *é a parte que te cabe neste latifúndio*, deitados na grama e o barulho do rio limpo, naquele tempo, corta [...] (ABREU, 2007, p. 79, grifo do autor).

Se o *flashback* em si é um recurso marcadamente visual, já que há um conjunto de imagens no presente que são ligadas a outro(s) conjunto(s) de imagens do passado, notamos, contudo, que o fio condutor que alinha, de certa forma, toda a utilização desse recurso no conto, é algo cuja origem é de ordem auditiva: ele *recita* Clarice Lispector e se apropria das e *canta as músicas* de Sylvia Telles, Maysa e Nara Leão.

É, dessa forma, por meio do *flashback*, que uma série de acontecimentos do passado se condensa e se apresenta como um quadro social de um grupo do qual tanto ele quanto ela pertencem e que, apesar de ter suas relações aparentemente um tanto enfraquecidas, ainda existe e persiste graças à ação do tempo e do espaço, pois:

Enquanto meu pensamento puder retroceder num tempo desse tipo [imóvel], aprofundar-se nele, explorar suas diversas partes com um movimento contínuo *sem esbarrar em obstáculo ou barreira que o impeçam de ver além*, ele se move num meio em que todos os acontecimentos se concatenam. (HALBWACHS, 2006, p. 146, grifo nosso).

Condizentemente ao excerto anterior, notamos que é ele, a personagem protagonista, quem parece mais se recordar do passado, ultrapassando uma série de entraves que dificultam o acesso à memória. Na maior parte da narrativa, ela demonstra se recordar dos fatos mais a partir das oportunidades que ele lhe oferece. Talvez, por isso, parece haver da parte desta mulher uma tentativa de, às vezes, trazer o diálogo para o presente para, dessa forma, conservar-se neste: enquanto ele traz de volta os ídolos do passado, ela fala de astronomia, enquanto ele se apega a essas lembranças, ela volta a falar do que acontece agora em sua vida ou volta a falar sobre as estrelas. Um tenta revolver o passado e o outro tenta permanecer no presente. A impressão que se tem a partir desse jogo estabelecido por meio do diálogo, é que essas personagens principais realizam uma espécie de duelo. Nesse sentido, notamos que mesmo que alguns comportamentos de outrora da mulher ainda subsistam no presente:

(ele achou engraçado, mas foi assim mesmo que ela disse, acentuando tanto a palavra que ele percebeu que o jeito dela falar não tinha mudado nada, sempre ironizando um pouco o próprio vocabulário e carregando de intenções o que a ela mesma parecia meio ridículo) (ABREU, 2007, p. 76)

E de algumas mudanças terem acontecido, "Ele acendeu um cigarro e ela outro e ele viu que ela havia mudado para Continental com filtro e que antigamente era Minister [...]" (ABREU, 2007, p. 76), é durante essa conversa

que ele pode perceber que o significado do ontem, para ele, não tem mais o suporte da mulher como uma espécie de referencial particular no qual seja possível que ele (ainda) se apoie. São ambos que nos revelam essa angústia por meio de suas atitudes durante o breve diálogo que travam. Todavia, é ele quem, depois do reencontro, parece ter sido jogado – aparentemente, contra a sua vontade – novamente à sua vida de suor e cheiros do presente:

[...] *ela olhou bem para ele, mas os dois baixaram a cabeça quase ao mesmo tempo e, começando a despedaçar a caixa de fósforos, ele disse que era incrível assistir como as ruas iam se modificando e de repente uma casa que existia aqui de repente não ocupava mais lugar no espaço, mas apenas na memória, e assim uma porção de coisas, ela completou, e que era como ir perdendo uma memória objetiva e não encontrar fora de si nenhum referencial mais e que.* Aí ela olhou o relógio e falou que precisava mesmo ir andando antes que a chuva apertasse e as ruas ficassem alagadas [...] (ABREU, 2007, p. 79, grifo nosso).

Não se pode afirmar, contudo, que ela não compartilhe dessas memórias, o caso específico parece ser que ela, na verdade, não quer ou evita agarrar-se tão fortemente a essas memórias tal como ele tenta se agarrar a estas durante o encontro. Talvez, seja por isso que ela deixe a frase pela metade e volta rápida e novamente a ocupar seu lugar de peça de engrenagem social: permanecer com ele, dando continuidade ao diálogo, seria correr o risco de perder "para sempre" a condição e a posição que ela ocupa no hoje e que, talvez, tenha lhe custado muito caro.

Por outro ângulo, poderíamos, também e talvez, imaginar que, para ela, dispor-se a levar adiante a conversa sobre os acontecimentos de outrora seria também um movimento de retirar a "aura" desse passado – a princípio, mais agradável, mais intenso, já que findo – ao contrastá-lo com o presente e quem sabe, assim, redescobri-lo, quiçá, tão infrutífero, tão sem sentido, tão exaustivo quanto o presente. Talvez...

Em virtude disso, somos, em dada medida, obrigados a rever a tal questão do enfrentamento que é evitada por ele no início da conversa, para tecermos novas considerações com base no que lá apontamos e no que podemos, agora, observar. Na verdade, o medo do enfrentamento parece pertencer a ela, pois ele assume-se deslocado e em desarmonia com o mundo em que vive desde o princípio, tanto antes de encontrá-la – "O dia se reduzindo à sua exiguidade de ônibus tomados e máquinas batendo telefones cafezinhos pequenas paranoias *visitas demoradas ao banheiro para que o tempo passasse mais depressa e o deixasse livre para*" (ABREU, 2007, p. 75, grifo nosso) – quanto depois – "Foi então que ela perguntou se ele ainda continuava com a análise e ele fez que sim com a cabeça, quase dois anos" (ABREU, 2007, p. 78). Ela, no entanto, quando, lá no fim da conversa, entra finalmente em uma espécie de sintonia possível com ele, opta por parar bruscamente de complementar os pensamentos dele, "nenhum referencial mais e que" (ABREU, 2007, p. 79), e foge se utilizando da desculpa clichê da sociedade contemporânea, daquele que se sente incomodado em uma situação que se encontra: a condição do tempo climático emendada na dificuldade de se chegar em casa caso as ruas se alaguem. Fecha-se, dessa forma, um ciclo promovido e encerrado pelo caráter imprevisível da vida cidadina. Ou seja, da mesma forma que se promove um reencontro ao acaso em meio a essa conjuntura social singular, é também aquilo que é da ordem do inesperado que se torna motivo ou mesmo desculpa para que a mulher abandone o protagonista em meio a solidão deste e dele se afaste.

Dessa forma, entendemos que ele, ao revelar que *ainda* faz análise, assume seu deslocamento diante da realidade e, ao mesmo tempo, oferece-nos um tipo de "prova clínica" dessa condição já que, como vimos, há outros momentos da

narrativa que apontam para essa característica da personagem. Quando analisamos o impacto do encontro para ele, vemos uma espécie de agravamento dessa disposição mental perturbadora visto que ele migra da posição de possível artista de seus pensamentos lá no início do conto para o lugar de alguém da plateia ou dos bastidores desse espetáculo: nessa vida, metaforizada por ele em circo, ele não atua, parece ser somente um sujeito tentando sobreviver em uma grande metrópole (Cf. LIMA, 2007, p. 45).

Já em relação a ela, notamos que esta também parece situar-se em lugar nenhum no presente e, nesse sentido, identifica-se com ele, contudo, ela prefere abandonar essa correspondência, essa empatia. Findo o encontro, o seu afastamento parece nos indicar uma espécie de conformismo em relação ao tipo de vida que leva. De alguma forma, o silêncio e a frase cortada ao meio parecem, para a mulher, ações que precisam ser realizadas. É como se ela vislumbrasse o fato inexorável de que ambos necessitam ficar separados para conseguirem se integrar ao sistema em que vivem. Logo, para ela, só lhe resta interromper a conversa e retomar o caminho.

Após analisarmos algumas peculiaridades e o impacto desse reencontro, relacionaremos esse à ideia do espetáculo no texto de Abreu. Como há pouco dissemos, no início do conto, o protagonista faz uma metáfora da vida quando a relaciona a um circo e se põe a indagar acerca de qual artista circense ele poderia ser. Findo o reencontro, ele retoma a metáfora, mas a reconstrói e seus questionamentos adotam outra perspectiva ele passa e se perguntar se, na verdade, ele seria um artista ou um espectador nesse espetáculo. A mudança é o grande indicativo do impacto que esse diálogo causou para essa personagem.

De forma a complementar esses pensamentos que persistem ao longo da narrativa, faz-se importante ressaltarmos, ainda, outra comparação que o narrador do conto de "Aconteceu na praça XV" estabelece no início da narrativa com a "sua" personagem, ele mesmo, e uma personagem da escritora Tânia Faillace. Ao término do conto, quando, já nas últimas linhas, ele reconsidera a comparação realizada no início e torna a fazer uma nova comparação, ele a faz, agora, entre a personagem protagonista e o leitor, afastando-se, de certa forma, de suas considerações ao aproximá-las do leitor: "ou quem sabe estava nos bastidores ou na plateia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém" (ABREU, 2007, p. 80).

Se, ao fim do encontro, o protagonista redobra seus esforços com o intuito de, aparentemente, dar sentido aos pensamentos de antes do encontro e aos novos que, agora, pululam em seu pensamento, esse narrador, de forma a redimensionar o desconforto que paira nas últimas linhas do conto, vale-se de nova estratégia, ofertando novo fôlego à narrativa. Para tanto, o narrador também desestabiliza a posição confortável do leitor diante de sua narrativa, tornando-os também participantes e frágeis diante dos questionamentos de ordem existencial, quando conecta a rotina e o presente-passado da personagem à situação do leitor. De certa forma, ele convida esse leitor a revisitar seu posicionamento e a analisar seu próprio lugar: se no picadeiro ou compondo a plateia, assistindo aos outros.

Drummond e Abreu: mútuo apoio e desconsolo

Assim, cada sociedade recorta o espaço à sua maneira, mas de uma vez por todas ou sempre segundo as mesmas linhas, de maneira a constituir um contexto fixo em que ela encerra e encontra suas lembranças.

A memória coletiva, Maurice Halbwachs

De uma praça ou de um bairro. É do/no espaço urbano que as narrativas de Abreu e Drummond são geradas. Notamos que menos do que lugares nos quais simplesmente se ambientam as narrativas, os espaços são elementos profícuos que estabelecem uma conexão entre presente e passado e, no caso dos textos em questão, estabelece-se também uma conexão entre ficção e realidade, em que a última ficcionaliza-se em prol a plena realização da primeira. Sim, é através desses espaços, a partir destes que as tramas são construídas.

Em meio a um processo voluntariamente escolhido de trabalho com os fatos passados ou em meio a um chamado inesperado de trabalho com a memória acontecem os encontros. No conto de Drummond é a personagem que, ao se decidir voltar para o espaço de outrora, encontra a condição ideal para que suas lembranças ressurgam. É assim que suas lembranças formam uma espécie de reconstituição da cena que foi interrompida do passado, para Afonso, é como se o tempo não tivesse passado e a sua história do passado pudesse ter seu desfecho modificado no presente como, de certa maneira, foi alterado. Dessa forma, percebemos que a trama é construída partindo dos dados reconstruídos pela memória até se chegar ao encontro. Já no conto de Abreu, é a partir do encontro que momentos esparsos vividos no passado se reúnem no presente por meio da memória. Em ambos os contos, é o hoje, ou melhor, o que se vive nesse hoje que tem as condições ideais para que esses momentos de outrora possam vir à tona.

Para a personagem protagonista do texto de Drummond, a memória trabalha como uma espécie de conector que religa passado e presente, atualizando o último tanto no plano espacial quanto no campo dos afetos. Apesar dele sentir deveras as modificações que aconteceram no espaço, Leopoldo parece acalentar a esperança de reconstruir o trajetória interrompida no passado, e que é refeita no presente, de forma a lhe garantir um novo desfecho. É o seu desejo de mudança e sua devoção pela imagem de Patrícia que, em certo sentido, não permite que ele enxergue e redimensione a sua condição atual. É a traição de Patrícia – a sua pátria particular – que permite que enxergue os contrastes e o impossível retorno.

Ao contrário do texto drummondiano, na narrativa de Caio, os contrastes entre presente e passado são reconhecidos pelas personagens principais e profundamente sentidos, em particular, pelo protagonista, do começo até o fim do encontro. Pontos de verdadeiro xeque-mate nas narrativas, esses, na verdade, reencontros (já que apontam a continuidade, ou melhor, o desfecho de relações que tiveram início no passado), marcam a morte de certas verdades, atestam o falecimento de determinadas ilusões, por vezes, de forma abrupta e contundente.

Se há aproximações incontestáveis relativas aos acontecimentos das próprias narrativas, como o da existência do tema da ditadura militar, o do desconsolo das personagens masculinas, o da importância do significado das personagens femininas na vida dos protagonistas e, principalmente, o do reencontro, outra empatia ainda pode ser encontrada pela via da narrativa. No que se refere à memória relacionada ao espaço, notamos que o desamparo que vemos tomar conta de Afonso quando este retorna ao bairro e se depara com as modificações que nele foram feitas, parece ter uma explicação exata em um trecho do conto de Abreu que vale à pena ser, aqui, retomado:

[...] ele disse que era incrível assistir como as ruas iam se modificando e de repente uma casa que existia aqui de repente não ocupava mais lugar no espaço, mas apenas na memória, e assim uma porção de coisas, ela completou, e que era como ir perdendo uma memória objetiva e não encontrar fora de si nenhum referencial mais e que. (ABREU, 2007, p. 79).

É interessante notarmos, por meio da análise desses contos, a manifestação de três diferentes tipos de memórias: a histórica⁶, a coletiva e a individual (Cf. HALBWACHS, 2006). A primeira, relativa aos acontecimentos “tabelados” e datados, aparece nos textos quando é feita à menção ao período da ditadura militar brasileira. No caso do texto de Drummond, há, ainda, uma maior especificidade já que é feito um recorte em relação a esse período quando o narrador cita o General Médici e, dessa forma, sabemos que é feita uma representação desse tipo de memória pautada em um período que vai de 1964-1974.

Em relação à memória coletiva, esta surge ao revelar a situação específica das personagens em meio ao que é de ordem e drama coletivos, como, novamente, a questão da ditadura, que, no caso, influenciou as ações das personagens. O caráter coletivo é justamente, dessa forma, crido pelo fato de ter influenciado as ações e o comportamento das personagens e, por isso, mais próximo do sujeito do que a memória histórica (Cf. HALBWACHS, 2006). Notamos, aqui, que se a personagem do conto de Abreu cita seu envolvimento somente em uma passeata, “Com o andar de Robert Taylor” nos mostra um impacto mais profundo de um acontecimento coletivo na vida de um integrante dessa sociedade, já que Leopoldo torna-se Afonso, um guerrilheiro, um não simpatizante assumido do governo vigente. Mais do que uma confissão de derrota da esquerda, ambas narrativas demarcam a segunda derrota desses inconformes do regime militar ao retratar o futuro destes pós-período militante.

No que se refere à memória individual, esta se apresenta de forma plena e fundamental em ambos os textos, visto que é ela que nos aponta as diversas “memórias” do sujeito captadas a partir das diversas relações que este estabelece com o meio em que vive (Cf. HALBWACHS, 2006), ou melhor, com os grupos diversos dos quais as personagens fazem parte. Nesse sentido, podemos observar a memória de Leopoldo, na pele de Afonso, na sua relação com Patrícia, com um determinado período do governo militar brasileiro, com os vizinhos, com outras pessoas de outros países, entre outros grupos sociais presentes nessa narrativa.

Em “Aconteceu na Praça XV”, também há grupos que se entrelaçam para construir a memória da personagem protagonista, como o dos engajados políticos, o dos trabalhadores do Brasil, entre outros. Levando em conta que a narrativa de Abreu retrata um fim de tarde na vida da personagem, vale, ainda, enfatizar a quantidade de grupos distintos e de entrecruzamentos que acontecem entre estes a fim de que seja composto esse dia na vida da personagem.

Importante também ressaltar, após visualizarmos os caminhos escolhidos pelos narradores de Drummond e de Abreu, a diferença no procedimento de ambos ao trabalharem com a representação de elementos reais na construção de seus universos ficcionais. Drummond, ao intitular seu texto por “Com o andar de Robert Taylor”, fixa a construção do seu texto no campo ficcional ao se valer da imagem de uma estrela do cinema norte-americano, para, em seguida, aos poucos, inserir elementos do que poderíamos chamar de “campo real”, mais especificamente, sobre o período da ditadura brasileira e o período pós-ditadura, ao descrever a sensação de deslocamento de uma personagem que vive(ra) estes dois períodos.

Já Caio Fernando Abreu, ao compor “Aconteceu na Praça XV”, parte de um espaço não ficcional, já que, de fato, a Praça XV existe, e, assim, apresenta-nos outra Praça XV, essa, sim, ficcional já que é fruto das percepções de uma

⁶ Para a elaboração deste artigo, não nos ativemos às controvérsias do termo *memória histórica* esboçadas por Halbwachs. Optamos, aqui, por demonstrar o desdobramento e o entendimento dessas memórias dentro de um contexto inerente ao tema por nós, aqui, trabalhado.

personagem. É na praça de Abreu que os trabalhadores do Brasil, Sylvinha Telles e o palhaço do circo estabelecem uma comunhão pela via da representação

Dessa forma, narradores que seguem o compasso das personagens protagonistas nos conduzem em meio à evolução dos textos de Drummond e Abreu. Ora situando-nos no espaço atual da narrativa, ora revelando os pensamentos e o passado das personagens.

Notamos também que esses narradores, apesar de parecerem ocupar posicionamentos bem semelhantes nas narrativas⁷, na verdade, tecem os modos de narração de forma bem distinta em relação aos protagonistas. O narrador de Drummond escancara e espetaculariza os fatos da vida de Afonso expondo-o ao espectador/ leitor e, nesse sentido, apresenta-se de forma cruel para nós, pois aparenta fazer pouco caso dos sentimentos do protagonista tanto em relação à sua memória de teor dramático, relacionada aos tempos da ditadura, quanto em relação ao drama que ele vive no momento da narrativa. Na verdade, o que parece importar para este narrador é o Afonso-produto-a-ser-vendido-para-o-público". Afonso está ali meramente para entreter os espectadores desse narrador. Um cruel picadeiro é montado paulatinamente quando na construção do texto literário.

Em relação ao narrador de Abreu, é possível observar certo tom intimista deste tanto em relação à personagem quanto em relação ao leitor. Parece se compadecer, de certa forma, da situação de desconcerto em relação ao mundo pela qual passa a personagem protagonista. Contudo, apesar do fino trato de suas ponderações, que pode, sim, cativar o leitor, a forma com a qual ele traz o leitor para a narrativa no fim do conto, convocando-o a participar das reflexões do protagonista, pode induzir esse leitor a fazer considerações tão desestruturadoras quanto as de seu protagonista. Como efeito de sentido das estratégias dos dois narradores em relação ao leitor, é como se, em relação a Afonso, o observássemos de longe, como espectadores, mas, em relação ao protagonista de "Aconteceu na Praça XV", parece que estamos ao seu lado, sentindo com ele seu desconforto em um crescente na medida que a narrativa se desenrola.

Aprofundando mais esse aspecto da relação que envolve duas instância/lados, tanto em relação ao viés da personagem protagonista quanto em relação ao viés do narrador e outras personagens/espectadores/leitores, é nos perceptível verificar que essa espécie de "mormaço de fim do dia" que, de certa forma, parece sufocar o protagonista de Abreu, também parece incomodar àqueles que juntos com ele compõem o sistema. A sua voz e seus pensamentos parecem ser aqueles que foram pinçados e escolhidos em meio à multidão. Mas é ele que aparenta ter condições de compilar e expressar a disposição de todos em relação ao meio em que vivem, reiterando: "Quando a irritação não era muita, conseguia olhar para os lados pensando que dentro das corridas, dos gritos e dos cheiros havia como olhos que não precisavam se olhar para que uma silenciosa voz coletiva repetisse, olha, venci mais um" [...] (ABREU, 2007, p. 74).

É isso, talvez, o que amplifica nosso incômodo quando comparamos a situação dessa personagem com a personagem de "Com o andar de Robert Taylor". O inesperado reencontro entre Afonso e Patrícia, codinome "A menina", causa felicidade a Afonso, pelo fato dele poder ver novamente sua companheira do passado no momento em que refaz o trajeto de outrora. Contudo, a personagem-protagonista se depara, somente no presente, após serem criadas uma série de expectativas, com a verdade de que foi Patrícia quem o denunciou

⁷ Os dois são de terceira pessoa, ambos têm como foco uma personagem, os dois têm onisciência parcial, pois sabem apenas sobre os pensamentos de uma personagem, ambos acompanham de perto os acontecimentos das narrativas e, em termos estilísticos, os dois se utilizam dos parênteses para fazer certas considerações em relação às ações ou aos pensamentos que transmitem.

em seus tempos de guerrilha política. Esse é o grande choque do conto: a felicidade é substituída de forma implacável pela decepção e pela sensação de abandono.

Já no encontro de “Aconteceu na Praça XV”, apesar da nova perda que a personagem protagonista sofre após o momento em que a mulher o deixa no Chalé, fica-lhe, ainda, o resquício do olhar que ambos mantiveram no instante fugaz: “[...] ela olhou bem para ele, mas os dois baixaram a cabeça quase ao mesmo tempo [...]” (ABREU, 2007, p. 79). Entendemos, nesse sentido, que, para Afonso a perda de Patrícia é total, contudo, para a personagem protagonista de Abreu, mantém-se uma espécie de esperança, visto que essa personagem encontrou um olhar que se “manteve” ao seu mesmo que por um “instante fugaz”. Irônica e infelizmente, o personagem de Abreu, perde a companheira do passado no exato instante em que verdadeiramente a encontrou quando na troca de olhares. A importância desse encontro e do que chamamos de agravamento dos males dessa personagem de Abreu, parecem ocorrer pelo fato de que ele, quando revê a antiga companheira, ter a realidade do ontem, que lhe parece ser mais agradável, apesar de deslocada desse sistema em que vive, mais intensa aos seus olhos, “mais real”, visto que:

Quando encontramos um amigo de quem a vida nos separou, inicialmente temos de fazer algum esforço para retomar o contato com ele. Entretanto, assim que evocamos juntos diversas circunstâncias de que cada um de nós nos lembramos (e que não são as mesmas, embora relacionadas aos mesmos eventos), conseguimos pensar, nos recordar em comum, *os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais sós aos representá-los para nós.* (HALBWACHS, 2006, p. 30-31, grifo nosso).

A casualidade dos encontros, acrescido do peso significativo dos lugares nos quais se encontram as personagens protagonistas dos contos analisados neste trabalho, culminam em uma espécie de necessidade nas personagens de ressignificação do passado em relação ao que elas acreditavam até o momento do encontro.

Dessa forma, entendemos que sair do supermercado com o andar de Robert Taylor é abandonar a sua pretensa singularidade como “Afonso”, guerrilheiro, e buscar abraçar, com a ajuda da memória, os símbolos que encantaram e, de certa forma, “cegaram” a sua geração. Para Leopoldo não há saída senão a de ter que viver no passado, não há um presente do qual ele possa continuar. Viver por uma causa já não é mais possível visto que os tempos de revolução acabaram. Dessa forma, ele abandona a ilusão do passado, ao virar as costas para Patrícia no supermercado e, sem mais opções, adota outra ilusão que é oriunda de sua geração: Robert Taylor. Nesse sentido, notamos que a astronomia, lá no conto de Abreu, parece ser um recurso, do qual se vale a personagem feminina, cujo efeito, ao nosso entender, é parecido com o de Robert Taylor para Leopoldo. Em outras palavras, entendemos que não desejando, aparentemente, prolongar ou aprofundar um assunto do passado mencionado pela personagem masculina, ela, a mulher do conto de Abreu, desvia-se muitas vezes daquilo que ele relembra e começa a falar sobre astronomia. Dessa forma, ela foge de uma condição de vida de outrora com a qual ela parece se identificar, mas, que, contudo, ela, ao que tudo indica, não quer mais que volte a fazer parte de forma marcante no seu presente.

Voltando novamente nosso olhar para a personagem protagonista de Abreu, é possível percebermos que, após o reencontro, ele retoma os seus pensamentos, contudo, eles são um tanto modificados. Essa situação da personagem protagonista muito nos faz recordar de um conto de Clarice Lispector, “As caridades odiosas”, em que, após um encontro com um

desconhecido menino pobre, a personagem assim afirma que “E, agora sozinha, meus pensamentos voltaram lentamente a ser os anteriores, só que inúteis” (LISPECTOR, 1984, p. 383). Ora, se no início da narrativa, a personagem de Abreu cogitava “ser” uma personagem de Tânia Faillace e pensava sobre qual papel ocuparia na vida se esta fosse um circo, após o acontecimento, o reencontro, ele volta aos seus pensamentos e descobrem serem estes, em dada medida, “inúteis”, já que de personagem ele passa a sentir-se como espectador, como integrante dos bastidores ou mesmo como personagem de ninguém. Tanto em Caio quanto em Clarice, fica-nos clara a vulnerabilidade do sujeito diante do inesperado. Após os encontros, as personagens não podem nem ao menos voltar a “aparente” segurança de sua condição anterior, seja esse “antes” uma ilusão, uma situação de incompletude ou mesmo de insatisfação em relação à vida que se vive.

Enfim, analisar as obras de Drummond e Abreu é mergulhar em um misto de aproximações e contrastes que parecem realçar as já “cores fortes” de ambos os textos. Notamos, assim, que a memória atua de forma a reavaliar os acontecimentos do passado e contrastá-los com o presente, de forma a ressignificar o último em ambos os contos. A partir de um reencontro, em um dado espaço, personagens que seguem sua vida no presente são convidados a revisitar seus sentimentos, suas emoções, demonstrando, dessa forma, a importância da memória como desmascaradora de ilusões, como aquela que permite um novo enfrentamento em relação a algo que aparentemente já se foi. Nesse sentido, as narrativas tecidas por Drummond e Abreu apresentam-se como espécies de grandes acontecimentos que não somente atestam seus lugares em dados tempos fictícios, mas sim, tornam esse tempo pleno já que constroem uma realidade em que não só é possível observar os acontecimentos, mas também é possível que os sujeitos reencontrem as suas lembranças, em movimentos de contínua renovação e descobertas.

Agradecimentos

Agradeço à CAPES e ao CNPq, pelo apoio financeiro recebido de 2011 até o início de 2014.

DIAS, J. S. Reconstructed Memory, Modified Memory: the disturbing present time in Roberto Drummond and Caio Fernando Abreu's short stories. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 116-140, 2014.

Referências

ABREU, C. "Aconteceu na Praça XV" In: _____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 74-80.

DRUMMOND, R. "Com o andar de Robert Taylor" In: _____. *Quando fui morto em Cuba*. 5 ed. São Paulo: Atual, 1994. p. 34-39.

FRANCO, R. Literatura e catástrofe no Brasil In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.) *História, Memória, Literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 355-374.

GUELFY, M. L. F. O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 119-131, 2007. Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/8/cap011.pdf>>. Acesso em: 25/05/2010.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. B. Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LIMA, D. M. A. *Imagens Contemporâneas de Espaço e Tempo em Caio Fernando Abreu*. 2007, 119f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade do Ceará, Fortaleza. Disponível em <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/7150>>. Acesso em 23/05/2010.

LISPECTOR, C. As caridades odiosas In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 380-383.

SAID, E. *Representações do intelectual*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.