

A ESTÉTICA DO CHOQUE EM CAIO FERNANDO ABREU

Roberto Círio Nogueira¹

Resumo: Ensaio embasado na estética do choque, formulada por Walter Benjamin, que aborda alguns recortes de quatro contos de Caio Fernando Abreu (“Gravata”, “Retratos”, “Ao simulacro da *imagerie*” e “Uma veste provavelmente azul”), no intuito de demonstrar como a vivência do choque é intrínseca a estas histórias, cujos personagens são incapazes de elaborar uma experiência de modo totalizante.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, Walter Benjamin, estética do choque.

Abstract: Essay based on the aesthetics of shock, formulated by Walter Benjamin, which approaches some excerpts of four short stories by Caio Fernando Abreu (“Gravata”, “Retratos”, “Ao simulacro da *imagerie*” and “Uma veste provavelmente azul”), intending to demonstrate how the experience of the shock is intrinsic to these stories, whose characters are incapable to elaborate a complete experience.

Keywords: Caio Fernando Abreu, Walter Benjamin, aesthetics of shock.

1. A estética do choque

Em sua análise da modernidade, Walter Benjamin observou que esta idade histórica é marcada pela onipresença do choque nos mais diversos âmbitos da vida social. Adotando suporte teórico de psicanálise freudiana – que define o choque como o modo pelo qual nosso sistema psíquico absorve os estímulos externos traumatizantes ² – Benjamin constatou que a permanente iminência do choque no mundo moderno, urbano-industrial, exige de nossa percepção um estado constante de alerta. Sempre atento, o sujeito se torna incapaz de elaborar uma experiência autêntica (*Erfahrung*), que carregue alguma forma de conhecimento que possa ser transmitido a outras pessoas. Ao indivíduo imerso na turba, assim como ao operário diante da linha de

¹ Doutorando em Literatura Brasileira na USP. Bolsista CNPq. E-mail: rcnogueira@usp.br

² Atento ao conceito freudiano de *Reizchutz* (dispositivo que protege o aparelho psíquico das excitações externas), Sérgio Paulo Rouanet (1981, p. 74) afirma “que Benjamin não distingue entre o acontecimento não-traumático, filtrado pelo *Reizchutz* e incapaz de provocar choques, e o acontecimento traumático, que força essas barreiras protetoras, produzindo o choque.” Rouanet considera, entretanto, que “Benjamin não está falando das tentativas do indivíduo isolado de proteger-se contra o choque, e sim de uma constelação trans-individual que expõe o homem a situações de perigo, não enquanto indivíduo, mas enquanto massa” (Ibidem, p. 80). Assim sendo, o crítico endossa a tese de que “o mundo moderno se caracteriza pela intensificação, levada ao paroxismo, das situações de choque, em todos os domínios” (Ibidem, 1981, p.45)

montagem, resta apenas a captação da vivência (*Erlebnis*) do choque.³

Segundo Benjamin, Baudelaire foi um pioneiro ao inserir “a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 1989, p. 111), de modo que o soneto “A uma passante”, por exemplo, nos “apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe” (Ibidem, p. 118). Isso significa que o sujeito lírico deste poema, um transeunte como outro qualquer, apreende a cidade super-povoada a sua volta de maneira fragmentada. Sua percepção é semelhante à do espectador diante da tela de cinema: ambos captam uma sucessão abrupta de imagens, sem continuidade entre uma e outra, como numa sequência de choques. Por isso, esse sujeito encantado por uma bela mulher de luto que passa a sua frente, como uma série de *frames*, não consegue compor uma imagem totalizante a partir de sua percepção, já saturada da vivência do choque. A história de sua musa se reduz a um pequeno caco de história, uma passagem, sem começo nem fim. De onde ela vem, aonde vai, ninguém sabe. Ninguém a conhece.

Esta é uma forma de percepção também semelhante a do operário, cujo trabalho – seccionado pela linha de montagem – perdeu todo o vínculo orgânico entre as etapas anteriores e posteriores do processo produtivo, o que impede a compreensão da totalidade de tal processo pelos trabalhadores cada vez mais especializados.

Nestas condições, tipicamente urbano-industriais, pautadas pelo ritmo da produção capitalista, os indivíduos indis põem do tempo necessário à sedimentação da experiência plena, autêntica, que servia de fonte às narrativas tradicionais, elaboradas pelos antigos contadores de história. Num tempo arcaico (anterior à industrialização dos meios de produção), camponeses, marinheiros e artesãos (considerados por Benjamin como mestres fundamentais da arte de narrar) eram capazes de elaborar a experiência articulando “certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p.107).

Benjamin demonstra assim como a infra-estrutura econômica interfere na produção cultural: a secção do trabalho rompe com o tempo necessário à articulação coerente da experiência que, então, não pode mais ser transmitida

³ Quanto à diferenciação entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, cf. Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 387-413).

de outro modo que não seja conforme a fragmentária e descontínua estética do choque.

2. A literatura urbana de Caio Fernando Abreu

A assimilação temática e formal que a poesia baudelairiana realizou deste universo, no século XIX, encontra certa continuidade na prosa de Caio Fernando Abreu. Os personagens deste autor estão predominantemente situados em espaços urbanos, submersos em multidões onde são cada vez mais raras as possibilidades de um “lúdico encontro com o outro” – como diria Barthes (1987, p. 181). Em vez disto, conforme muitos contos de Caio demonstram, a cidade super-povoada é o lugar por excelência dos desencontros que fazem com que seus habitantes sucumbam ensimesmados “na inútil busca de identidade e completude que a cidade não oferece” (FARIA, 1999, p. 96).

Um bom exemplo da linhagem baudelairiana que podemos observar em Caio Fernando Abreu se encontra no conto “Gravata”, publicado em 1975 n’ *O ovo apunhalado*. A narrativa se inicia com os seguintes dizeres: “A primeira vez que a viu foi rapidamente, entre um tropeço e uma corrida para não perder o ônibus” (ABREU, 2001, p. 26). Trata-se de uma gravata pela qual o protagonista fica obcecado, passando a observá-la na vitrine diariamente, após sair do trabalho. Tal como Benjamin já notara a propósito da poesia de Baudelaire, neste conto “a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição” (BENJAMIN, 1989, p. 115). A massa, que condiciona o indivíduo à vivência do choque, não é explicitamente referida no texto de Caio, mas repousa inteiramente nele, sendo evocada pelas menções à hora do *rush*, quando uma multidão de passantes se entrechoca para abrir caminho.

O mesmo ocorre em “Retratos”, outro conto publicado em *O ovo apunhalado*. A cidade é evocada em diversos trechos deste texto, como no momento em que o narrador-protagonista diz: “O dia custou a passar. São todos tão pesados no escritório que o tempo parece custar mais a passar. Logo que os ponteiros alcançaram as seis horas, apanhei o casaco e descí correndo as escadas. Esbarrei com o chefe no caminho. [...] Na rua, vi uma vitrine cheia

de colares” (ABREU, 2001, p. 54). Em vez de descrever a cidade e a multidão, Caio optou por evocá-las através de alguns elementos bastante característicos de cada uma, tais como o escritório, o encerramento do trabalho às seis, a vestimenta formal, as vitrines e a rua, além do choque entre o personagem e seu chefe.

Caio soube expressar muito bem as transformações que este mundo urbano opera na percepção do indivíduo. Logo no início deste conto, o leitor se depara com o protagonista observando um grupo de *hippies* da janela do seu apartamento, de onde “eles pareciam formar *uma única massa* ao mesmo tempo colorida e incolor” (ABREU, 2001, p. 50, grifo nosso). Do ângulo distanciado daquele que as observa, as pessoas são percebidas sem contornos definidos. Assim sendo, num episódio posterior, o protagonista-narrador afirma a respeito de seu principal interlocutor nesta história: “Espiei pela janela, mas não consegui distingui-lo no meio dos outros.” (Ibidem, p.52).

A passagem sugere algo como o que Benjamin disse a propósito de um conto de Edgar Allan Poe traduzido por Baudelaire – que “não se pode qualificar de realística a cena que Poe projetou. Ela mostra uma imaginação propositalmente desfigurante que distancia o texto daqueles costumeiramente recomendados como padrão de um realismo socialista” (BENJAMIN, 1989, p. 121); conforme o qual os objetos deveriam ser representados de forma transparente, para serem distinguidos com nitidez. A descrição da multidão empreendida pelo protagonista do conto “Retratos” a partir da janela de seu apartamento, ao contrário, mais se parece com “A técnica da pintura expressionista de captar a imagem no tumulto das manchas de tinta [o que] seria, então, reflexo das experiências tornadas familiares aos olhos do habitante nas grandes cidades.” (Ibidem, p. 123).

O modo distorcido pelo qual tal personagem capta o espaço urbano em sua volta é análogo à percepção de sua própria vivência individual, que é, para Benjamin, uma forma de “experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (Ibidem, p.105) e que “se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas” (Ibidem, p.104).

Procedimento estético semelhante se faz presente também em “Ao simulacro da *imagerie*”, conto publicado em *Estranhos estrangeiros* (1996). O texto se inicia com uma contundente descrição do supermercado onde se

passa a narrativa; descrição que é bastante reveladora da percepção de um indivíduo saturado da vivência do choque em seu cotidiano. Diz o narrador:

O céu tão azul lá fora, e aquele mal-estar aqui dentro.

Fora: quase novembro, a ventania de primavera levando para longe os últimos maus espíritos do inverno, cheiro de flores em jardins remotos, perfume das primeiras mangas maduras, morangos perdidos entre o monóxido de carbono dos automóveis entupindo as avenidas. Dentro: a fila que não andava, ar-condicionado estragado, senhoras gordas atropelando os outros pelos corredores estreitos sem pedir desculpas, seus carrinhos abarrotados, *mortíferos feito tanques*, criancinhas cibernéticas berrando pelos bonecos intergalácticos, caixas lentas, mal-educadas, mal-encaradas. E o suor e a náusea e a aflição de todos os supermercados do mundo nas manhãs de sábado (ABREU, 1996, p. 11, grifo nosso).

A imagem de uma catástrofe é evidente e retorna logo em seguida, no momento em que a protagonista “olhou também as prateleiras dos lados do *corredor polonês onde estava encurralada*” (Ibidem, p.11, grifo nosso). Nota-se, de antemão, que a estratégia estética adotada (sobretudo nas passagens grifadas) se opõe à mimese realista tradicional, conforme a qual o ambiente prosaico de um supermercado qualquer deveria ser descrito com clareza e objetividade. Em vez disso, o autor opta por uma estética de herança expressionista que distorce e amplia o aspecto estranho ou sinistro de uma experiência bastante trivial como a de se fazer compras, apagando quase que por completo o caráter familiar desta atividade. Também aqui a estética do choque se aproxima do efeito sinistro estudado por Freud (1981), mas este é um pressuposto teórico cuja produtividade merece ser extendida em outro ensaio.

O modo pelo qual o narrador de “Ao simulacro da *imagerie*” descreve aquele supermercado remete a uma observação de Benjamin sobre o dadaísmo, que, como arte de vanguarda fundada na exigência de “suscitar a indignação pública” (BENJAMIN, 1994, p. 191), recusou os valores clássicos segundo os quais a arte deveria deleitar e instruir. “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador” (Ibidem, p.191).

Essa ruptura com a concepção segundo a qual a arte deveria ser

destinada à recepção contemplativa advém de uma tendência de assimilação artística da vivência de um contexto social hostil, difícil e até mesmo impossível de ser compreendido totalmente. As narrativas de Caio Fernando Abreu, ora estudadas, expõem a dificuldade de se atribuir sentido a esta vivência. No caso do narrador-protagonista de “Retratos”, em vários momentos, ele afirma não entender o que lhe dizem ou o que acontece consigo. Nem tampouco sabe explicar o que existe de tão estranho em seu principal interlocutor no conto – o desenhista que faz seis retratos seus durante seis dias consecutivos. Trata-se de um narrador precário, diria Ginzburg (1993), cuja apreensão da realidade é falha, incompleta, insuficiente para conferir sentido pleno à própria vivência e, portanto, mais confunde que organiza seu pensamento.

Essa forma difusa de elaboração da narrativa é elemento integrante da estética do choque, que no mundo moderno tende a suplantiar as formas narrativas pautadas pela transmissão da experiência plena. Para Benjamin (1994, p. 198), a narrativa tradicional se fundava na “experiência que passa de pessoa a pessoa”, de geração a geração, contendo sempre “uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (Ibidem, p.200). O narrador a que o filósofo alude é um bom conselheiro cuja sabedoria “vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição” (Ibidem, p.202).

Com base nisto, o pensador elege como os modelos exemplares do narrador tradicional o camponês sedentário, o marinheiro comerciante e o artesão, pois tais tipos se encontram inseridos num ritmo orgânico de trabalho que lhes concede o tempo necessário à assimilação da experiência. O modo de produção em série, ao contrário, pelo seu caráter fragmentário e acelerado impede a sedimentação progressiva da experiência plena e sua articulação em uma história dotada de sentido lógico.

Inseridos nesse universo, os narradores de Caio Fernando Abreu são incapazes de encontrar uma palavra unificadora que lhes permita articular coerentemente a sua vivência individual. Isto é um dado muito significativo, que merece ser visto em relação ao contexto de produção dos contos publicados em *O ovo apunhalado*, após o autor ter voltado de um exílio voluntário na Europa, em 1975. “Gravata”, “Retratos” e os demais contos que compõem o

livro foram escritos entre 1969 e 1973. Uma década depois, seu autor diria que “mesmo com todas as falhas e defeitos, este *Ovo* talvez sirva ainda como depoimento sobre que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo. Amargo, às vezes violento, embora cheio de fé” (ABREU, 2001, p. 10). Aderindo a esta afirmativa, podemos considerar que, mesmo que o regime militar não esteja explicitamente referido nas histórias deste livro, o autoritarismo dos anos de chumbo é evocado em tais narrativas, em trechos como o seguinte, retirado de “Retratos”: “A cidade estava toda cinzenta, embora houvesse sol. As pessoas tinham medo no rosto.” (ABREU, 2001, p. 55). A ameaça da repressão não é descrita na passagem, mas repousa inteiramente nela.

Num contexto autoritário, como o marcado pela vigência do AI-5, o medo se torna uma sensação tão onipresente quanto o choque na cidade grande. O Estado de exceção pode inclusive ser inferido alegoricamente em “Retratos” pela dinâmica que envolve os residentes no condomínio, onde mora o protagonista, e os habitantes da praça em frente, dentre os quais se encontra aquele desenhista. A redação de “uma circular dos moradores do prédio pedindo que eles se retirassem dali” (ABREU, 2001, p.50), bem como a crescente hostilidade dos condôminos em relação ao protagonista que se aproximou do *outro*, são dados referentes à dinâmica da cidade moderna estratificada. Dados que podem ser tomados como alegoria das práticas-base de qualquer governo totalitário, na medida em que se quer aniquilar e excluir o estranho (a alteridade) em prol de uma comunidade específica (o “igual”, os moradores do condomínio).

Além desse choque entre o *eu* e o *outro*, há ainda o choque latente na imagem da cidade cinzenta que evoca um cenário urbano-industrial degradado que resultou, com os préstimos do autoritarismo militar, num ambiente hostil, opressivo e excludente, evocado de forma contundente em outro conto d’ *O ovo apunhalado*, intitulado “Uma veste provavelmente azul”. Trata-se da história de um sujeito que subjuga “dois homenzinhos verdes” e seus familiares para lhe tecerem a veste: “levaram milênios neste trabalho. Catástrofes incríveis: emaranhavam-se nos fios, sufocavam no meio do pano, as agulhas os apunhalavam. Inúmeras gerações se sucederam. Nascendo, tecendo e morrendo. Enquanto isso, minha mão direita pousava ameaçadora sobre suas

cabeças” (Ibidem, p. 61).

A imagem é impactante. Os choques se fazem sentir pela descrição das circunstâncias catastróficas de produção, perpetuadas por tempo indeterminado. O que revela uma percepção aguda por parte do autor da opressão do sistema econômico que o regime militar, em termos de industrialização, intensificou no país. O fato de a narrativa não seguir os moldes da representação realista, compondo um quadro fantástico no qual é subvertida a referência de tempo (pelos milênios em que transcorre a ação) e de constituição física do sujeito (pela desproporção entre o gigante opressor e os homenzinhos verdes oprimidos), reforça a hipótese de predileção do autor por uma estética de choque. Ao invés da mimese tradicional, ele privilegia, portanto, uma forma que seja correspondente à diversidade das experiências modernas que, à semelhança dos traumas vividos na ditadura, perturbam a assimilação da vivência individual, incompreensível em sua totalidade.

Num período recente da história do Brasil, Caio Fernando Abreu foi um escritor que se empenhou na tentativa de extrair das vivências estéreis, geradas num contexto urbano-industrial governado pelo autoritarismo militar, a matéria de seu universo ficcional, com a qual presta seu testemunho.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM Pocket)

_____. “Ao simulacro da *imagerie*”. In: _____. *Estranhos estrangeiros e Pela noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 11-16.

BARTHES, Roland. “Semiologia e urbanismo”. In: *A aventura semiológica*. Lisboa: Ed. 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3)

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1)

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. Tese de doutorado em Literaturas Brasileira,

Portuguesa e Luso-Africana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2007.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração*. Rio de Janeiro: Rio Virtual Papiro Editora, 1999. Versão *Portable Document Format (PDF)*.

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo III, 4ª ed. Trad. Luis Lopez Ballesteros y de Torre. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, p.2483-2505.

GINZBURG, Jaime. *A desordem e o limite: a propósito da violência em Grande sertão: veredas*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1993. Versão *Word for Windows*.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: _____ (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 387-413.