

# Transições

Centro Universitário Barão de Mauá

---

<https://doi.org/10.56344/2675-4398.v5n1a2024.4>



## Título

Homoerotismo e autoficção no conto "linda, uma história horrível", de Caio Fernando Abreu

## Autores

André Luiz Alselmi  
Adalberto Luis Vicente

## Ano de publicação

2024

## Referência

ALSELMI, André Luiz; VICENTE, Adalberto Luis. Homoerotismo e autoficção no conto "Linda, uma história horrível", de Caio Fernando Abreu. **Transições**, Ribeirão Preto, v. 5, n. 1, 2024.

Recebimento: 05/06/2024  
Aprovação: 10/07/2024

# HOMOEROTISMO E AUTOFICÇÃO NO CONTO “LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL”, DE CAIO FERNANDO ABREU

## HOMOEROTICISM AND SELF-FICTION IN THE SHORT STORY "LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL", BY CAIO FERNANDO ABREU

André Luiz Alselmi\*  
Adalberto Luis Vicente\*\*

**Resumo:** Este artigo realiza uma análise do conto “Linda, uma história horrível”, que integra a coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, publicada em 1988. O objetivo inicial é demonstrar como alguns dados biográficos do autor parecem ter sido reutilizados na criação de sua narrativa ficcional, configurando uma espécie de autoficção, especialmente ao abordar a questão do homoerotismo. Em seguida, à luz dos conceitos de narrador e foco narrativo apresentados por Gérard Genette em *Discurso da narrativa*, a análise foca na maneira como Abreu trabalha a temática da morte, um elemento presente do início ao fim da narrativa. Por fim, com base nas teorias psicanalíticas esboçadas por Freud e retomadas por Lacan, examina-se a presença do duplo no conto, bem como a despersonalização do sujeito. Esta análise tem como objetivo, além de explorar a relação entre biografia e ficção, demonstrar que a duplicação se apresenta como uma forma de resistência do indivíduo à morte e ao esquecimento. Contudo, essa tentativa se mostra fadada ao fracasso, pois acaba conduzindo o sujeito à despersonalização e à sua transformação em objetos em decadência. Assim, o conto revela uma profunda reflexão sobre a identidade, a mortalidade e a inevitável deterioração do ser.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu; Autoficção; Homoerotismo; Morte; Duplo.

---

\* Doutor em Estudos Literários pela UNESP. Coordenador de curso e docente do Centro Universitário Barão de Mauá. Contato: andre.alselmi@baraodemaua.br

\*\* Doutor em Letras pela USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP. Contato: adalberto.vicente@unesp.br

**Abstract:** This article analyzes the short story “Linda, uma história horrível,” which is part of the collection *Os dragões não conhecem o paraíso* by Caio Fernando Abreu, published in 1988. The initial objective is to demonstrate how some biographical data of the author seem to have been reused in the creation of his fictional narrative, configuring a kind of autofiction, especially by addressing the issue of homoeroticism. Next, in light of the concepts of narrator and narrative focus presented by Gérard Genette in *Narrative Discourse*, the analysis focuses on how Abreu handles the theme of death, an element present from the beginning to the end of the narrative. Finally, based on the psychoanalytic theories outlined by Freud and revisited by Lacan, the presence of the double in the story is examined, as well as the depersonalization of the subject. This analysis aims, in addition to exploring the relationship between biography and fiction, to demonstrate that duplication is presented as a form of the individual's resistance to death and oblivion. However, this attempt proves to be doomed to failure, as it ultimately leads the subject to depersonalization and their transformation into decaying objects. Thus, the story reveals a profound reflection on identity, mortality, and the inevitable deterioration of the self.

**Keywords:** Caio Fernando Abreu; Self-fiction; Homoeroticism; Death; Double

*há sempre um dia em que não se morre  
porque morrer seria redundância  
e reduzida à sua essência mais secreta  
a vida continua pulsando porque seria  
mais difícil estancá-la que continuar  
assim, a seco, coração anoitecido  
pela sombra e a soma de todos os desencantos*

(ABREU, 2012c, p. 96)

## **VIDA E MORTE: CARA E COROA. MAS E A QUINA, ESTE “ENTRE”?**

O conto “Linda, uma história horrível” foi publicado pela primeira vez em 1988, pela Companhia das Letras, na obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, a qual rendeu a Caio Fernando Abreu um Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro para melhor obra de contos. O texto ganhou tanto destaque que, em 1995, foi incluído na antologia *The Penquim Book of International Gay Writing*, com o título “Beauty”,

com tradução de David Treece. No ano 2000, foi incluído entre *Os cem melhores contos brasileiros do século*, com seleção de Ítalo Moriconi, pela Editora Objetiva.

O conto, que abre a coletânea, apresenta a história de um filho que visita sua mãe e tem com ela um diálogo aparentemente superficial, mas encobridor de vivências dolorosas. Nessa conversa, relembram fatos do passado – como a morte do pai e de outros familiares, a visita da mãe ao filho – e apresentam algumas informações sobre suas vidas no presente, marcadas pela solidão. No fim, o diálogo encerra-se com a saída da mãe, que se retira para seu quarto a fim de dormir, deixando o protagonista sozinho na sala com a cachorra, animal de estimação da mãe, com quem se identifica.

Escrito na década de 80, o texto faz, sutilmente, alusão a dois grandes tabus da época: a homossexualidade e a Aids. Um leitor sem um conhecimento biográfico do autor pode – não com facilidade – pelas pistas textuais, a partir de seu conhecimento de mundo, recuperar tais informações, porém, uma compreensão mais plena do conto requer algum conhecimento da vida do escritor gaúcho, haja vista, neste caso, a estreita relação entre realidade e ficção.

Caio Fernando Abreu nasceu em 12 de setembro de 1948, no Rio Grande do Sul, em Santiago do Boqueirão, pequena cidade que mais tarde serviria de inspiração para a criação de Passo da Guanxuma, cidade fictícia que apareceria a partir de 1984, no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, tornando-se recorrente nos escritos do autor. Entretanto, a infância do escritor teve sua dose considerável de aspereza: na escola, sua possível homossexualidade já era motivo para comentários maldosos. Ainda criança, aos seis anos de idade começou a escrever seus primeiros textos.

Em 1963, com 15 anos, a vida de Caio mudou bruscamente: o escritor foi para Porto Alegre para estudar. Mais tarde, o autor

reconheceria que essa mudança brusca de uma vida pacata para uma vida turbulenta e agitada, em uma grande cidade, representaria um choque responsável por tornar sua literatura mais humana. Se no início o escritor teve dificuldades em lidar com a distância e a separação familiar, aos poucos, o autor mergulhou num processo de isolamento, o que reconheceu em carta aos pais, datada de 12 de agosto de 1987:

Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples, como “eu gosto de você”. Gosto de mim. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida – como quem olha de uma janela – mas não consegue vivê-la.

Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco – todas as pessoas são loucas, inclusive nós; [...] Mas amor de verdade. Perdoem o silêncio, o sono, a rispidez, a solidão. Está ficando tarde, e eu tenho medo de ter desaprendido o jeito. É muito difícil ficar adulto. (Abreu, 2002, p. 153)

Longe da família, entre empregos temporários, “costuras para fora” – como o autor costumava referir-se a seus trabalhos informais – e aventuras amorosas, Caio Fernando Abreu levou uma vida cheia de contratemplos, mudando-se diversas vezes de cidade, e até mesmo de país, cometendo excessos de toda ordem. Numa época marcada pelo movimento de contracultura, de contestação às normas e valores vigentes, a liberação sexual e o consumo de drogas apresentavam-se como formas de ruptura com as ideologias e costumes vigentes,

descortinando um novo olhar sobre a realidade. Entretanto, os anos 80, com o surgimento da Aids, apresentaram um novo cenário: o do medo.

É em *Triângulo das águas* que Caio menciona pela primeira vez a doença, na época tida como “a praga gay. O vírus, que mais tarde tiraria a vida de amigos e ex-affaires de Caio, dentre eles Cazuzza, tornar-se-ia uma obsessão para o autor, que via cada vez mais o cerco fechar-se contra ele. Com saúde debilitada, chegou o momento em que o escritor já não podia deixar de enfrentar a realidade. Ao fazer o teste de HIV, em 1994, foi diagnosticado soropositivo. Após um período de muito choque, Caio decidiu, então, que era preciso que o positivo do teste se tornasse em positividade na vida.

Admirando a postura de Cazuzza, que tornara a doença pública a fim de combater o preconceito contra o soropositivo, Caio, aos poucos, começou a revelar sua condição aos leitores, em suas três “Cartas para além do muro”, publicadas em *O Estado de São Paulo*, onde escrevia crônicas na época. A “Primeira carta para além do muro”, publicada em 21 de agosto de 1994, ainda não era muito explícita, revelando apenas uma brusca mudança na vida do autor:

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer.

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras - como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers dóia fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas

enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar (Abreu, 2006, p. 106).

Pouco a pouco, o escritor conseguiu enfrentar a realidade da doença, pronunciar seu nome, encará-la. As duas cartas seguintes revelam, cada vez mais explicitamente, a condição do autor e sua atitude diante da vida. Como não lhe restava muito tempo, decidi que precisava de qualidade de vida – o que São Paulo não podia lhe oferecer – e optou, então, por voltar a Porto Alegre para morar com os pais, já bastante idosos, no sobrado colonial no bairro Menino Deus. Lá, nos dois anos que lhe restaram, passou seus últimos dias cuidando de si, das flores e de sua literatura.

Se é verdade que na época da publicação do conto Caio ainda não tinha o diagnóstico da doença, também é fato que a perda de pessoas muito próximas em decorrência do vírus HIV despertou nele o pavor da contaminação, revelado em muitas de suas cartas a amigos, como a enviada a Luciano Alabarse em 12 de abril de 1985:

No Rio, soube da morte de Fernando Zimpeck. Doe bastante. Há pouco, tinha sido Galizia. Paranóia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste: ninguém mais se toca. E o que você faz com seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? (Abreu, 2002, p. 123)

O fragmento, datado de época anterior à publicação da obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, já remete à repugnância social causada pela doença e, com ela, pela homossexualidade.

Além da homossexualidade e da doença, outros fatos ainda parecem corroborar para que se faça uma leitura autobiográfica do conto. Primeiramente, a relação de Caio com sua mãe, exposta num

*post scriptum* de uma carta a Lucienne Samôr, escrita em 11 de fevereiro de 1995, um ano antes de sua morte:

PS – Minha relação com minha mãe tá tão, mas tão difícil. Ela castrou todos os machos da família, menos eu, que sou homossexual (graças principalmente a ela, fora o karma, claro). Não sinto mais pena nem culpa. Ando duro com ela, cortante como aço. De muitas formas, todo dia ela tenta me matar com sua voracidade e imensa frustração. Não vai conseguir. Sorry pelo desabafo. mas acabo de sair de outro *entrevêro*... (Abreu, 2002, p. 328)

A tentativa de castração do filho pela mãe é semelhante à observada no conto “Linda, uma história horrível”. A tensão familiar também parece ser uma constante na vida do escritor em suas relações familiares, pelo que se pode notar em suas palavras à amiga Lucienne.

Outro fato que parece ter tido forte impacto no autor foi o contato íntimo com a morte, alguns anos antes da publicação do conto, relatado em carta a Luciano Alabarse em 24 de agosto de 1984:

Luciano, já estava com a carta pronta ontem, quando aconteceu uma coisa e não deu pra colocar no correio. Reinaldo Moraes Moraes, aquele meu grande amigo, foi visitar a mãe dele, por volta de meio-dia, e encontrou-a morta, caída no chão da cozinha. O pai dele havia morrido há pouco mais de um ano. Reinaldo é filho único, os parentes poucos e muitos velhos. Resultado: alguns amigos tiveram que segurar junto. Quando vi, estava no meio da coisa. Tipo vestir a morta, agitar o caixão. Essas coisas. Eu nunca tinha visto ninguém morto, exceto Elis, no caixão. Fiquei muito impressionado, mas fui mais forte do que imaginava. O enterro era hoje de manhã, mas não tive coragem de ir, depois de ter ficado no velório ontem, até tarde. Tenho

impressão que alguma coisa na minha cabeça muda. E muda forte. Não sei bem o quê. E como se estivesse muito mais velho. Assim como se um contato frontal com a morte fosse a única coisa que faltava para ficar definitivamente adulto. Pois é. Era terrivelmente real. E feio. E vazio — alguma coisa já não estava mais lá. A alma? Pode ser. (Abreu, 2002, p. 96)

O episódio, anterior à publicação do conto, apresenta muitas semelhanças com a narrativa ficcional, como a visita do filho à mãe, a presença da morte na casa e o falecimento recente do pai. O próprio escritor reconhece que a experiência, impactante, foi transformadora, mudando seu modo de enxergar a realidade. O fato parece ter oferecido ao escritor alguns ingredientes para a criação de seu texto.

Por fim, a marcação espacial do conto também contribui para que se faça uma leitura autobiográfica. Em certo momento do diálogo entre mãe e filho, este sente vontade de fugir para “longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais.” (Abreu, 2012b, p. 17). Conforme já se ressaltou anteriormente, a cidade fictícia Passo da Guanxuma, que aparece em vários escritos do escritor, remete a Santiago do Boqueirão, cidade em que o autor passou sua infância. O espaço da casa materna no conto promove, assim, uma ancoragem do texto à realidade de sua cidade natal.

A partir do conhecimento da trajetória do autor, pode-se notar que os medos e tabus que atormentam a personagem do conto – a solidão, o embate com a sexualidade e a doença – e a relação difícil com a mãe são elementos que também estão presentes na vida do escritor. Diante disso, pode-se reconhecer no conto uma espécie de autoficção na qual os elementos do real são filtrados pelo olhar poético e recompostos a partir da capacidade criativa do autor.

## MORTE, INCOMUNICABILIDADE E SILÊNCIO: PROXIMIDADES NA DISTÂNCIA

Ao analisar o conto “Linda, uma história horrível”, é preciso levar em consideração a relação do texto com as outras composições da coletânea. No prefácio, o autor esclarece:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de romance-móvil. Um romance desmontável onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo – suponho – completo. (Abreu, 2012b, p. 13)

A partir da abertura de sua obra, pode-se perceber que o escritor pretende, à semelhança de Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, criar uma espécie de romance desmontável. Assim, cada conto pode ser lido como capítulo de uma composição mais densa. Caio Fernando Abreu chega a numerar seus textos, como se constituíssem, de fato, fragmentos de um quadro maior. Entretanto, diferentemente de Graciliano Ramos, em quem a organização dos contos parece obedecer a uma sequência lógica e cronológica, os textos que compõem *Os dragões não conhecem o paraíso* parecem constituir flashes de um cotidiano, cenas individuais que, somadas, compõem o grande retrato da vida do homem moderno nas grandes cidades.

O conto abre-se com uma epígrafe em que o escritor gaúcho cita um trecho de sua canção favorita de Cazuza: “Só as mães são felizes”. Em crônica intitulada “Lamúrias com Chantili”, publicada do *Estado de S. Paulo* em 9 de outubro de 1996, o escritor afirma:

Acho que todo mundo interessado em situar-se um pouco nesses anos 80 deveria ouvir pelo menos uma vez “Só as mães são felizes”, de Cazuza. Tá tudo lá. Amargura não existe, quando se tenta compreender. (Abreu, 2012b, p. 50).

Portanto, para dar tom ao seu texto, o escritor escolhe a canção por ele considerada o retrato de sua geração. Pode-se relacionar a universalidade da música – tida como pintura de uma época – à temática universalista do conto, que apresenta o sufocamento de um sujeito diante da repressão do outro, o que será demonstrado posteriormente.

Sobre essa composição musical, afirma Cazuza (2014):

Usei imagens fortes para falar de meu preconceito com o fato de não permitir a nenhuma mãe do mundo encarar as barras que eu encarava. Era como se eu dissesse que as mães são para serem colocadas num altar, para serem veneradas.

A letra de Cazuza serve perfeitamente como referência àquilo que será abordado no conto: a ideia de veneração materna. Há, no texto de Caio, uma tentativa de preservar a mãe das “barras” e das verdades desagradáveis, assunto que também será discutido adiante.

A incorporação da canção de Cazuza em seu conto também remete a outra característica da literatura de Caio Fernando Abreu: a intertextualidade com a produção literária contemporânea. Em seus textos, são frequentemente citados nomes como Ana Cristina César, Clarice Lispector, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Havia, na geração de Caio, entre os escritores, uma espécie de solidariedade. O escritor ajudou a divulgar muitos textos de amigos, como os de Hilda

Hilst, por exemplo. Isso era possível devido à influência que o autor já conquistara, escrevendo em jornais, revistas e suplementos literários.

A narrativa “Linda, uma história horrível” é contada por um narrador heterodiegético, de acordo com a classificação de Gérard Genette em *Discurso da narrativa*. Entretanto, embora a perspectiva adotada abandone a parcialidade de um narrador homodiegético, tal parcialidade é retomada a partir da focalização, pois há, visivelmente, por parte do narrador, uma simpatia com o protagonista, o que pode ser notado já nas primeiras cenas do conto:

Só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada. E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro — agora, que cor? — e ouviu o latido desafinado de um cão, uma tosse noturna, ruídos secos, então sentiu a luz acesa do interior da casa filtrada pelo vidro cair sobre sua cara de barba por fazer, três dias. Meteu as mãos nos bolsos, procurou um cigarro ou um chaveiro para rodar entre os dedos, antes que se abrisse a janelinha no alto da porta. (Abreu, 2012b, p. 15)

Na passagem apresentada, percebe-se claramente que o narrador opta por contar a história a partir da visão do filho. Portanto, as impressões serão todas captadas a partir do olhar e das sensações dessa personagem. Tem-se, assim, uma onisciência parcial, uma vez que os pensamentos da mãe poderão apenas ser deduzidos pelo leitor, de acordo com suas atitudes, diferentemente do que ocorre com os pensamentos do filho, que já estão apresentados pela voz do narrador, como comprova, na passagem acima, a indagação: “agora, que cor?”.

É importante considerar-se que, muito ligado ao cinema, Caio Fernando Abreu parece adotar, em sua narração, uma técnica

cinematográfica. Isso é reconhecido pelo próprio autor que, em curto documentário produzido pela RBS TV (2006), afirma: “Às vezes eu uso um processo que é de cinema”. Na sequência, o escritor diz que costuma “imaginar onde está a câmera. De que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece”. No caso do conto “Linda, uma história horrível”, a cena inicial deixa entrever que a câmera está do lado de fora da cena, onde se encontra o filho. Portanto, a lente cinematográfica acompanhará, até o fim do texto, seu olhar.

Outras passagens do conto parecem revelar essa técnica cinematográfica utilizada pelo autor na construção de seu texto. É o que se pode notar, por exemplo, no segundo parágrafo do conto: “Enquadrado pelo retângulo, o rosto dela apertava os olhos para vê-lo melhor.” (Abreu, 2012b, p. 15). O termo “enquadrado”, ao mesmo tempo que remete ao olhar do filho, também pode referir-se ao enquadramento de uma câmera. A técnica cinematográfica de narrar também parece revelar-se ainda mais forte na seguinte passagem:

De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha (Abreu, 2012b, p. 17).

Ao comparar a vontade de fugir da personagem ao rebobinamento de uma fita, o narrador deixa entrever seu olhar cinematográfico da cena.

Ainda sobre o narrador e a focalização, é interessante observar que, no texto, predominam as passagens de discurso direto, geralmente acompanhadas de verbos *dicendi* que, segundo Genette, aumentam a

ilusão da mimese. Portanto, os diálogos entre mãe e filho – frequentemente intercalados de observações (tendenciosas, como já se demonstrou) do narrador – contribuem para a verossimilhança do texto, além de conferir certa dinamicidade às falas das personagens.

É também nas primeiras linhas do conto que se encontra a principal marcação temporal, sutilmente inserida na descrição do tapete “gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro — agora, que cor?” (Abreu, 2012b, p. 15). A gradação presente nas sucessivas imagens do objeto sugere que, embora muito tempo tenha se passado sem a visita do filho – conforme sugere o diálogo entre as personagens –, o desgaste da casa, dos objetos e o próprio envelhecimento da mãe foram acompanhados pelo protagonista, provavelmente com suas visitas esporádicas.

Em relação à temática do conto, dentre as possibilidades apontadas pelo autor no prefácio (amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e loucura), “Linda, uma história horrível” parece apresentar-se mais perfeitamente como uma história de “amor e morte”, dada a persistência exaustiva desse último elemento na narrativa. No percurso narrativo, entretanto, outros subtemas parecem apresentar-se. Dentre eles, são evidentes no conto a incomunicabilidade e a solidão que marcam as personagens dessa trama.

Desde as primeiras falas das personagens, é possível notar a relação paradoxal entre mãe e filho. Tal paradoxo estabelece-se sobretudo pelo fato de haver uma oposição entre o externo – a aparência física da mãe e seus gestos – e o interno na construção dos caracteres maternos. Se por um lado a imagem da mãe causa asco, por cheirar a “cigarro, cebola, cachorro, sabonete, creme de beleza e carne velha” (Abreu, 2012b, p. 17), por outro, o personagem sabe reconhecer o amor que emana da figura materna. O narrador chega a

evidenciar que, em certos momentos, há a necessidade de que o filho traduza as atitudes externas, como atos e discursos, para a linguagem sentimental, do coração:

— Tu não avisou que vinha — ela resmungou no seu velho jeito azedo, que antigamente ele não compreendia. Mas agora, tantos anos depois, aprendera a traduzir como que-saudade, seja-bem-vindo, que-bom-ver-você ou qualquer coisa assim. Mais carinhosa, embora inábil (Abreu, 2012b, p. 15).

A passagem apresentada evidencia que aquilo que as personagens dizem não é, necessariamente, o que elas querem significar. Nos diálogos, os significantes não remetem a significados amplos, sociais, mas restritos, afetivos, capazes de serem desvendados pelas personagens devido à sua intimidade, proximidade. A própria mãe chega a reconhecer que “Comigo sempre foi tudo ao contrário.” (Abreu, 2012b, p. 17).

Esse paradoxo que marca a relação entre mãe e filho, com seu encobrimento de significados, cria um jogo de abertura e fechamento entre as personagens. Assim, em mais de um momento, percebe-se a necessidade do filho que procura a mãe na tentativa de abrir-se com ela. Entretanto, esbarra em um canal fechado para a comunicação. Impossibilitado de um diálogo marcado pela função emotiva – de acordo com a proposta de Roman Jakobson –, em que possa abrir-se e expor-se, com seus medos, fragilidades e problemas à mãe, o filho encontra na função fática o seu ponto de partida, uma vez que “esse era o melhor jeito de chegar ao fundo: pelos caminhos transversos, pelas perguntas banais” (Abreu, 2012b, p. 16).

De fato, em alguns momentos, parece haver uma mudança de atitude por parte da mãe, que passa a ter um “tom que indicava a

abertura para um novo jeito.” (Abreu, 2012b, p. 17). Entretanto, conhecendo a figura materna, o discurso do filho esbarra sempre na resistência colocada pela mãe, que exerce sobre ele uma espécie de recalque: “— Mãe — ele começou. A voz tremia. — Mãe, é tão difícil — repetiu. E não disse mais nada.” (Abreu, 2012b, p. 22). Em algumas tentativas de abertura, o filho esbarra em atitudes simbólicas da mãe, que representam sua resistência, como o momento em que esta tenta fechar o robe, ou o ato de derramar o detergente sobre a louça e abrir a torneira, como se pudesse jogar a sujeira – no caso, moral – pelo ralo. Tomado pela incapacidade de expressão, o que resta é a incomunicabilidade, que, do início ao fim, marca o diálogo entre as personagens.

Tem-se assim, no conto, o não-nomeado, com forte apelo à sugestão. A superfície das palavras parece ocultar dois tabus familiares, ao menos na época, anteriormente já discutidos: a sexualidade e a Aids. Em relação à sexualidade, há forte alusão à homossexualidade na passagem em que o filho é questionado sobre seu amigo, Beto. Os constantes desvios de olhares da mãe e as aproximações entre a figura de Beto e do protagonista remetem à ligação, no passado, entre ambos. Há, também, referência ao fim do relacionamento, quando o filho afirma que Beto “– Tá lá, mãe. Vivendo a vida dele.” e “– A gente não se vê faz algum tempo” (Abreu, 2012b, p. 21).

Em relação à doença, como já ressaltado anteriormente, primeiramente há de se considerar que o texto foi publicado na década de 80, época em que a Aids era conhecida como a “praga gay”, devido ao grande número de morte de homossexuais contaminados pelo vírus HIV. Em seguida, há de se considerar as pistas fornecidas pelo texto: o jornal que cobre o buraco do vidro da janela, em que se lê: “*País mergulha no caos, na doença e na miséria*” (Abreu, 2012b, p. 17). Há, por fim, as evidências físicas do protagonista – a

calvície e as manchas púrpura – que remetem às características do soropositivo.

Há de se mencionar que a Aids não é sequer nomeada no texto. A mãe refere-se apenas a “umas doenças” e a “umas pestes”, como se nomear a doença fosse evocá-la. Assim, há um eufemismo na escolha dos significantes. Isso ocorre pelo fato de chegar ao fundo, aos poços da alma, ser um processo difícil e doloroso. Ademais, trazer à tona o que está velado pode desestabilizar a ordem preestabelecida e fazer com que as personagens mergulhem no caos. Há no texto, inclusive, uma passagem em que as personagens conversam, metaforicamente, sobre o medo, ao falarem de um isqueiro:

— Bonito, o isqueiro.  
— É francês.  
— Que é isso que tem dentro?  
— Sei lá, fluido. Essa coisa que os isqueiros têm. Só que este é transparente, nos outros a gente não vê.  
Ela ergueu o isqueiro contra a luz. Reflexos de ouro, o líquido verde brilhou. A cadela entrou por baixo da mesa, ganindo baixinho. Ela pareceu não notar, encantada com o por trás do verde, líquido dourado.  
— Parece o mar — sorriu. (Abreu, 2012b, p. 18)

A passagem apresentada sugere que aquilo que está dentro e não pode ser visto pode surpreender positivamente, como o fluido dentro de um isqueiro. Logo, nessa passagem, fala-se do isqueiro para referir-se à essência do próprio homem. Na sequência, entretanto, ao retomar a conversa sobre o mar, fica clara a relação entre esse elemento e o desconhecido e, por extensão, o perigo que representa:

— É sina — disse. — Tua avó morreu só. Teu avô morreu só. Teu pai morreu só, lembra? Naquele fim de semana que eu fui pra praia. Ele tinha horror do mar. Uma coisa

tão grande que mete medo na gente, ele dizia. Jogou longe a bolinha com a pintura da xícara. — E nem um neto, morreu sem um neto nem nada. O que mais ele queria (Abreu, 2012b, p. 18).

Ao definir o mar como “Uma coisa tão grande que mete medo na gente” e relacioná-lo ao líquido do isqueiro, fica claro que, para a mãe, a essência humana pode ser bela, mas ao mesmo tempo perigosa, assustadora. A figura materna incorpora, aqui, um dos medos apresentados pela protagonista de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector:

Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. [...] como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (Lispector, 2009, p. 11).

Essa desorganização é dolorosa porque, no conto de Caio Fernando Abreu, representa a perda definitiva daquilo que Lacan, aproveitando as ideias de Freud, denominou Eu Ideal. Segundo Lacan (1998), o Eu Ideal é constituído por uma dimensão imaginária e idealizada, ligada ao narcisismo dos pais. Portanto, esse Eu resultaria dos investimentos narcísicos dos cuidadores sobre o bebê, constituindo as expectativas nele depositadas. Em uma passagem da narrativa, há a presença do Eu Ideal projetado pelo pai, que morreu “sem um neto, morreu sem um neto nem nada. O que mais ele queria.” (Abreu, 2012b, p. 18). Portanto, para o pai, essa projeção ideal compreende a imagem de homem heterossexual, casado, pai de família, imagem de felicidade de acordo com as convenções sociais na época, e até mesmo hoje, a

qual seria destruída pela revelação do filho. Resta, então, o silêncio, que se apresenta como uma forma de poupar a mãe da dor da confirmação de ter um filho homossexual e aidsético.

A incomunicabilidade entre as personagens leva à rejeição de parte das personalidades de cada uma pela outra. Assim, mãe e filho aceitam-se somente pela metade. O recalque exercido pela mãe faz com que o protagonista se distancie, instaurando o isolamento:

De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha (Abreu, 2012b, p. 17).

Somente com “a morte de qualquer um dos dois” haverá a libertação. Para o filho, a morte da mãe permite, por um lado, assumir definitivamente sua sexualidade e, portanto, sua personalidade. Para a mãe, a morte do filho representa o fim da ameaça ao Eu Ideal, mutilado pela revelação de sua sexualidade e de sua doença. Entretanto, há de se ressaltar que o desejo de morte, simbólico, refere-se apenas a um dos lados de cada personagem. Há na mãe, como já se demonstrou, um lado afetivo oculto por trás de seus gestos rudes e de suas palavras secas. Portanto, o amor e o afeto são elementos que unem as personagens.

Apesar desse choque e estranhamento entre mãe e filho, há, no conto, além do afeto, outro elemento que os aproxima: a morte. Ambas as personagens são atormentadas por ela. Mãe e filho, que pareciam

tão diferentes a princípio, tornam-se, paradoxalmente, mais semelhantes. Ambos possuem em si as marcas de morte. Na mãe, elas se manifestam na aparência “mais velha”, no “cheiro de carne velha”, no “robe desbotado de flores roxas”, nas “manchas escuras de ceratose”, nas “linhas na pele”, comparadas a “papel de seda amassado”, nos “cabelos brancos”. No filho, nas marcas da doença: na magreza, na calvície e nas “manchas púrpura”.

O domínio da morte encontra-se até mesmo nos objetos, que passam a ser reflexos das personagens, numa espécie de espelhamento. Assim, as marcas de decadência e decomposição encontram-se no “tapete gasto”, no “vidro quebrado”, na “toalha de plástico frio, com velhos morangos”, na “xícara lascando”, na “barata”, no “teto manchado de mofo, de umidade”, nos “óculos de hastes remendadas com esparadrapo”, com “lente rachada”. Há, assim, uma ideia de abandono na casa, como se, para a mãe, não fosse mais tempo de reparos, mas apenas de resignação. Portanto, o espaço constitui-se como importante elemento da narrativa, na medida em que, sendo fechado e decadente, projeta o enclausuramento e a decadência das próprias personagens.

Por fim, a morte está presente também na cachorra que – “quase cega”, “sarnenta”, com “olhos branquicentos”, com “boca quase sem dentes” –, segundo a mãe, está “esperando a morte”. Nota-se, então, a onipotência e a onipresença da morte e assiste-se a um processo de duplicação das personagens, por meio de traços que prenunciam o seu fim.

### **“O RETORNO CONSTANTE DA MESMA COISA”: A DUPLICAÇÃO DA MORTE**

No artigo “O estranho”, publicado em 1919, Freud analisa a questão do estranho e do duplo na literatura. Para isso, faz uma análise

da obra *O duplo* (1939), de Otto Rank, em que este analisa a presença desse elemento em textos de vários autores, como Goethe, Edgar Allan Poe e Dostoievski. Em seus escritos, Freud considera que, em certo momento do desenvolvimento da humanidade, a alma surge como uma maneira de atrelar um elemento imortal a outro mortal, constituindo um poderoso duplo do corpo. Para o psicanalista, a problemática do duplo reside no fato de que, embora no processo de desenvolvimento humano essa questão tenha sido aparentemente superada, o homem continuou a criar duplos.

Freud define, então, o duplo como uma

[...] divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes... (Freud, 1996, p. 252).

Para o psicanalista, o duplo constitui uma garantia contra o desaparecimento do sujeito e apresenta-se, portanto, como uma tentativa de driblar a morte. Entretanto, se num primeiro momento a duplicação apresenta-se como uma forma de perpetuar a vida e rejeitar o apagamento da morte, ocorre que, para Freud, paradoxalmente, o duplo “transforma-se em estranho anunciador da morte” (Freud, 1996, p. 294). Isso ocorre devido ao fato de não haver lugar para dois, visto que o duplo se transforma em uma ameaça e está fadado ao desaparecimento no momento de um confronto fatal.

A partir dos estudos de Freud, pode-se detectar em “Linda, uma história horrível” um “retorno constante da mesma coisa”, por meio da “repetição dos mesmos aspectos, ou características”. Tem-se, assim, a presença do duplo no conto. Percebe-se que, no texto de Caio

Fernando Abreu, há uma multiplicação de duplos, todos portadores das marcas da morte, prenunciadores do fim.

Dentre os duplos do protagonista, um deles é o animal de estimação, a cachorra linda, como pode-se notar no final do conto:

Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada — agora, que cor? —, espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassse uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. **Iguais** às do tapete gasto da escada, **iguais** às da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios (Abreu, 2012b, p. 23, grifos nossos).

A partir do fragmento, pode-se notar que não apenas a cachorra apresenta-se como duplo do filho, como também o tapete se constitui como duplo de ambos. As manchas rosadas encontram-se por toda a parte: no peito do protagonista, no peito da cachorra, no tapete gasto, no busto da mãe, nas paredes manchadas da casa. Há, portanto, uma multiplicação de duplos. Essa duplicidade é ressaltada no próprio título do conto, que, ao trabalhar com a antítese “linda” e “horrrível”, simula o jogo especular, que reflete a imagem projetada ao contrário.

O movimento de duplicação protagonista – cadela – tapete apresenta uma gradação que denota uma despersonalização do sujeito, que, de humano, primeiramente vê-se projetado em animal e, posteriormente, em objeto. O mesmo se pode dizer em relação à mãe, que se vê projetada e representada na casa e em seus objetos. Essa despersonalização pode ser percebida também no momento que o

protagonista se olha no espelho e não vê a si, mas “a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. (Abreu, 2012b, p. 23). Como no poema “Retrato”, de Cecília Meireles, o protagonista parece indagar-se: “Em que espelho ficou perdida a minha face?” (Meireles, 2008, p. 30).

O fato de olhar-se no espelho e ver não a imagem de um homem, mas apenas a sombra deste, indica um apagamento do sujeito, que aos poucos o conduz à anulação, ou seja, à morte. Esse apagamento já é anunciado desde as primeiras linhas do conto, pelo “tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro — agora, que cor?” (Abreu, 2012b, p. 15). Nota-se, então, que, em consonância com o pensamento de Freud, a tentativa de duplicação está fadada ao fracasso. Entretanto, isso ocorre não devido à morte de um dos duplos, mas porque as personagens, decadentes, à beira da morte, duplicam-se em seres ou objetos decadentes, também à beira da anulação, como a cachorra e o tapete, caracterizados a partir de gradações que revelam seu apagamento. Então, “O que persiste é a morte / com seu roteiro de vermes e distâncias” (Abreu, 2012c, p. 96).

Na verdade, um exame mais atento dos ancestrais das personagens nos leva a concluir que mãe e filho podem ser considerados duplos de seus antepassados, na medida em que repetem a mesma situação de morte, promovendo o “retorno constante da mesma coisa”, o que pode ser evidenciado na fala da mãe: “– É sina – disse. Tua avó morreu só. Teu avó morreu só. Teu pai morreu só, lembra?”. Portanto, pode-se deduzir que a presença constante da morte no conto e a solidão das personagens prenunciam um futuro doloroso para elas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo tratou primeiramente da relação entre a biografia de Caio Fernando Abreu e alguns elementos presentes no conto “Linda, uma história horrível. Alguns fatos marcantes na vida do autor parecem ter sido reaproveitados e recompostos a partir de sua capacidade criativa, como a difícil relação com a mãe, a homossexualidade, a doença e a seu contato íntimo com a morte. Vale ressaltar aqui que a apresentação de dados biográficos do autor não teve como objetivo demonstrar que a literatura está pautada no real. Como bem observou Freud, a literatura não se submete à prova de realidade. Se muitos elementos da trama têm estreita relação com a vida do autor, sabe-se que a literatura, imagem filtrada pela lente poética, não é mera cópia do real. Entra em cena, então, a capacidade criativa do escritor.

Na sequência, a partir dos conceitos de Genette, demonstrou-se como, partir da focalização, o narrador heterodiegético narra os fatos a partir da visão do filho, conferindo parcialidade à narrativa. Abordou-se, também, como essa focalização atua como uma câmera e, a partir disso, apresentaram-se alguns recursos que fazem com que haja uma aproximação entre literatura e cinema, numa espécie de técnica cinematográfica de narrar.

Após a análise de elementos ligados ao narrador e ao foco narrativo, discutiram-se alguns temas presentes no conto, como a morte, a incomunicabilidade e a solidão. Demonstrou-se como, num jogo de abertura e fechamento, o protagonista tenta falar de seus medos, suas angústias – sobretudo a homossexualidade e a doença –, esbarrando sempre em um canal fechado para a comunicação. Notou-se que tal fechamento constitui uma maneira de conservar o Eu Ideal do filho, preservando a mãe de realidades tidas como desagradáveis.

Por fim, à luz das ideias de Freud e Lacan, discutiu-se a multiplicação de duplos no conto, por meio de elementos que incorporam as marcas da morte presentes nas personagens. Além disso, demonstrou-se também como mãe e filho podem ser considerados duplos de seus antepassados, na medida em que prenunciam um retorno da mesma realidade desagradável: a morte na solidão.

Observou-se ainda, no conto, que, embora a criação do duplo esteja relacionada a um desejo de livrar-se da morte, essa duplicação somente a perpetua, visto que, além de as personagens – à beira da morte – serem duplos de familiares falecidos, elas se projetam em objetos em decadência: a cachorra velha, o tapete gasto, a casa em deterioração.

Escrito e publicado na década de 80, o conto “Linda, uma história horrível” revela o sufocamento das personagens, recalçadas pelos tabus sociais da época. Se hoje a preocupação com a Aids é menor, bem como a discriminação em relação ao homossexual, não se pode falar em superação dos preconceitos. Portanto, ao mesmo tempo em que consegue ser porta-voz de uma geração, reconstruindo o retrato social de sua época, o autor também se mostra extremamente atual em sua temática, registrando perturbações que ainda ecoam no presente.

## REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **A vida gritando nos cantos:** crônicas inéditas em livros (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

ABREU, C. F. **Os dragões não conhecem o paraíso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.

ABREU, C. F. **Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu.** Organização de Letícia da Costa Chaplin, Márcia Ivana de Lima e Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012c.

ABREU, C. F. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

CAZUZA. **Minha história**. Disponível em <http://cazza.com.br/event/minha-historia/>. Acesso em 20/11/2014.

**Especial Caio F.** Porto Alegre: Jornal do Almoço RBS TV, 2006. Documentário, 4'14" Disponível em <http://www.caiofernandoabreu.com/videos/>. Acesso em 31/12/2014.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LACAN, J. "O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu". In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MEIRELES, C. **Cecília de Bolso**: uma antologia poética. Organização de Fabrício Capinejar. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.