

## A reflexividade e a morte no conto *Linda, uma história horrível*, de Caio Fernando Abreu

### RESUMO

Este artigo é fundamentado em estudos sobre mise en abyme e reflexividade realizados por Lucien Dallenbach (2001, 1979, 1977) e Gian Maria Tore (2014). O procedimento narrativo da mise en abyme constitui-se na desarticulação da massa textual, intervindo na rede de relações, de modo a assinalar a intersecção de encadeamentos significativos diversos, isto é, um interessante jogo narrativo especular. O processo de escrita decorrente da mise en abyme instaura a investigação sobre o próprio ato criador que envolve a literatura. Espécie de construto artístico e crítico, a obra literária torna-se um objeto “olhante e olhado”, que questiona e é também questionado. A mise en abyme corresponde, pois, a um meio capaz de transformar e transgredir a narrativa, apresentando-se como parte integrante de um objeto estético. Nesse sentido, a hipótese formulada por este estudo constitui em pensar o procedimento narrativo da mise en abyme segundo um questionamento mais vasto, longe das amarras tradicionais do encaixe narrativo ou da repetição vertiginosa, com uma abordagem articulada à noção de reflexividade. O texto propõe uma análise do conto *Linda, uma história horrível*, da coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), de Caio Fernando Abreu. O conto narra uma experiência limite, a partir da reflexividade contida nos olhares trocados entre três personagens, a mãe, o filho e a cadela de nome Linda. Desse modo, a análise propõe uma leitura do conto *Linda, uma história horrível*, de Caio Fernando Abreu, observando a construção da reflexividade e da figurativização da morte, tema que permite identificar um momento privilegiado da obra do escritor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mise en abyme. Reflexividade. Morte. Caio Fernando Abreu. *Linda, uma história horrível*.

Mariângela Alonso

[malonso924@gmail.com](mailto:malonso924@gmail.com)

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

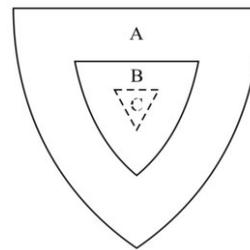
## INTRODUÇÃO: O EQUÍVOCO E O PROBLEMA

A definição do procedimento narrativo da *mise en abyme* tem sido, desde a sua formulação inicial com as reflexões de André Gide (1869-1951) em torno do brasão e sua miniatura, em 1893, um constante desafio à crítica e à teoria literária. A imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma espécie de miniatura de si mesmo, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento. Diz Gide:

O que o seria muito mais, o que diria melhor o que eu quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e em *La tentative*, é a comparação com esse artifício do brasão que consiste no primeiro, em colocar um segundo 'em abismo'. (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15, tradução nossa)<sup>1</sup>

A expressão *en abyme* alude ao centro do escudo, quando as peças aí inseridas portam dimensões menores, revelando um espaço de miniaturização de figuras, configuração que levou Gide a perfilhar por analogia o procedimento do encaixe narrativo:

Figura 1: O brasão



Fonte: DALLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Figura publicada na página 143. 1977)

No entanto, em termos heráldicos, a miniatura contida no brasão não é uma reprodução *ipsis litteris* do escudo. Ela pode reproduzir por vezes somente uma parte deste, bem como um detalhe ou aspecto. Desse modo, pode-se dizer que o escritor francês, ao pensar sua própria obra, eternizou o conceito de *mise en abyme*, que se viu a partir de então equivocado e reduzido ao encaixe narrativo e a seus sentidos metalinguísticos.

Ademais, é inevitável associarmos o conceito aos efeitos oriundos do universo do marketing, como o chamado *efeito droste*, cuja representação mais famosa exibia a embalagem da marca holandesa de *cacau Droste*, de 1904, com a figura feminina que segurava nas mãos uma bandeja com a mesma imagem; ou ainda *La vache qui rit*, marca francesa de queijo fundido, com o animal sorridente, que portava um par de brincos formados pelas caixas do próprio produto; completa a lista de exemplos a lata do fermento em pó Royal, com a miniatura da mesma lata em seu centro, num movimento vertiginoso e infinito. Todas essas imagens ilustram o princípio de repetir uma imagem dentro de si mesma e em uma versão cada vez menor, até a indistinção, talvez ao infinito. Por serem parte integrante do imaginário popular, elas nos familiarizam com a *mise en abyme* e até a banalizam.

Aparentemente simples, a definição de *mise en abyme* é eminentemente mais complexa. No centro desse debate, poderíamos nos perguntar: qual é, de fato, o lugar da *mise en abyme* entre os jogos de representação e mais geralmente dentro dos fenômenos reflexivos? Ancorada nesta questão, poderíamos acrescentar outras igualmente intrigantes: E se, para além de suas ocorrências óbvias e fundamentalmente insignificantes, a *mise en abyme* dê origem a outras questões? Será que podemos sempre determinar, em uma imagem ou em um texto, onde começa e onde termina a *mise en abyme*?

Não se trata de responder tais questões definitivamente, mas sim de mostrar que há uma diferença nas tradições e abordagens, muitas vezes no nível de disciplinas e campos com fronteiras muito firmemente estabelecidas.

A hipótese formulada por este estudo constitui em pensar o procedimento narrativo da *mise en abyme* segundo um questionamento mais vasto, longe das amarras tradicionais do encaixe narrativo ou da repetição vertiginosa, com uma abordagem articulada à noção de reflexividade.

Essa empreitada analítica não se restringe a um interesse apenas temático. Mais do que isso, a reflexividade atravessa o vasto e multifacetado campo das ciências humanas. Ela surge como um objeto teórico essencial, da filosofia à psicologia, da lógica à linguística, da semiótica à teoria da literatura e da arte, da antropologia à teoria do direito, etc. Pode-se dizer que a reflexividade se constitui como questão crucial do significado de qualquer objeto fenomenológico. Ela resulta da relação entre os elementos textuais e suas tensões. Conforme indica Gian Maria Tore: “A reflexividade é uma forma de definir e analisar o que chamamos de sentido/significado, seja o significado de um comportamento ou de uma obra” (2014, p. 55, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Tendo isso em vista, o objetivo deste artigo será o de percorrer a estrutura narrativa do conto *Linda, uma história horrível*, de Caio Fernando Abreu (1948-1996), a partir dos estratagemas estilísticos e as manobras de linguagem, a fim de uma análise em torno dos sentidos que apontam para a presença da reflexividade.

Desse modo, procuraremos encontrar respostas para as questões acima colocadas, a partir do texto mencionado. Conforme tentaremos demonstrar, essa narrativa transcende, na escala dos personagens, a esfera tradicional do conceito de *mise en abyme*, na medida em que viabiliza um jogo de espelhos reflexivos, ancorado na figura feminina decrépita e na sua imagem duplicada no cão, igualmente decrépito, e, por extensão, à figura do filho. Detalharemos a seguir.

## ESPELHOS DEFORMANTES

O conto *Linda, uma história horrível* pertence ao livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado por Caio Fernando Abreu em 1988. Em harmonia com a obra anterior, *Morangos mofados*, de 1982, a coletânea em questão privilegia a representação de vozes marginalizadas, as pulsões homoeróticas e as angústias dos seres aprisionados em cotidianos alienantes e hostis. Sobressai nos treze contos a subjetividade dos personagens frente a sua própria estranheza e vitalidade. As miradas dos personagens transcendem as contingências sociológicas e dirigem-se de modo nômade e digressivo, aos espaços profundos da subjetividade:

E desde seu início, a trajetória da linguagem de Abreu se desenvolve em um espaço que prioriza três elementos, relacionados entre si: a presença da morte como tema; a elaboração de imagens dissociativas da existência, tanto individual como coletiva; a afirmação, como imperativo, da importância do confronto com os limites subjetivos para o esboço de mudanças. (GUINZBURG, 2011, p. 54)

Nesse sentido, pode-se dizer que a temática da morte perpassa as polaridades inexoráveis do eu e do outro, abrindo fendas que potencializam a narrativa de Caio Fernando Abreu, de modo a interiorizar a realidade e a abarcar a própria linguagem como lugar de consciência perquiridora.

*Linda, uma história horrível* manifesta sugestivamente a temática do vazio e do descompasso humano, intensificada pela forma mascarada da AIDS, doença que assola o personagem masculino, na casa dos quarenta anos. A solidão impregna a narrativa, anunciada desde a epígrafe musical, que retoma uma canção de Cazuza (*Só as mães são felizes*), artista também acometido pelo vírus HIV: “Você nunca ouviu falar em maldição/nunca viu um milagre/nunca chorou sozinha num banheiro sujo/nem nunca quis ver a face de Deus”.

A letra aproxima-se da realidade do conto, com as mães colocadas acima do bem e do mal e distantes da discriminação a que seus filhos estão sujeitos. Apropriada ao personagem soropositivo do conto, a canção funciona como um anúncio da solidão e do abandono, que se confirmará ao longo do enredo: desprezado pelos amigos e pelo possível namorado Beto, ele retorna à casa da mãe, ainda que esta esteja alheia ao seu sofrimento e reclusa no cerco familiar.

Estando de volta à cidade natal, o personagem se mostra reticente e perturbado no contato com a figura materna. Sua chegada imprevista nos coloca diante da temática das partidas e chegadas, motivo frequente na produção do autor, que acentua a escolha disfórica do personagem quanto à procura por seus contornos e pelo ato de morrer próximo aos seus:

- 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 benvindo”, “que-bom-ver-você” ou qualquer coisa assim. Mais carinhosa, embora inábil. (ABREU, 1988, p. 13)

Flagrado em sua fragilidade pela mãe, que nota os cabelos ralos, a magreza evidente e as manchas na sua pele, o personagem nos oferece pistas de estar infectado pelo vírus. O reencontro expõe a preparação para a própria morte do personagem e a “ausência de um projeto existencial” (ZILBERMAN, 1992, p. 141), em sintonia com a perda de identidade. Assim, os diálogos são atravessados por frases curtas, as quais condizem com o distanciamento e a instabilidade emocional:

- Tu está mais magro - ela observou. Parecia preocupada. -

Muito mais magro.

- É o cabelo - ele disse. Passou a mão pela cabeça, quase

raspada. - E a barba, três dias.

- Perdeu cabelo, meu filho.

- É a idade. Quase quarenta anos.

- E essa tosse de cachorro?

- Cigarro, mãe. Poluição.

Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela.

Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: é agora, nesta contramão. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. (ABREU, 1988, p. 18)

Nesse reencontro descompassado, destaca-se a presença de Linda, o animal de estimação da mãe, cadela que conta com quinze anos e é descrita pela dona como “uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte” (ABREU, 1988, p. 14). Sempre ganindo e enroscando-se nas pernas dos dois personagens, a cadela está no auge de sua decrepitude, de forma a anunciar sua velhice e a proximidade da morte não só de si mesma, como também da própria dona, e, conseqüentemente, do próprio rapaz. Afirma a mãe:

- Mais velha que eu, imagina. Velha que dá medo. - Fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (ce-ra-to-se, repetiu mentalmente), pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de cigarros. - Quer um café? (ABREU, 1988, p. 14)

O texto caminha no território da senilidade e da decadência, com o narrador entregando em detalhes o ambiente da casa, a fim de salientar a decrepitude não só física e material, mas sobretudo afetiva dos seres. A sequência nos traz desconforto e negatividade, que chegam por meio de traços sinestésicos, os quais acentuam a interioridade dos personagens: “Aquele cheiro - cigarro, cebola, cachorro, sabonete, cansaço, velhice. Mais qualquer coisa úmida que parecia piedade, fadiga de ver” (ABREU, 1988, p. 21).

Assim, o narrador não hesita em considerar a toalha manchada, o tapete gasto e desbotado, a cadeira de plástico rasgado, a xícara amarelada de bordas lascadas, bem como os azulejos engordurados e a barata que sai deles, arrematando a cena de desolação. Tais descrições apontam para a aproximação da morte como insistente e voraz, levando a possibilidade de narrar aos limites: “De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. [...] Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha” (ABREU, 1988, p. 15).

Na contramão da decadência da casa, a narração torna-se gradativamente viável e produtiva aos olhos do leitor, fazendo com que a linguagem se constitua pela reflexividade. Como observa Jaime Guinzburg, no campo da morte e sua estética, “destruição e constituição estão associadas” (2011, p. 53).

A partir daí a narrativa aprofunda a reflexividade, com a mulher espelhando-se no cão. No âmago de uma espécie de vórtice, está a cadela Linda, centro de gravidade de todo o conto de Caio Fernando Abreu, misturando-se de forma intrínseca à dona, ao mesmo tempo, num processo de impregnação recíproca com o rapaz e o ambiente.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a mãe e o rapaz se mantêm distantes um do outro, a cadela os aproxima, como um ponto de intersecção entre os três personagens. Todos estão unidos e degradados, debaixo do mesmo teto, esperando a chegada da morte.

A gradação que acompanha as frases assume a sequência da reflexividade e começa por aproximar o cão dos dois personagens. Instaura-se uma retroação recíproca e infinita. Com óculos degradados de lentes rachadas, a mulher aperta os olhos com dificuldade para ver melhor o filho. Esse movimento custoso é semelhante às ações do animal, já cego, com olhos leitosos: “Olhos apertados, como se visse por trás dele. No tempo, não no espaço. A cadela apoiara a cabeça na mesa, os olhos branquicentos fechados” (ABREU, 1988, p. 18).

Ao mesmo tempo, o olhar do rapaz é deformado e desfocalizado, inventando visualidades e testemunhando a realidade com o modo periférico de observar os objetos e os acontecimentos: “Ele baixou os olhos. No silêncio, ficou ouvindo o tic-tac do relógio da sala. Uma barata miúda riscou o branco dos azulejos atrás dela” (ABREU, 1988, p. 17).

O cão ingressa no domínio íntimo da mãe, misturando-se com ela: “Ela tornou a passar a mão pela cabeça da cadela. Mais devagar, agora. Fechou os olhos, como se as duas dormissem” (ABREU, 1988, p. 19). Desse modo, as esferas humana e animal se interseccionam, favorecendo uma fusão que perturba e desafia os limites do conto. Cabe destacar, que o olhar do cão desempenha um papel crucial nesse processo confuso e imbricado:

Ela debruçou um pouco, apertando a cabeça da cadela contra a mesa. Linda abriu os olhos esbranquiçados. Embora cega, também parecia olhar para ele. Ficaram se olhando assim. Um tempo quase insuportável, entre a fumaça dos cigarros, cinzeiros cheios, xícaras vazias - os três, ele, a mãe e Linda. (ABREU, 1988, p. 19)

Escoam dessa fusão os traços e escombros da morte que se anunciam desenhando-se no cão, sinônimo de decrepitude e de vazio, do qual o rapaz teme e ao mesmo tempo, paradoxalmente se entrega: “- Mãe - ele começou. A voz tremia. - Mãe, é tão difícil - repetiu. E não disse mais nada” (ABREU, 1988, p. 19). Inevitavelmente transformados por essa fusão, os personagens se cruzam, se perdem e se encontram na trilha direta da morte, buscando uma outra verdade.

O conto prossegue, salientando cada vez mais a ausência de afeto na relação de mãe e filho. O texto, então, sofre um corte, uma espécie de disruptura no seu ritmo, que se torna mais ágil e afetado, com a mulher afastando-se da mesa, após ouvir a queixa do rapaz. A reação é assim descrita:

Foi então que ela levantou. De repente, jogando a cadela ao chão como um pano sujo. Começou a recolher xícaras, colheres, cinzeiros, jogando tudo dentro da pia. Depois de amontoar a louça, derramar o detergente e abrir as torneiras, andando de um lado para outro

enquanto ele ficava ali sentado, olhando para ela, tão curva, um pouco mais velha, cabelos quase inteiramente brancos, voz ainda mais rouca, dedos cada vez mais amarelados pelo fumo, guardou os óculos no bolso do robe, fechou a gola, olhou para ele e - como quem quer mudar de assunto, e esse também era um sinal para um outro jeito que, desta vez sim, seria o certo - disse: - Teu quarto continua igual, lá em cima. Vou dormir que amanhã cedo tem feira. Tem lençol limpo no armário do banheiro. (ABREU, 1988, p. 19-20)

Ao jogar o animal ao chão “como um pano sujo”, a mãe isenta-se de ouvir as confissões do filho, concentrando-se nas tarefas domésticas, as quais servem como válvula de escape e mascaramento das relações familiares, “como quem quer mudar de assunto” (ABREU, 1988, p. 20). A esse respeito, cabe recorrermos novamente às formulações de Jaime Ginzburg em torno da manifestação estética da morte na literatura brasileira, a qual é levada pelos escritores a pontos agônicos e “[...] consiste em articular problemas que estão no campo do limite, do extremo ou do indizível” (2011, p. 53).

Com efeito, as diferenças entre os dois personagens voltam a efetivar-se no discurso por meio dos verbos levantar e sentar. O primeiro marca a atitude evasiva da mãe, e o segundo aponta para a inércia e sofrimento do filho. O ritmo acelera-se com as ações automáticas de “amontoar a louça, derramar o detergente e abrir as torneiras” (ABREU, 1988, p. 19), que, somadas aos atos de andar de um lado para outro materializam a confusão de emoções.

Vale insistirmos na presença da cadela Linda. Sarnenta e repleta de manchas rosadas sob os pelos, bem parecidas com as do corpo do rapaz, ela se mimetiza aos corpos dos personagens e à casa, delimitando a reflexividade do conjunto.

Como força centrípeta e centrífuga, Linda é uma espécie de balsa que organiza o conto, revelando que o passado e o presente, a saúde e a doença, a animalidade e a humanidade são faces que se cruzam e se harmonizam. É ela quem centraliza o estigma da morte que ronda o texto através da reflexividade. A enunciação é articulada pelas tensões que se dão entre os três personagens, de modo a aproximar-se e a afastar-se da morte.

Força centrípeta porque atrai a narrativa para o seu centro, no sentido de mimetizar a decrepitude da casa e da dona, além da doença do rapaz; centrífuga, pois, ao mesmo tempo, afasta-se do centro e faz o conto girar em outras paragens, as quais retomam diferentes quadros, como o passado de luxo e requinte do personagem na cidade grande, o passeio da mãe a esta mesma cidade, as mortes trágicas do avô e da negra Cândida, etc. Reconhecemos aqui o movimento de câmera utilizado pelo cinema que, geralmente remete o enredo ao passado<sup>3</sup>. Nesse processo, um mesmo objeto se funde em momentos diversificados e a imagem gira, escurecendo ou diminuindo. Ao retornar, coloca a cena em outro tempo ou espaço. Longe de apenas servirem como complemento temporal, tais quadros acentuam sobremaneira o vazio do passado e a sua opacidade.

Seja como for, em todos esses casos acentua-se a morte e a solidão dos seres. Nessa dinâmica, a repetição é um aspecto consciente, que favorece a reflexividade. Trata-se de fragmentos que atuam como peças de um jogo, obstruindo a passagem de ideias gerais e atitudes conclusivas, as quais surgem como repetição no conto em questão. Retornamos aqui aos primeiros parágrafos deste artigo, nos quais apontou-se para as limitações e equívocos do conceito de *mise en abyme*. Diante

disso, cabe ressaltarmos que esse procedimento ultrapassa o mero encaixe narrativo e o *efeito droste*. Para além de tais limitações, Lucien Dallenbach (1979) reconhece que os acúmulos de iteração são elementos fortemente caracterizadores desse procedimento reflexivo:

[...] constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DALLENBACH, 1979, p. 54)

Como se vê, a repetição interna oferece possibilidades, detendo uma forma diferente de participação no jogo narrativo, conforme observa o teórico. No caso específico de *Linda, uma história horrível*, as repetições recobrem o presente e o passado dos personagens, além de acentuar, por meio da atuação da cadela Linda, a solidão e o vazio dos seres. Inevitavelmente, a reflexividade transforma os sujeitos e estes se questionam ao deparar-se com o mundo, perdendo-se e tentando se encontrar.

As situações do passado somadas às descrições da casa decadente, formam um mosaico de situações que tanto temática quanto formalmente, oferecem a possibilidade de uma unidade reflexiva descontínua, paradoxal e plural ao conto de Caio Fernando Abreu. Segundo Lucien Dallenbach, como figura, o mosaico mantém uma relação específica entre fragmentos e totalidade, cuja particularidade constitui “uma reunião mais ou menos estável de elementos múltiplos, variados ou mesmo incompatíveis, ou ainda um conjunto de unidades mais ou menos combinadas, formando uma unidade” (DALLENBACH, 2001, p. 40, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Essa imagem reflexiva do mosaico condiz com a própria explicação de Caio Fernando Abreu no prefácio da coletânea, quando chama atenção para as possibilidades de “livro de contos” e “romance-móvil”:

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 alegria, amor e memória amor e medo, 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, 1988, p. 11)

Portanto, errante, digressiva e reflexiva, a forma da coletânea dialoga com as oscilações presentes no conto e com os espaços mais profundos da subjetividade.

No que tange à questão do procedimento narrativo da *mise en abyme*, cabe ainda lembrarmos a sutil referência à obra anterior, *Morangos mofados* (1982), empregada no conto presente com concisão e propriedade. Ao observar os detalhes da estampa da toalha de mesa da casa materna, o personagem depara-se com o cromatismo precário da cena: “Mas ele tossiu, baixou os olhos para a estamparia de losangos da toalha. Vermelho, verde. Plástico frio, velhos morangos” (ABREU, 1988, p. 16).

A recorrência aos “velhos morangos” não é gratuita e favorece o jogo reflexivo e espelhado do conto de Caio Fernando Abreu, aproximando o texto à coletânea *Morangos mofados*, fazendo coincidir o olhar do personagem com os olhares dos leitores. Vale lembrarmos que a primeira parte dessa obra se intitula “O mofo” e se compõe de nove contos, os quais exprimem frustrações e desilusões dos personagens, num tempo estagnado e sombrio. É o que podemos encontrar em narrativas como “Luz e sombra”, “Os sobreviventes”, “Pela passagem de uma grande dor”, cujos títulos remetem a essas sensações.

Com efeito, mesmo sutil, a imagem mofada assume um papel importante tanto no nível narrativo, quanto no nível extradiegético de *Linda, uma história horrível*. Essa ocorrência nos aproxima do conceito da chamada “*mise en abyme* do código ou metatextual”, na qual enunciado, enunciação e código refletem-se, evidenciando o jogo de relações e o funcionamento da obra. De acordo com Lucien Dallenbach (1977), tal modalidade pode efetuar-se de diversos modos no texto literário, acentuando um debate estético em torno da retomada de ideais artísticos, ideológicos, etc.

Nesse sentido, confirma-se o que dissemos no início deste tópico, uma vez que o texto *Linda, uma história horrível*, mantém em suas bases de construção as mesmas problemáticas dos contos de *Morangos mofados*, com personagens dissociados e incapazes de superar suas limitações:

Silêncios, lapsos, ambiguidades e discontinuidades apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar a elaborações em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas. (GINZBURG, 2010, p. 233)

Tendo em vista que a caracterização estética da *mise en abyme* como livre jogo de espelhamento e repetição, não é de se estranhar que apareça no conto em questão, salientando a função lúdica e especular do intertexto.

Enquanto metáfora especular, a reflexividade também abarca as trocas transtextuais e os mecanismos subjacentes a ela, enquanto difunde suas próprias capacidades dióptricas em um nível dialógico, em uma interação bastante complexa de referências e reflexos (TORE, 2014). Por isso, no conto em questão, a reflexividade consiste em procurar, no interior de sua escrita, a relação caótica entre forças opostas e oscilantes, que trazem a perda de si mesmo, do próprio corpo e de tudo que o rodeia.

O jogo de espelhos continua a se enredar, com as cenas abertas umas sobre as outras e não fechadas em sua totalidade, daí a indeterminação permanente do personagem soropositivo. A sós com a cadela Linda, o personagem ajoelha-se no chão da sala, estatelado e perdido no mundo. Seus movimentos dirigem-se ao corpo do cão, ao mesmo tempo em que recobrem o seu próprio corpo, em sinal de espelhamento:

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, 1988, p. 22)

A centralização do olhar do rapaz em torno do cão e sua conseqüente reflexividade provocam distorções em relação à observação da realidade. A percepção de um mundo cruel e fragmentado, elimina, na parte final do conto as fronteiras entre o real e o ideal, a doença e a saúde, o passado e o presente, o centro e as margens. Diz, então, o personagem: - “Linda - sussurrou. - Linda, você é tão linda, Linda” (ABREU, 1988, p. 22). A repetição do termo “linda” indica a experiência dos limites da “história horrível” de um homem acometido pela AIDS, propagando a busca da morte que se aproxima.

Os olhares apresentam-se como recortes plurais e provisórios. Assim, a reflexividade dos olhares da mãe, do cão e do rapaz estabelece uma relação disjuntiva, permitindo ao conto uma dinâmica de oscilação e espelhamento.

## CONCLUSÃO

A obra de Caio Fernando oportuniza abordagens diversas. Sem dúvida, há muitos aspectos ainda a serem estudados na vasta e complexa produção do autor, sobretudo porque, nos últimos anos, mais textos, antes obscuros e desconhecidos, têm sido amplamente divulgados.

Nos textos de Caio Fernando Abreu discute-se, a todo o momento, o mistério da escrita, que é também o da existência. A trajetória do autor demonstra que vários foram os gêneros que enveredou, o que acaba por mostrar-nos toda a riqueza de sua obra.

Neste artigo, abordamos no conto *Linda, uma história horrível*, a reflexividade e seu papel, um aspecto singular e pouco estudado nesse conto, já bastante comentado pela crítica. Como elemento indagador e pulsante, a reflexividade assume sua força de gravidade na cadela Linda, ponto de intersecção do conto, o qual centraliza o jogo de espelhos e olhares que se multiplicam nas figuras da mãe e do filho. Como vimos, essa dinâmica ultrapassa o simples conceito *mise en abyme* como simples encaixamento narrativo ou efeito droste, permitindo, por meio da reflexividade e sua atuação, a transcendência do conceito e a espera da morte.

Como presença marcante, a morte percorre a totalidade do conto, com o personagem soropositivo vivenciando situações associadas ao campo do limite, tais como deslocamentos, angústias, medos, reencontros com o outro e consigo mesmo. É na articulação reflexiva dos olhares da cadela Linda e da mãe que ele atinge o conhecimento da morte que se aproxima, ao perceber e mimetizar a decadência da casa e dos corpos que a envolvem.

O fim da experiência termina com a morte. No conto em questão experimenta-se a morte antes que ela chegue de fato. É a entrega do personagem, ajoelhado na sala, ao lado do cão e suas manchas, ao destino inelutável.

Entramos no jogo engendrado pelo autor, somos envolvidos pela imagem sedutora dos olhares e seus matizes. Tais constatações fazem com que, mais uma vez, observamos a importância de uma obra que, ainda que seja das mais estudadas na Literatura Brasileira, permanece com sua força de reflexividade e espanto. Resta-nos, agora, deixar-nos sucumbir pelas avassaladoras questões que perpassam a obra do escritor gaúcho. “Uma pergunta difícil”, como nota Jaime Ginzburg:

Em um mundo em que a morte se impõe desde o início, como propor um sentido afirmativo para a existência? Em desdobramento, outra pergunta se segue: o que e como escrever, em um mundo caracterizado pela onipresença do risco de morte, de modo que se possa falar dessa onipresença e configurar a vida sem submeter-se a ela? (GINZBURG, 2011, p. 59)

Mais do que buscar respostas totalizantes, seguimos no rastro da vida e na compreensão da morte, sob constante questionamento.

## Reflexivity and death in *Linda, uma história horrível*, by Caio Fernando Abreu

### ABSTRACT

This article is based on studies on *mise en abyme* and reflexivity carried out by Lucien Dallenbach (2001, 1979, 1977) and Gian Maria Tore (2014). The narrative procedure of the *mise en abyme* is constituted by the disarticulation of the textual mass, intervening in the network of relationships, in order to point out the intersection of different significant chains, that is, an interesting specular narrative game. The writing process resulting from the *mise en abyme* initiates the investigation of the creative act that involves literature. A kind of artistic and critical construct, the literary work becomes an object “looking and being looked at”, which questions and is also questioned. *The mise en abyme* corresponds, therefore, to a means capable of transforming and transgressing the narrative, presenting itself as an integral part of an aesthetic object. In this sense, the hypothesis formulated by this study constitutes thinking about the narrative procedure of the *mise en abyme* according to a broader questioning, far from the traditional ties of narrative embedding or vertiginous repetition, with an articulated approach to the notion of reflexivity. The text proposes an analysis of the short story *Linda, uma história horrível*, from the collection *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), by Caio Fernando Abreu. The tale narrates a limit experience, based on the reflexivity contained in the looks exchanged between three characters, the mother, the son and the dog named Linda. Thus, the analysis proposes a reading of the tale story *Linda, uma história horrível*, by Caio Fernando Abreu, observing the construction of reflexivity and figurativization of death, a theme that allows us to identify a privileged moment in the writer's work.

**KEYWORDS:** *Mise en abyme*. Reflexibility. Death. Caio Fernando Abreu. *Linda, uma história horrível*.

## NOTAS

1 - “Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon *Narcisse* et dans *La tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ‘en abyme’.” (GIDE, 1948, p. 41 apud DALLENBACH, 1977, p. 15).

2 - “La réflexivité est une manière de définir et d’analyser ce qu’on appelle le « sens », que ce soit le sens d’un comportement ou d’une oeuvre” (TORE, 2014, p. 55).

3 - Lembremos que o conto em questão foi adaptado para o cinema em curta-metragem dirigido por Bruno Gularte Barreto, com a produção da Besouro Filmes, em 2013. O filme ganhou os prêmios de melhor ator e atriz, direção de arte e produção, em agosto de 2014, na Mostra Gaúcha de Curtas do 42º Festival de Gramado.

4 - “[...] une réunion plus ou moins stable d’éléments multiples, variés, voire dépareillés, ou encore un assemblage d’unités plus ou moins bien assorties et formant lui-même unité” (DALLENBACH, 2011, p. 40).

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Linda, uma história horrível. In: ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 13-22.

DALLENBACH, Lucien. **Mosaïque**: un objet esthétique à rebondissements. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. Intertextualidades: **Revista de Teoria e Análises Literárias**. Tradução do original Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.

DALLENBACH, Lucien. **Le recit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

GIDE, André. **Journal**: tome I (1887-1925). Paris: Gallimard, 1948.

GUINZBURG, Jaime. Estética da morte. **Gragoatá**. n. 31, Niterói, UFF, 2011, p. 51-61.

\_\_\_\_\_. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Universidade de São Paulo (tese de livre docência), 2010.

TORE, Gian Maria. La réflexivité: une question unique, des approches et des phénomènes différents. Liège, Belgique: Presses Universitaires de Liège 2014. In: FOSSALI, Pierluigi Basso; BORDRON, Jean-François. **Que peut le métalangage?** Liège, Belgique: Presses Universitaires de Liège. 2014. p. 53-83.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 139-141.

**Recebido:** 29 out. 2021

**Aprovado:** 7 out. 2023

**DOI:** 10.3895/rl.v25n47.14870

**Como citar:** ALONSO, Mariângela. A reflexividade e a morte no conto Linda, uma história horrível, de Caio Fernando Abreu. *R. Letras*, Curitiba, v. 25, n. 47, p. 1-14, jul./dez. 2023. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

**Direito autorial:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

