

## Morangos mofados e a doença como metáfora, como devir

Mestrando Benedito Teixeira (UFC)

### **Resumo:**

*Ao analisar textualmente a escrita de Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu, procuramos verificar como se dá a construção de uma realidade que é inerente ao próprio texto, utilizando como tema central a doença que, neste caso, aparece como metáfora do auto-conhecimento, do medo da morte e mesmo da esperança de vida. Essa análise é feita à luz de estudos que tratam da doença como metáfora, como o de Susan Sontag. Verificamos ainda na análise do conto em questão que não há na obra literária uma representação fiel da realidade, mas uma tentativa de transcendê-la, como experiência de poder ser, de inacabamento, do devir, à luz do que postulam teóricos como Gilles Deleuze e Maurice Blanchot. Também procuramos entender o processo de criação literária analisando uma carta do escritor a um amigo, falando sobre o momento em que o texto ganha vida própria.*

**Palavras-chave:** Morangos mofados, doença, realidade, morte

A escrita de Caio Fernando Abreu no conto *Morangos mofados* (2005) situa-se no devir, no inacabamento, no sempre a fazer-se, como Gilles Deleuze, no texto “A literatura e a vida”, em *Crítica e clínica* (1997), situa o lugar da literatura. O narrador-personagem, um homem de 35 anos, publicitário, está perturbado por achar que sofre com uma espécie de câncer na alma, provocado pela vida pregressa de ex-hippie e usuário de drogas. O principal sintoma da “doença” é um persistente gosto de morangos mofando em sua boca “verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta”. Esse gosto pode ser a morte chegando, o mofo, mas também o algo concreto que o prende à vida.

Ele espera a morte e não parece ter medo dela, mas a quer como se pudesse, com isso, acabar com o gosto insuportável que persiste em sua boca. Ele parece estático, imóvel, entregue a essa angústia num período de tempo que, na narrativa, podem ser dias ou apenas algumas horas. Espera ansioso por uma solução, a morte, para o seu câncer, sempre com a sensação de algo que poderia ter sido, do “porém”, do “se”, da interrogação, do pensamento fragmentado, inacabado, enfim, do devir.

No entanto (até *no entanto* dizia agora) estava ali e era assim que se movia. Era dentro disso que precisava mover-se sob o risco de. Não sobreviver, por exemplo – e queria? Enumerava frases como é-assim-que-as-coisas-são ou que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer ou apenas mas-afinal-que-importa. E a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta. (ABREU, 2005, p. 142)

A doença em *Morangos mofados* aparece como uma possibilidade de transgredir o real, a vida ou a morte, numa escrita que transcende essa realidade. Também podemos interpretar a sensação da doença como uma metáfora para as angústias que atormentam a personagem, advindas da consciência de um passado pouco ortodoxo e de suas reações diante das incertezas do mundo. Corpo, narrativa e memória da dor são variáveis importantes para compreendermos como o texto as relaciona com a imagem da enfermidade.

O texto de Caio Fernando Abreu nos remete à memória da dor, que se materializa nos sintomas (mesmo que psicológicos: o gosto de morangos mofados) de uma espécie de “câncer na alma”. São reflexos de um desequilíbrio entre o corpo e o mundo. Como assinala Arthur Kleinman, em *The illness narratives: suffering, healing & the human condition* (1988), as sociedades ocidentais veem o corpo como uma máquina, que pode ser entendida de forma objetiva, separada do pensamento e da emoção. (KLEINMAN, 1988, p. 11)

No entanto, não é isso que apreendemos na narrativa em questão. A sensação de doença está completamente vinculada aos sentimentos de culpa e angústia, que deixam a personagem e seu

corpo em desequilíbrio com o mundo. É como se houvesse uma tentativa de reapropriação do corpo pelo indivíduo, que, para além do poder da medicina, transforma-se em médico de si mesmo.

Anne Marie Moulin, em “O corpo diante da medicina”, texto de *História do corpo vol. 3* (2009), destaca o problema do mundo em equilíbrio instável: “(...) o ser humano, com um aumento dos cânceres e a volta das doenças infecciosas, bem longe de ser o mágico triunfante, se debate no seio de um mundo em equilíbrio instável, onde pululam micróbios, cuja complexidade ele tinha ignorado”. (MOULIN, 2009, p. 33). A redescoberta recente da “dor-doença” “assinala um tempo forte da reapropriação do corpo pelo indivíduo”. (MOULIN, 2009, p. 50). A estudiosa ratifica a visão de que o corpo e sua vulnerabilidade à doença, física ou psicológica, reflete nossa relação com mundo:

Cada ser humano conhece um destino singular e não é igual a nenhum outro. O corpo toma parte nessa aventura. Não é apenas o “princípio da individuação”, como escrevia o sociólogo Émile Durkheim, parafraseando Aristóteles. Ele é um meio único de expressão, de ação e de *pathos*, de sedução e repulsa, vetor fundamental de nosso ser-no-mundo. (MOULIN, 2009, p.51)

Num mundo dominado pela razão científica, o homem dispõe de uma ampla variedade de mecanismos para o diagnóstico das doenças, mas tal razão é exatamente a mesma que o torna cada vez mais fragmentado e desamparado, conduzindo-o a uma profunda melancolia. A personagem de *Morangos mofados* sente-se sufocada e sem perspectiva diante de uma realidade que para ser enfrentada precisa do suporte da medicina. Tal sentimento pode ser visto no trecho em que a visita ao médico é encerrada:

Um tranquilizante levinho levinho aí umas cinco miligramas, que o senhor tome três por dia, ao acordar, após o almoço, ao deitar-se, olhos vidrados, mente quieta, coração tranquilo, sístole, pausa, diástole, pausa, sístole, pausa, diástole, sem vãs taquicardias, freio químico nas emoções. Assim passaria a movimentar-se lépido entre malinhas 007, paletós cardin, etiquetas fiorucci, suavemente drogado, demônios suficientemente adormecidos para não incomodar os outros. Proibido sentimentos, passear sentimentos, passear sentimentos desesperados de cabeça para baixo, proibido emoções cálidas, angústias fúteis, fantasias mórbidas e memórias inúteis (...). (ABREU, 2005, p.143).

Ana Maria Faccioli Camargo, em *Histórias de vida: a Aids e a sociedade contemporânea* (1991), observa que o homem vive, hoje, em uma sociedade onde a razão criou um conjunto de dualidades - natureza/homem, corpo/alma, organismo/mente, razão/emoção. Esta percepção do mundo acaba por fragmentar o sujeito em: razão, emoção, paixão, vontade e o resultado desta fragmentação pode ser observado através da negação e da neutralização do sujeito. Criam-se assim condições para torná-lo objeto de investigação, transformação e produção, sem possibilidade de controle sobre seu próprio corpo e suas sensações. (CAMARGO, 1991, p. 08)

Se, por um lado, na sociedade contemporânea, o homem sente-se mais livre, outros fatores como a violência, o estresse cotidiano, a poluição, a pressa, deixam-no em um permanente clima de tensão. Tem-se assim um mundo repleto de contradições, onde menos do que viver, o indivíduo deve aprender a sobreviver, em constante sensação de vazio e solidão.

Em *Morangos mofados*, a angústia toma conta da personagem que, como uma espécie de purgação, resgata memórias de um passado, agora materializado nos sintomas de uma doença imaginária:

Levantou de repente. Foi então que veio a náusea, só o tempo de caminhar até o banheiro e vomitar aos roncões e arquejos, onde estão todos vocês, caralho, onde as comunidades rurais, os nirvanas sem pedágio, os ácidos em todas as caixas d'água de todas as cidades, o azul dos azulejos começando a brilhar, maya, samsara, que às vezes voltava. De súbito lisérgico no meio de uma frase tonta, de um gesto pouco, de um ato porco como esse vomitar agora as quinze miligramas leve leve. (...) Sabe, cara, quando te aplico assim com a agulha lá no fundo, às vezes chego a pensar que. Noites sem dormir e a luz do dia esverdeando as caras pálidas e as peles secas desidratadas e as vozes roucas de tanto falar e fumar e falar e fumar. Vomitou mais. (ABREU, 2005, p. 145).

O vômito pode ser significado aqui como uma alegoria para representar a consciência de experiências negativas, a exemplo do consumo de drogas ilícitas, cuja culpa a personagem carrega. Ao longo de toda a narrativa, essa memória é reconstituída e reinventada por um presente de culpa e de dor. Recorremos rapidamente aos estudos de Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade - lembranças de velhos* (1994), para assinalar como essa memória é reinventada pelo presente. Ela afirma:

(...) lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1994, p. 55)

Em se tratando do texto analisado neste artigo, um passado de sonhos, experiências intensas e expectativas transforma-se, no presente, em memórias dolorosas, recheadas de sentimentos de frustração e culpa. Susan Sontag, em *A doença como metáfora* (2007), ao discorrer sobre as metáforas que as enfermidades ganharam ao longo da história, destaca que a doença é uma forma de exacerbação da consciência. (SONTAG, 2007, p. 03)

No mundo antigo, a doença era instrumento da ira divina. Com o advento do Cristianismo, ganhou um viés moralizador, seria uma espécie de punição. Na era moderna, doenças como o câncer e a tuberculose seriam vistas como formas de autojulgamento, de autotraição. São ainda oportunidades para que o indivíduo possa, finalmente, discernir suas deficiências e falhas ao longo da vida, numa tentativa de se redimir. Ela também defende que a doença ou pelo menos as sensações que a definem, como ocorre com a personagem de *Morangos mofados*, é a expressão do desequilíbrio entre o indivíduo e a sociedade. (SONTAG, 2007 p. 64).

Percebe-se logo no início do conto que a doença da personagem é mais de ordem psíquica do que propriamente física. De forma fragmentada e caótica, ela revolve o passado à procura de uma justificativa para o que está sentindo. Lembranças desconexas, permeadas de culpas, sentimentos de procura, misturados a sensações nostálgicas, de nojo e saudade, podem ser verificadas na narrativa: "(...) tudo já passou e minha vida não passa de um ontem não resolvido, bom isso. E idiota. E inútil". (ABREU, 2005, p. 145).

*Morangos mofados* nos remete ainda a uma estreita relação entre o autor, sua realidade, e a personagem, que pode ser vista como uma espécie de alterego de Abreu. O conto guarda mesmo um sentimento premonitório em relação à condição de soropositivo de Caio Fernando Abreu, descoberta anos depois. O desbunde da juventude nos anos 1970 e 1980 (liberação sexual e drogas), vivido em toda a sua plenitude pelo escritor, seguramente pode nos remeter esse fato à culpa pela doença imaginária que atormenta a personagem.

A visão de Sontag (2007) sobre as metáforas agregadas à Aids nos permite compreender melhor esse sentimento de culpa que muitas vezes está fortemente atrelado ao sentimento de estar doente. A personagem é atormentada pela culpa do seu passado desregrado. É uma espécie de auto-responsabilização do doente por seu estado, característica da modernidade, segundo Sontag. Os pacientes sentem medo, repulsa e vergonha por seu estado. Inclusive, outra especificidade da Aids é que ela leva as pessoas a serem consideradas doentes mesmo antes de adoecerem de fato. (SONTAG, 2007, p. 104).

A presença do médico, ao invés de representar uma esperança de cura, muitas vezes não atenua o sofrimento do paciente. Em *Morangos mofados*, essa figura aparece como estereótipo do profissional, um coadjuvante que passa apenas uma imagem de indiferença ao sofrimento do paciente: "anti-séptico e impoluto". "Pois o senhor está em excelente forma, a voz elegante do médico, têmperas grisalhas como um coadjuvante de filme americano, vestido de bege, tom sur tom

dos sapatos polidos à gravata frouxa, na medida justa entre o desalinho e a descontração”. (ABREU, 2005, p. 142).

O médico subestima os sentimentos do paciente, afinal este era ainda muito jovem. A impressão que o profissional passa é de que os sintomas relatados não passariam de uma síndrome pós-moderna. A personagem de *Morangos mofados* já antevê o que vai ouvir durante a consulta: “Mal do nosso tempo, sei, pensou, sei, agora vai desandar a tecer considerações sócio-políticas-psicanalíticas sobre O Espantoso Aumento da Hipocondria Motivada Pela Paranoia dos Grandes Centros Urbanos (...)”. (ABREU, 2005, p.142)

A mudança na mentalidade pós-moderna sobre a morte também é útil para compreendermos o porquê da relação cada vez mais distante entre médico e paciente. Camargo (1991), citando Philippe Ariès, em *História da morte no Ocidente* (1977), assinala que a exaltação romântica da morte não existe mais na atualidade. A morte perdeu seu caráter de solenidade, em especial nas sociedades ocidentais latinas. Não convém mais ficar anunciando sofrimentos. A morte limpa e asséptica da UTI substituiu a morte suja e compartilhada no quarto do doente. (CAMARGO 1991, p. 139). Um das constatações modernas dessa mudança pode ser claramente visualizada na relação médico-paciente.

O médico, hoje, olha, fundamentalmente, a doença e, muitas vezes, deixa de ver o paciente e toda a estrutura cultural e emocional que ele carrega. Importa menos o significado da vida do que uma procura desenfreada por entender a doença e como curá-la. Predomina o discurso científico e objetivo sobre a doença. Camargo (1991) destaca o depoimento de um médico que ilustra bem essa mudança de mentalidade:

Habitualmente, os dados clínicos que não interessam à doença que está sendo investigada passam despercebidos para o médico que examina. No entanto, pode não interessar para aquele doença, mas para o doente interessa. Essa diferença existe, mas não deveria existir. (CAMARGO, 1991, p. 137)

Susan Sontag, em *Ante el dolor de los demás* (2004), observa ainda que, tendo em vista a divulgação cada vez maior na atualidade de imagens que mostram o sofrimento alheio, os indivíduos já não são capazes de assimilar os sofrimentos dos outros. Ao mesmo tempo em que são estimulados a agir como *voyeurs*, os sujeitos contemporâneos agem como se a doença, a morte, fossem apenas uma coisa do outro.

Esse contato frio e distante dos indivíduos nas sociedades modernas faz com que as artes se tornem uma espécie de refúgio principalmente nos momentos em que vida é ameaçada pela doença e pela iminência da morte. Silviano Santiago, em texto para o caderno Folha. Mais!, da *Folha de São Paulo*, de 20 de março de 1994, comenta sobre a importância da arte para a expressão do sentimento de doença e da iminência da morte:

Na modernidade, as artes sempre foram o lugar de refúgio e de luta nos momentos em que a vida foi atacada. Os artistas criavam e criam um terreno de irresponsabilidade responsável que impede os ataques repressivos à vida, feitos pela convenção e pelo bom-senso. Através das suas obras, os artistas dramatizam respostas prontas, secas e inabaláveis aos argumentos puritanos que se dão como salvação para o medo que nos persegue, consome e aprisiona. Ao se manifestarem por uma mensagem de esperança eufórica, ou de desesperadora esperança, as artes se mostram sensíveis às crises da história do homem. A euforia e o desespero, adjetivando a inadiável saída para o impasse, propiciam duas formas distintas de respostas da produção artística à história: o panfleto artístico e a obra de arte. Cada um tem a sua própria função social. (SANTIAGO, 1994, p. 06).

Neste trecho, o estudioso brasileiro fala especificamente da importância que a arte brasileira, em especial a literatura, teve para representar as angústias e anseios acarretados pela Aids, uma enfermidade que na época ainda soava como uma sentença de morte, inclusive entre muitos escritores, como Herbert Daniel e o próprio Caio Fernando Abreu. A doença e a morte são elementos fortemente presentes em muitas passagens da obra do autor de *Morangos mofados*, a exemplo de *Pequenas epifanias*, seleção de crônicas publicadas de 1986 a 1995 no jornal *O Estado*

de S. Paulo, e selecionadas para esse livro de 1996, publicado poucos meses após a morte de Abreu. Na crônica “Em memória de Lilian”, o narrador busca compreender porque a morte não pode ser considerada um acontecimento menos solene, como um simples fato do cotidiano:

Somo todos imortais. Teoricamente imortais, claro. Hipocritamente imortais. Por que nunca consideramos a morte como uma possibilidade cotidiana, feito perder a hora no trabalho ou cortar-se fazendo a barba, por exemplo. Na nossa cabeça, a morte não acontece como pode acontecer de eu discar um número telefônico e, ao invés de alguém atender, dar sinal de ocupado. A morte, fantasticamente, deveria ser precedida de certo “clima”, certa “preparação”. Certa “grandeza”. (ABREU, 2006, s/p)

Em *Morangos mofados*, a doença e a morte não são assimiladas pela personagem como algo cotidiano, são elementos que aparecem, como já destacamos, envoltas num clima de medo e de culpa.

A narrativa de Abreu utiliza a metáfora da doença como instrumento de transgressão da realidade. Nas décadas 1980 e 1990, as narrativas de teor autobiográfico sobre a doença, ou melhor, especificamente sobre a Aids, tornaram-se frequentes, e mesmo em se tratando de autobiografias era possível transcender a realidade. Marcelo Secron Bessa, em *Os perigosos: autobiografias & Aids* (2002), nos leva a questionar como a narrativa de *Morangos mofados* remete ao relato da experiência da doença, tendo a leitura uma importância fundamental.

Para ele, nos textos literários que relatam experiências reais, é quase automático se buscar um sentido de verdade com vistas à vida e a obra do autor. Bessa (2002), no entanto, alerta para que os leitores não caiam na armadilha de procurar uma representação fiel da realidade pelo texto.

Diante desse alerta, a narrativa de *Morangos mofados*, mesmo que imaginemos que a personagem possa tratar-se de um alterego do autor, deve ser analisada como pura transcendência do real. Nessa escrita em devir, a personagem ganha vida própria, o autor perde o status de “Eu”, se afastando do que poderia ser tomado como uma mera representação do real, e surgindo como devir, como potência, como delírio. É quando, para Deleuze (1997), nasce a literatura, uma terceira pessoa. E é assim no conto em questão:

(...) a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot). Certamente, as personagens literárias são perfeitamente individuadas, e não são nem vagas nem gerais; mas todos os seus traços individuais elevam-nas a uma visão que as transporta para um indefinido como um devir demasiado poderoso para elas (...). (DELEUZE, 1997, p. 13).

Um dos momentos de *Morangos mofados* que revela especificamente o poder que a literatura tem de transcender a realidade é quando da superação da personagem ao lidar sozinho com suas memórias de dor, com sua culpa, para, finalmente, livrar-se da doença e de seu principal sintoma, o gosto de morangos mofados. Em sua angústia, a personagem quebra o *pathos* que o consome desde que imaginou estar acometido de um câncer na alma e vê a possibilidade de sobrevivência, de ver a luz do dia, depois de uma noite sombria. A escrita subverte o código e transgride o real:

Ao mesmo tempo, em seguida, um de-dentro pensou: e se alguém realmente e finalmente apertou o botão? e se aquele cinza-claro no sucedâneo do horizonte for o clarão metálico? e se eu estava dormindo quando tudo aconteceu? e se fiquei sozinho na cidade, no país, no continente, no planeta? Sabia que não. E um outro de-dentro pensava também, se sobrepujando mais claro, quase organizado, não totalmente porque para dizer a verdade não era um pensamento nem uma emoção, mas algo assim como um cinza-claro brotando natural por sobre o horizonte, se houvesse horizonte, ou como o vento fresco batendo nas cortinas, ou ainda como se uma onda nascesse daquele imóvel mar ativo, ali onde começa a luz, onde começa o vento, onde começa a onda, desse lugar qualquer que eu não sei, nem você, nem ele sabia agora: brotou qualquer coisa como – não quero ser piegas, mas talvez não tenha outro jeito – uma luz, um vento, uma onda. Exatamente. Uma onda calma ou arquejante, um vento minuano ou siroco, uma luz mortiça ou luminosa, repito que brotou, repetiu incrédulo. (ABREU, 2005, P. 148).

Para a personagem em devir, em potência, de *Morangos mofados*, nada é definido, nem satisfatório, tudo poderia ter sido, mas não é. Frustração. A única certeza, a única coisa palpável, é o tal gosto na boca, que pode ser o que a impede de morrer ou optar por continuar vivendo. Apesar da morte presente, ela ainda acredita numa esperança de vida.

Como as narrativas kafkianas, na visão de Maurice Blanchot, em “A leitura de Kafka” (texto de *A parte do fogo*, 1997), a leitura determinista da escrita de *Morangos mofados* é impossível. Pode parecer ousado comparar a escrita de Kafka com a de Abreu, mas a afirmação seguinte de Blanchot sobre o escritor tcheco nos remete sim ao escritor brasileiro:

As narrativas de Kafka, na literatura, estão entre as mais negras, as mais ligadas a um desastre total. E são também as que torturam mais tragicamente a esperança, não porque a esperança esteja condenada, mas porque ela não consegue ser condenada. Por mais completa que seja a catástrofe, uma ínfima margem sobrevive, da qual não sabemos se contém a esperança ou se, ao contrário, afasta-a para sempre. (BLANCHOT, 1997, p. 18).

Em “A linguagem da ficção”, ainda em *A parte do fogo* (1997), Blanchot nos fala sobre a complexidade de se ler uma narrativa, mesmo que esta conte com toda a boa vontade do autor em ser o mais realista possível. Em Abreu, essa dificuldade se materializa, como já salientamos, pela escrita sempre em devir, em potência, inacabada, angustiada, obscura, opaca. “Precisava inventar um dia inteiro ou dois, porque amanhã é domingo e segunda-feira ninguém sabe o quê”. (ABREU, 2005, p. 144)

Esse saber permanecerá normalmente o de uma consciência vazia que poderia ser preenchida, mas que não se preenche: leitor consciente de palavras significativas, não tenho presente no espírito nem as palavras que leio, e que desaparecem com seu sentido, nem este sentido que não é apresentado por nenhuma imagem definida, mas por um conjunto de relações e de intenções, uma abertura sobre uma complexidade ainda por vir. (BLANCHOT, 1997, p. 83).

A escrita literária, seja a de Caio Fernando Abreu ou a de Kafka, afasta-se da linguagem cotidiana, transformando-se radicalmente, sendo sua leitura um desafio a compreender essa outra realidade que nos é proposta. A linguagem literária cria um mundo próprio. “Portanto, é preciso recolocar a interpretação no centro da narrativa, deixá-la ali se perder e perdê-la de vista e retomar o movimento da ficção, cujos detalhes só afirmam eles mesmos”. (BLANCHOT, 1997, p. 84).

*Morangos mofados* é um texto transgressor porque quebra as regras do código da linguagem em que está contida. É na literatura onde é possível acontecer aquilo que no real seria classificado como impossível, onde é possível superar até mesmo a emergência da morte. O sol estava nascendo, como a esperança de sobreviver ao câncer que atormentava a personagem. O gosto ruim havia desaparecido da boca. A escrita de *Morangos mofados* superou a iminência da morte:

Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos.

Achava que sim.

Que sim.

Sim. (ABREU, 2005, p. 149)

Diante do exposto, contemplar e apreender o que nos apresenta a escrita de *Morangos mofados* deve ser um exercício de desprendimento. Não devemos esperar que a narrativa literária nos ensine algo, mas que ela nos conduza pelos caminhos da sua própria realidade transgressora, que pode e deve ser recriada no momento da leitura.

### **A origem de *Morangos mofados***

Tentaremos agora avaliar o processo de criação da escrita e mais especificamente de *Morangos mofados* do ponto de vista do próprio Caio Fernando Abreu, em carta escrita ao seu amigo José Márcio Penido, em 1979, à luz das teses defendidas por Martin Heidegger em *A origem da obra de arte* (2008). Nessa carta o escritor defende a completa independência da obra, que se desgarra do autor no momento em que, no caso da literatura, passa a existir por meio de palavras na folha de papel em branco. Como a personagem do conto, que se utiliza da metáfora da doença para reavaliar um passado que se transformou em memória de dor e culpa, o ato de criação, para Abreu, é um momento de dor, de “enfiar o dedo na garganta”, provocando o vômito, como uma espécie de purgação.

Para Heidegger: “Tão necessariamente quanto o artista é a origem da obra de arte, de uma outra maneira que aquela em que a obra é a origem do artista, assim tão certo é que a arte é, ainda de um outro modo, a origem ao mesmo tempo do artista e da obra”. (HEIDEGGER, 2008, p. 11). Portanto, segundo ele, “o que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra”. Ou seja, a obra de arte tem que ser estudada no horizonte em que ela se mostra, em seu campo de manifestação, numa atitude fenomenológica. E foi isso que tentamos fazer no que expomos até aqui.

Ao trazer agora a carta que comenta o processo de criação do escritor, queremos mostrar como a própria obra é vista também no horizonte mesmo de seu nascimento, em que são deixados de lado os fatores extraliterários do contexto em que o criador estaria situado. A obra de arte como coisa, deixando emergir o que Heidegger chama “coisidade da coisa”, ou seja, o que nela há de espontâneo, que repousa em si.

Na carta escrita ao amigo Zézim, que havia manifestado sua vontade escrever, Abreu dá orientações de como ele deve deixar afluir o processo de escrita, citando como exemplo a criação de *Morangos mofados*. Logo na primeira página da carta ele afirma:

A solução, concordo, não está na temperança. Nunca esteve nem vai estar. Sempre achei que os dois tipos mais fascinantes de pessoas são as putas e os santos, e ambos são inteiramente destemperados, certo? Não há que abster-se: há que comer desse banquete. Zézim, ninguém te ensinará os caminhos. Ninguém me ensinará os caminhos. Ninguém nunca me ensinou caminho nenhum, nem a você, suspeito. Avanço às cegas. Não há caminhos a serem ensinados, nem aprendidos. Na verdade, não há caminhos. (ABREU, 2005, p. 152).

Abreu ratifica que escrever uma obra literária não depende de terceiros, de caminhos a serem mostrados, é preciso avançar às cegas. “É preciso estar distraído e não esperando absolutamente nada. Não há nada a ser esperado. Nem desesperado”. (...) “Você me pergunta: que que eu faço? Não faça nada, eu digo”. (...) O caminho é *in*, não *off*. Você não vai encontrá-lo em Deus nem na maconha, nem mudando para Nova York, nem”. (ABREU, 2005, p. 153).

Recorremos ao pensamento de Heidegger sobre a coisidade da coisa, da obra de arte, para entender esse processo: “Devemos voltar-nos para o ente, pensá-lo em si mesmo, no seu ser, mas, ao mesmo tempo, deixá-lo repousar em si mesmo, na sua essência” (HEIDEGGER, 2008, p. 23). Nas próprias palavras de Heidegger: “A obra pertence enquanto obra ao campo que é aberto por ela própria. Porque o ser-obra da obra advém, e só advém, em tal abertura. Dissemos que, na obra, o acontecimento da verdade estava em obra”. (HEIDEGGER, 2008, p. 32). Ainda de acordo com sua visão, a poesia é o movimento de produção desde onde acontece a desocultação do ente fazendo com que este ganhe corpo e significado.

É isso que Caio Fernando Abreu tenta mostrar ao trazer à tona como se dá o processo de sua escrita. Ele evoca a dor e também em alguns momentos compara o ato de escrever com sintomas de uma doença, a exemplo do vomitar como metáfora para a criação literária:

Zézim, você só tem que escrever se vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar alguns, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, “apaga o cigarro no peito/ diz pra ti o que não gostas de ouvir/ diz tudo”. Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie

de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Por que dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: *um sentimento de glória interior*. Essa expressão é fundamental na minha vida. (ABREU, 2008, p. 154).

Abreu cita Clarice Lispector, Joyce, Kafka, Van Gogh, Artaud, Rimbaud, como exemplos de artistas cujo processo de criação é claramente marcado por essa visceralidade doentia de que fala.

Heidegger defende que o “caráter-de-obra da obra” consiste no seu ser-criado pelo artista. É necessário entender o processo de criação para entrever o ser-criado da obra, para encontrar a origem da obra de arte. No entanto: “Embora a obra só se torne real na realização da sua criação e, assim, dependa desta na sua realidade, a essência da criação depende da essência da obra”. (HEIDEGGER, 2008, p. 48). O estudioso caracteriza o processo de criação como um “deixar emergir”.

Voltemos ao texto da carta:

Zézim, remexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tesões (sic), nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgalopada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais terríveis, nos lirismos mais idiotas, na confusão mais generalizada, no fundo do poço sem fundo do inconsciente: é lá que está o seu texto. Sobretudo, não se angustie procurando-o: ele vem até você, quando você e ele estiverem prontos. Cada um tem os seus processos, você precisa entender os seus. De repente, isso que parece ser uma dificuldade enorme pode estar sendo simplesmente o processo de gestação do sub ou do inconsciente. (ABREU, 2005, p. 155).

Para o criador de *Morangos mofados*, a obra e o artista são seres autônomos que se encontram para que este último sirva como um canal para o surgimento da obra de arte, sendo esta sua própria origem. “(...) Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta”. (ABREU, 2005, p. 155). Abreu acredita que o escritor não passa de um veículo de transmissão para que a obra literária nasça: “Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. O fim se meteu no texto e não permitiu que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal transmissor,(...).Um canal transmissor com um certo poder, ou capacidade, seletivo, sei lá. (ABREU, 2005, p. 155 e 156).

Heidegger reforça que o desligamento da obra de qualquer relação com o mundo à sua volta é fundamental para que enxerguemos a instauração da verdade da obra de arte, instauração como oferta, instauração como fundação e instauração como começo: “(...) com efeito, uma obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra, para assim trazermos a nossa essência a persistir na verdade do ente”. (HEIDEGGER, 2008, p. 60).

## Referências Bibliográficas

- 1] ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.  
\_\_\_\_\_. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- 2] BESSA, Marcelo Secron. **Os perigosos: autobiografias & Aids**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- 3] BLANCHOT, Maurice. A leitura de Kafka e A linguagem da ficção. In:\_\_\_\_\_ **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- 4] BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade - lembranças de velhos**. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- 5] CAMARGO, Ana Maria Faccioli. **Histórias de vida: a Aids e a sociedade contemporânea**. Defesa em 18/12/1991. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP. 358pp.



- 6] DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: \_\_\_\_\_ **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- 7] HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.
- 8] KLEINMAN, Arthur. **The illness narratives: suffering, healing & the human condition**. Nova York: Basic Books, 1988.
- 9] MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. In: \_\_\_\_\_ CORBIN, Alain *et al.* **História do corpo**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.
- 10] SANTIAGO, Silvano. **A euforia e o desespero**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 20 mar. 1994. Mais!
- 11] SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, Aids e suas metáforas**. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Ante el dolor de los demás**. Traducción de Aurelio Major. Madrid, 2004. 1 E-BOOK.

---

**Autor(es)**

**Benedito Teixeira, Mestrando**

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Departamento de Literatura/ Programa de Pós-Graduação em Letras

E-mail: benitoteixeira@gmail.com