



Desencontro, desaparecimento forçado e alegorização em ‘Rubrica’, conto de Caio Fernando Abreu

Arnaldo Franco Junior^{1,2}

¹Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. ²Departamento de Teoria Lingüística e Literária, Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Rua Cristóvão Colombo, 2265, 15054-000, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. E-mail: arnaldo.franco-junior@unesp.br

RESUMO. Analisaremos, neste artigo, o conto ‘Rubrica’, de Caio Fernando Abreu, publicado originalmente no livro *Pedras de Calcutá*, em 1977. Trata-se de um dos primeiros textos da literatura brasileira a tematizar o desaparecimento forçado nos anos 1970 por meio, fundamentalmente, de uma cena que registra um tenso diálogo entre um jovem e uma menina que dele se aproxima para conversar. Em nossa leitura, abordaremos a relação entre a tematização do desaparecimento e os procedimentos formais de construção da narrativa, a saber: o diálogo truncado, o jogo entre figura e fundo, a incorporação de procedimentos da narrativa cinematográfica (*zoom*, corte, justaposição de imagens, montagem) e alegoria. O resultado da análise evidencia que os recursos formais articulam-se com a tematização para criar uma alegoria crítica do Brasil sob a ditadura civil-militar.

Palavras-chave: conto; ditadura civil-militar; linguagem cinematográfica; violência.

Mismatch, forced disappearance and allegorization in ‘Rubrica’, a short-story by Caio Fernando Abreu

ABSTRACT. In this article, I analyze ‘Rubrica’, a short-story by Caio Fernando Abreu, originally published in the book *Pedras de Calcutá*, in 1977. It is one of the first texts in Brazilian literature to address the forced disappearances, that happened during the 1970s, through a scene that basically pictures a tense dialogue between a young man and a girl who approaches him to talk. In my reading, I discuss the relationship between the thematization of disappearances and the formal procedures to build a narrative, namely: the truncated dialogue, the figure-ground perception, the incorporation of procedures from the cinematographic narrative (*zoom*, cut, image juxtaposition, editing) and allegory. The resulting analysis highlights that the formal resources articulate themselves with the thematization to create a critical allegory of Brazil under the civil-military dictatorship.

Keywords: short-story; civil-military dictatorship; cinematographic language; violence.

Received on March 9, 2022.

Accepted on June 27, 2022.

Introdução

Caio Fernando Abreu (1948-1996) publicou sua obra entre 1970 e 1990, dialogando com muitos dos temas e problemas do Brasil contemporâneo. A tematização da vida sob a ditadura civil-militar figura entre os aspectos importantes de sua obra. “Rubrica”, que aqui estudaremos, é um dos contos do livro *Pedras de Calcutá*, publicado em 1977, e definido pelo autor como um livro de “[...] horror real, exacerbado, do dia a dia subjetivo e objetivo das pessoas, principalmente (mas não unicamente) da minha geração” (Abreu, 1977).

O conto narra a história de um tenso encontro entre um jovem e uma menina que dele se aproxima para conversar, perturbando o sossego em que ele, num fim de tarde, fuma enquanto folheia um jornal diante do prédio em que mora. Estranhos um ao outro, o jovem e a menina estabelecem uma conversa difícil, pois ele reage mal à aproximação dela que, por sua vez, não cede aos pedidos dele e insiste em lhe contar a sua história. O diálogo é interrompido pelas intervenções de um menino negro, vendedor de pipoca, que, por gestos feitos à distância, pede recorrentemente ao jovem os cigarros que ele está fumando. A abordagem truncada do tema do desaparecimento forçado é, no conto, um elemento que ilumina o próprio contexto de produção do sistema literário brasileiro à época, marcado pela ação da repressão política e da censura à imprensa e às artes sob a chamada abertura política ‘lenta, gradual e segura’ promovida e tutelada pela ditadura civil-militar ao longo de dez anos.

O título do conto causa certo estranhamento já na primeira leitura. O termo ‘rubrica’ é usualmente compreendido como um conceito do campo da literatura dramática (teatro, narrativa fílmica) que define as indicações do dramaturgo ou roteirista para o diretor, os atores e os demais profissionais de artes cênicas. Tais indicações configuram um ideal autoral de encenação do texto dramático. Neste sentido, as rubricas de uma peça de teatro, de um roteiro de cinema ou de televisão pertencem ao campo da escrita cênica que se realizará sob a forma de espetáculo teatral, filme, novela, série e afins, devendo, portanto, desaparecer como texto para se materializar na encenação. Não é isso o que ocorre, porém, no conto de Abreu – o que confere ao título uma densidade metafórica que o converte em enigma dirigido à capacidade interpretativa do leitor.

Figura e fundo e Zooms

Narrado em 1ª pessoa pelo jovem que folheia o jornal enquanto fuma e conversa com a menina, o conto se caracteriza pela notação cinematográfica. A história narrada é construída por meio da articulação de uma cena principal (a conversa entre os protagonistas) com pequenas cenas secundárias (os pedidos de bitucas de cigarro pelo menino negro; a intervenção final da mãe da menina, que a chama para tomar banho ou jantar). Esta estrutura promove no conto um jogo entre figura e fundo. Segundo Marcelo Ribeiro (2011):

A relação entre figura e fundo é um dos componentes da percepção visual humana que repercute de forma mais intensa na vida das imagens. Conseguimos identificar melhor um objeto [...] quando ele se destaca, por contraste, sobre um fundo que tende à indefinição e à indistinção.

Em ‘Rubrica’, o jogo entre figura e fundo faz com que o que é ou parece ser principal alterne a ocupação do primeiro plano da narrativa com o que é ou parece ser secundário. Observe-se:

Fazia horas que ela rondava por ali. Horas não digo, mas uns bons quinze minutos, porque eu já tinha fumado um cigarro inteiro e lido todo um jornal. Todo não, só as manchetes. Mas já tinha folheado um jornal inteiro. Acho que fiquei de saco meio cheio de continuar fingindo que não estava vendo ela, e dei uma olhada. Ela foi se chegando. Eu tornei a baixar os olhos para o jornal. *América-Latina-dominada-pelo-militarismo*. Eu tinha um ar muito ocupado. Mas ela ficou ali bem pertinho e daí eu olhei bem pra ela, como quem diz tá certo, admito que você tá mesmo aqui – e daí? Ela remanchou um pouco, fez umas bocas mascando mais o chiclete, puxou uns fios do cabelo louro, e eu olhando duro pra ela. Agora você *tem* que dizer alguma coisa, eu pensei. E senti que ela entendeu perfeitamente, porque depois de algum tempo perguntou com muito cuidado:

– Sabia que o meu pai era artista?

Eu continuei olhando pra ela, sem dizer nada. Ela completou:

– Ele nasceu na Alemanha...

Eu acendi outro cigarro – o negrinho do carro de pipocas ficou todo assanhado e levantou o polegar direito pra mim. Eu também levantei o polegar direito pra ele, depois fiquei meio puto porque quando ele me pedia as vinte assim eu não conseguia fumar direito. Fumar atentamente, quero dizer. E o cimento do degrau tava me esfriando a bunda (Abreu, 2018, p. 244).

Na narrativa fílmica, o jogo entre figura e fundo é construído pelo movimento das lentes da câmera filmadora, que produz o contraste nitidez X borramento ao colocar um determinado elemento (objeto, personagem etc.) em primeiro plano, transformando em fundo aquilo que o cerca. Trata-se do *zoom*, procedimento que, segundo Jorge Machado, se caracteriza como “[...] efeito óptico de aproximação ou distanciamento repentino de personagens e detalhes. Serve para dramatizar ou esclarecer lances do roteiro” (Machado, 2021). Ainda segundo o autor, o *zoom* divide-se: a) *zoom-in*, “[...] que dá [...] a impressão de aproximação do elemento que está sendo filmado”; b) *zoom-out*, “[...] que dá [...] a impressão de que está se afastando do elemento que está sendo filmado” (Machado, 2021).

Em ‘Rubrica’, é o narrador de 1ª pessoa que estabelece o jogo entre figura e fundo, funcionando como uma câmera. Alternando *zoom-in* e *zoom-out*, ele desloca o seu foco de atenção ora para a menina que o interpela, ora para o menino negro que lhe ‘pede as vinte’, expressão regional que demarca o pedido das bitucas dos cigarros que ele fuma, e, também, dá *close-ups* nas manchetes do jornal que folheia. O *close-up* é, segundo Machado (2021), um “[...] plano que enfatiza o detalhe. Primeiro plano ou plano de pormenor”. Estes três elementos se revezam na ocupação do primeiro plano da narrativa, estabelecendo os cortes e justaposições entre os fragmentos que constituirão a montagem do todo narrativo. Segundo Odiombar do Amaral Rodrigues, “Cortes na narrativa são uma técnica frequentemente usada pelo escritor. Com ela, consegue apresentar simultaneamente mais de um tema, sobrepondo-os” (Rodrigues, 2008, p. 85).

A história narrada no conto começa com o narrador folheando o jornal e admitindo, incomodado, a presença da menina. Com a aproximação dela, ele desvia o olhar para uma das manchetes do jornal. No texto, a grafia em itálico é o recurso que destaca todas as manchetes de jornal lidas pelo narrador. Ao olhar novamente para a menina, o narrador abre — a contragosto —, espaço para que uma conversa se inicie. Ela dá início à conversa falando de seu pai. O silêncio do narrador em resposta à fala inicial da menina evidencia o seu mau humor e a sua má vontade para lhe dar atenção. Ao seu gesto de acender outro cigarro, sucede um novo deslocamento do foco de visão, que, desta vez, destaca o menino negro que levanta o polegar direito para pedir a bituca do cigarro que o narrador fuma. Isto produz um novo incômodo. E, por fim, a sensação física desconfortável produzida pelo degraú frio junta-se aos incômodos da conversa com a menina e dos pedidos de cigarro do “[...] negrinho do carro de pipoca” (Abreu, 2018, p. 244). Esta alternância entre os elementos colocados em primeiro plano, via *zoom*, pelo narrador-câmera é uma importante estratégia de narração, pois por meio dela a legibilidade do tema do desaparecimento forçado é, simultaneamente, afirmada e obscurecida.

O escritor tinha consciência dos vínculos entre palavra e imagem cinematográfica. Em entrevista dos anos 1990 ao programa Estação Cultura, da TVE, Abreu declarou:

O cinema [...] talvez seja a forma de arte que mais é capaz de fotografar o real com verossimilhança [...]. E quando eu escrevo, [...] às vezes eu uso um processo que é de cinema, [...] Eu costumava falar isso pros meus alunos de criação literária em São Paulo: quando a gente escreve, é muito bom imaginar onde está a câmera, embora não exista uma câmera na escrita. Mas é procurar imaginar de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece (Abreu, 2016).

Em ‘Rubrica’, o jogo entre figura e fundo se desenvolve a partir do momento em que o narrador protagonista pergunta o nome da menina que dele se aproxima. Observe-se:

— Como é o teu nome? — perguntei, e fiquei ainda mais puto porque agora ela não ia mais largar do meu pé. Mas já tinha perguntado.

[...] Ela disse:

— Adriana.

Eu traguei bem forte e joguei a fumaça assim meio na cara dela, de pura sacanagem. Ela nem piscou: [...]

— Então o teu nome vem primeiro na chamada. Ela arregalou os olhos:

— Como é que tu sabe? *Ácido-arsênico-caiu-no-mar-próximo-ao-Japão*, eu li pela décima vez no jornal aberto. O negrinho tornou a levantar o dedo. Me dava um ódio. Cheguei a meio que me engasgar com a fumaça. Ela perguntou:

— Hein? Eu rosnei:

— Hein o quê? Ela recuou:

— Nada, ué.

Foi então que resolvi ser bem objetivo:

— Adriana, é o seguinte...

Ela esperou, meio suspensa. Mascou mais o chiclete. No canto da boca apareceu uma coisa rosada que eu não sabia se era língua ou chiclete gosmento de tanto mascar.

— Você quer parar de mascar tanto esse chiclete? Ela parou, mas ficou com a boca bem aberta. E não era muito agradável ver aquela massa rosada e viscosa no meio da saliva. Eu suspirei. *Ainda-falta-redemocratizar-o-país*, eu li.

Achei melhor continuar sendo objetivo:

— Escuta, tu não quer ir ali naquela carrocinha de cachorro-quente e me trazer uma Coca-Cola? (Abreu, 2018, p. 244-245).

Há, no trecho citado, um embaralhamento entre o que é ou parece ser importante e o que é ou parece ser desimportante. Isso afeta tanto os interesses das personagens protagonistas quanto a tematização que emergirá do conflito dramático que as reúne na história. Note-se que o narrador capta o interesse da menina, gera a expectativa de interação via diálogo, mas, depois, frustra-a ao pedir que ela lhe traga um refrigerante. Baseando-se em *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov (1979), Bruno Souza Leal (2002) identifica na menina um exemplo de ‘homem-narrativa’, uma personagem que irrompe na narrativa, interrompendo a história precedente para que uma nova história seja contada. Trata-se, nos termos de Todorov, de um procedimento de *encaixe* (Todorov apud Leal, 2002, p. 65). Segundo Leal, em ‘Rubrica’

Num primeiro momento, essa história banal seria a do rapaz entediado. A ela, porém, adiciona-se uma segunda, que chega em forma fraturada através da menina. As duas narrativas estão (con)fundidas e também descompassadas, sendo que a segunda interfere, sugerindo-lhe significações, na primeira. Levado por esta, o leitor se vê diante de outra, incompleta, que desloca sua expectativa inicial. A sedução do texto atua no sentido de fazer a passagem de uma a outra ao mesmo tempo mais sutil e mais brutal. [...]

No caso, a narrativa que explica o “eu estou aqui agora” é feita pela menina de forma fragmentada, incompleta e aparentemente aleatória. Diz Todorov que essa narrativa, a ‘encaixante’, se torna a narrativa de uma narrativa” (1979:

126). No entanto, a forma inconclusa, aparentemente banal, da narrativa “encaixada” acena com a incompreensão desse papel da primeira história e, com isso, preserva e reforça a dimensão alegórica do texto (Leal, 2002, p. 65-66).

Diálogo truncado, (des)encontro e alegorização

O diálogo entre o narrador protagonista e a menina é marcado pelo (des)encontro entre os tópicos conversacionais dos interlocutores. A conversa parece engrenar a partir da pergunta sobre o nome da menina, mas não é o que acontece. As ações do narrador são hostis, expressando o seu desagrado com a garota, que parece exigir atenção para assuntos pueris, perturbando a leitura dos assuntos sérios registrados nas manchetes do jornal. E a ação do menino negro de pedir o cigarro reforça a perturbação do sossego do narrador.

A alternância entre a cena principal (a conversa entre o narrador e a menina) e a cena secundária (o pedido do cigarro) se repetirá, demarcando a alternância do que é destacado em primeiro plano na narrativa e, também, a crescente irritação do narrador com as perturbações de seu sossego. Engasgado com a fumaça por causa da irritação com o pedido do menino, ele rosna para a menina, que recua e desconversa. Depois, ele esboça uma fala, mas é interrompido pelo gesto de mascar chicletes da menina – novo fator de incômodo. Em seguida, o *close-up* dado na boca aberta da menina após o pedido para que parasse de mascar o chiclete destaca o progressivo incômodo do narrador. E a proximidade da imagem da “[...] boca bem aberta [com] aquela massa rosada e viscosa no meio da saliva [...]” (Abreu, 2018, p. 245) com o *close-up* dado na manchete ‘Ainda-falta-redemocratizar-o-país’ reforça o fato de que o jovem está incomodado pela intromissão do diálogo com as duas crianças em sua atividade de folhear o jornal para ler as manchetes enquanto fuma. Segundo Gabriela de Souza Arruda (2010, p. 20-21):

O narrador-personagem do conto [...] apresenta-se como alheio ao ambiente em sua volta e indisposto a sair dessa condição [...]. Mesmo perante a anulação da distância estética entre o narrador e o leitor, [...] percebe-se que na leitura das manchetes o próprio narrador aproxima o leitor do contexto histórico [do qual] ele se mantém afastado.

Na narrativa, o (des)encontro se consolida na relação entre um pedido do jovem à menina e a resposta que dela recebe:

- Escuta, tu não quer ir ali naquela carrocinha de cachorro-quente e me trazer uma Coca-Cola?
- Ela demorou um pouco, me olhando bem antes de perguntar, na maior inocência:
- O quê? Eu falei:
- Tá legal. Esquece. *Torturado-até-a-morte-o-professor-de-sociologia*, foi aí que eu me dei conta de que ela já tinha sentado no degrau bem embaixo do meu. [...] Ela estava cheia de intimidades. [...] Ia jogar o cigarro no chão e apagar com o calcanhar do tênis, mas me lembrei do negrinho na hora exata (Abreu, 2018, p. 245).

A menina responde distraída ao pedido objetivo do narrador, que reage com mau-humor. O desencontro entre os interesses de ambos fará da conversa um diálogo truncado. O narrador quer fruir o seu sossego e ler as manchetes do jornal, a menina insiste em contar a sua história a ele. Acresce-se a este (des)encontro a repetição dos gestos do menino negro. A narrativa se desenvolve por meio da alternância de fragmentos da cena principal (a conversa) com as cenas curtas em que o menino negro pede as bitucas de cigarro e os *close-ups* dados nas manchetes do jornal. E a esta altura, já podemos dizer que este desenvolvimento da ação dramática por meio da repetição dos mesmos procedimentos é o que vai construir uma possibilidade de alegorização no conto. Não é difícil perceber que as personagens apontam para uma divisão de classes sociais: o narrador e a menina vinculam-se às classes médias ao passo que o menino negro marca um corte de raça/etnia e se vincula às classes desfavorecidas. O narrador parece interessado em se informar sobre os fatos noticiados pelas manchetes do jornal, que compõem um mosaico social, político, econômico e histórico do país. A menina está centrada em sua história pessoal, que deseja contar ao narrador. Por fim, o menino negro, que já trabalha, se restringe ao interesse em filar os restos dos cigarros que o narrador fuma; e seu desejo só se efetiva como incômodo na perspectiva do narrador.

No desenrolar da conversa, o narrador insiste no seu pedido de que a menina vá comprar um refrigerante para ele, dando-lhe ouvidos mas mantendo o tom hostil. Ela, porém, o ignora e continua a contar a sua história:

- Eu também já fui artista.
- Esperou um pouco. *Confissão-não-foi-suficiente-para-esclarecer-homicídio*, pisquei. Ela continuou:
- Sabe aquelas bicicletas de uma perna só?
- Perna não, roda. Quem tem perna é cavalo. Mordeu a unha do indicador:
- Pois é. Roda. Sabe?

— Sei — eu disse, mais para colaborar com ela. [...]. Aí eu aproveitei e insisti:
 — Tem mesmo certeza de que você não quer buscar uma Coca-Cola?
 Ela fez que não ouviu. [...]
 — Era da minha tia.
 — O quê? — eu resolvi perguntar, senão ela não ia acabar nunca com aquela história. Ela resmungou:
 — O circo, ora. A minha mãe falou que eu não devia ficar de valde enquanto ela trabalhava.
 Eu ia perguntar o que a mãe dela fazia, tinha que ter um jeito de apressar aquilo. [...].
 Eu ia acender outro cigarro, mas daí me lembrei do negrinho.
 [...] Se eu acendesse agora e ficasse fumando meio mocoseado ele não ia sacar nada.
 Só se visse a fumaça, mas já tava quase escuro. Demorei muito pensando nisso, e quando fui acender ele já tava desocupado de novo. Eu recém tinha tirado o maço do bolso e ele já tinha levantado o polegar direito. *Epidemia-de-raiva-e-meningite-no-interior*. Tornei a guardar o maço. Tava cercado de demônios (Abreu, 2018, p. 245-246).

A irrupção do tema do desaparecimento forçado e a consolidação da alegoria

Por meio da repetição dos procedimentos anteriormente apontados – fragmentos da cena da conversa, cenas curtas dos pedidos de cigarro, *close-up* nas manchetes de jornal – constrói-se a notação cinematográfica que caracteriza a narração da história. Deste modo, a narrativa reforça, na situação de encontro entre o narrador e as duas crianças, o desencontro dos interesses entre eles. O desagrado do jovem narrador com a perturbação de seu sossego é construído por meio de uma gradação ascendente. Dá-se o mesmo em relação à insistência da menina em se fazer ouvir por ele. Veja-se:

— Escuta aqui, Adriane — eu disse, carregando no e. Ela corrigiu, muito séria:
 — AdrianA. Com a.
 — Tá bem — eu falei. — Olha, se...
 Mas ela parecia possuída. Ou possessa, não sei a diferença.
 Baixou a cabeça:
 — Daí "eles" queimaram tudo e levaram meu pai.
 — "Eles" quem, ora? E levaram pra onde? Ela furou a terra com a ponta do sapato:
 — Não sei. Ninguém sabe.
 — Mas o que ele fazia? — eu insisti.
 — Não sei. Acho que nada. Só lia uns livros lá.
 — Bem-feito — eu disse.
 Ela fez uma enorme bola de chiclete. Mas não parecia prestar atenção, nem quando a bola explodiu e ficou toda grudada em volta da boca e na ponta do nariz (Abreu, 2018, p. 246-247).

No trecho citado, reafirmam-se a aspereza do narrador e a obstinação da menina em dizer a ele o que queria desde o início da conversa. É por meio da declaração “Daí ‘eles’ queimaram tudo e levaram meu pai” (Abreu, 2018, p. 246, grifo do autor) que se inverte a relação entre figura e fundo, fazendo irromper o tema do desaparecimento forçado.

Se o fenômeno do desaparecimento de pessoas admite um amplo espectro de manifestações que afetam a sua definição em razão da grande variabilidade dos elementos passíveis de produzi-lo, o desaparecimento forçado ganha contornos relativamente mais estáveis a partir de definições jurídicas presentes em tratados internacionais de direitos humanos firmados na segunda metade do século XX. É o caso, p. ex., da ‘Convenção Internacional para Proteção de Todas as Pessoas contra o Desaparecimento Forçado’ da Organização dos Estados Americanos (OEA), promulgada pelo Decreto nº 8.767 de 11 de maio de 2016, da Presidência da República do Brasil, em cujo Artigo II se pode ler:

[...] entende-se por ‘desaparecimento forçado’ a prisão, a detenção, o sequestro ou qualquer outra forma de privação de liberdade que seja perpetrada por agentes do Estado ou por pessoas ou grupos de pessoas agindo com a autorização, apoio ou aquiescência do Estado, e a subsequente recusa em admitir a privação de liberdade ou a ocultação do destino ou do paradeiro da pessoa desaparecida, privando-a assim da proteção da lei (Decreto nº 8.767, 2016, grifo no original).

No conto, as informações sobre o incêndio criminoso do circo em que a família da menina trabalhava e o desaparecimento forçado do pai se articulam com a indeterminação dos responsáveis por tais fatos, genericamente nomeados por ‘eles’, e a explicação de que o pai “Só lia uns livros lá” (Abreu, 2018, p. 246). O modo como essas informações são articuladas deixa subentendido que a família da menina foi vítima de um atentado (a queima do circo) e que seu pai foi vítima de prisão arbitrária seguida de desaparecimento político.

A incompletude de tais informações cumpre, no conto, a função de registrar com verossimilhança os limites da compreensão da menina em relação aos fatos vividos e, também, a função de viabilizar uma possível denúncia da violência política sob a vigência da última ditadura civil-militar. A referência genérica ('eles') aos autores do atentado e da subtração do pai abre um campo semântico que, contextualizado o conto em seu momento de produção, não sugere apenas um conjunto de pessoas apontado como responsável por uma ação. Ao contrário, sugere pelo menos dois outros sentidos: (a) uma separação entre 'eles', as pessoas responsáveis por atear fogo no circo e produzirem o desaparecimento; e 'nós', os artistas e a família atingidos pelo fogo e pelo desaparecimento; e, atrelada a essa separação, subentende (b) uma identificação de 'eles' com as forças de repressão política. Aparentemente solto, mas articulando-se com o uso de 'eles', sustenta esse subentendido o dado de que o pai 'só lia uns livros lá' – o que, considerada a repressão política da época, sugere uma possível atividade 'subversiva', termo então comum na linguagem oficial do Estado, ligada a um perfil preestabelecido que vinculava a atividade intelectual à ideia de subversão. Segundo Daniel Faria, os discursos da ditadura civil-militar marcam-se por um traço paranoico, pois neles “tudo poderia se referir ao signo da subversão. A rigor, segundo a lógica da repressão, não existiriam inocentes ou ingênuos, e sim “[...] patriotas [...]” ou, do outro lado, “[...] inocentes úteis [...]” e “[...] subversivos” (Faria, 2015, p. 227).

A reação do narrador protagonista às declarações da menina – “[...] Bem feito — eu disse” (Abreu, 2018, p. 246) – completará a inversão estabelecida entre assuntos supostamente desimportantes e assuntos importantes do ponto de vista da alegorização presente no conto. A esta altura, podemos reconhecer na menina uma personagem cujo pai é um desaparecido forçado e no narrador um jovem hedonista cujos interesses são fumar, tomar um refrigerante e folhear sossegadamente o jornal para ler as manchetes, caracterizando-se como um espectador distante da realidade que reage mal quando esta se impõe a ele de modo direto. O menino negro e suas ações completam a alegoria, cujo sentido pode ser resumido do seguinte modo: enquanto a violência e a repressão políticas atuam contra potenciais críticos da ditadura então instalada no país, parte da classe média se entrega aos prazeres do consumo, reduzindo até mesmo as informações sobre a realidade adversa a objeto de consumo despreocupado. Simultânea e paralelamente, a desigualdade ligada à raça/etnia e à classe social se mantém intocada e a realidade político-econômica continua a inserir crianças negras no trabalho via subemprego, tornando-as adultos precoces, que se fazem presentes como incômodo.

O narrador não se interessa pelo drama pessoal da menina que lhe revela que o circo de sua família foi queimado e que seu pai foi levado por 'eles' e desapareceu, e também não se interessa pela condição social do “[...] negrinho do carro de pipocas” (Abreu, 2018, p. 244). A relação que ele estabelece com as duas crianças é funcional: quer que uma lhe compre uma Coca-Cola e quer que o outro pare de lhe pedir os cigarros que fuma, ou seja: quer ser servido e não quer ser incomodado.

A conversa entre o narrador e a menina continuará marcada pelo (des)encontro até ser interrompida pela mãe da garota que, em cena secundária, a chama para tomar banho ou jantar:

— E os bichos? — eu perguntei. — Não tinha nem bicho nesse circo fajuto?

Me olhou com desprezo: [...]

— Claro que tinha, né. Era um baita circo.

Pensei que ela ia falar mais, mas parou de repente. Esfregou o chão com o bico do sapato. [...] *Quadrilha-rouba-questões-e-vende-ao-Supletivo*, eu li acho que pela última vez, porque já tava quase muito escuro. [...]

[...] Mas foi aí que a mãe dela saiu de dentro da carrocinha de cachorro-quente. [...] A mãe dela botou uma mão na cintura, levantou a outra no ar e gritou Adriana, vem tomar banho. Ou vem jantar, Adriana. Eu não conseguia ouvir direito. Ela levantou. Eu olhei de novo pro jornal, mas já não conseguia ler mais nada. Tava escuro pra caralho. Ela disse:

— Então tiau.

Eu não respondi. Ela saiu correndo na direção da carrocinha.

Eu dei um tapa num mosquito [...]. Olhei de novo pro negrinho. Ele tava meio encolhido de frio, mas triantenado nas minhas vinte. O degrau tinha gelado completamente a minha bunda. Acho que vou subir, me pelar todo, olhar o pôster da Sandra Bréa e bater uma boa punheta, pensei. Mas não consegui ficar de pau duro. Resolvi acender outro cigarro de qualquer jeito. Levei a mão no bolso pra apanhar o maço. Mas o negrinho não levantou o polegar direito. Acho que aquele papo tinha me brochado completamente. Merda, eu disse. Ou só pensei em dizer (Abreu, 2018, p. 247).

Mantêm-se até o fim a hostilidade do narrador protagonista à aproximação da menina e sua prevenção quanto aos pedidos do menino negro. São modos de defesa ao contato direto com a realidade que, no entanto, fracassam. A broxada final resultante de seu empenho em olhar o pôster da famosa atriz e símbolo sexual para masturbar-se evidencia que as fraturas da realidade o afetaram, inviabilizando o seu gozo autocentrado e consumista.

A possibilidade de alegorização faz da história narrada no conto uma metonímia com implicações simbólicas que vão além dos limites do diálogo triangulado entre o narrador protagonista, a menina cujo pai desapareceu e o menino negro que, em meio ao trabalho, pede as bitucas dos cigarros do rapaz. É a alegorização que promove a inversão do jogo entre figura e fundo inicialmente afirmado no conto. É por meio do reconhecimento das categorias sociais, políticas e econômicas às quais pertencem as personagens e, também, da atenção dada às suas falas, ações e gestos que se poderá reconhecer que aquilo que inicialmente parecia pueril se revelará, no decorrer da ação dramática, mais relevante do que aquilo que inicialmente parecia mais sério ou importante. Por meio do assunto colocado em primeiro plano – o diálogo triangulado entre o narrador e as duas crianças –, o desenvolvimento do conflito dramático tematiza tanto violências sociais e políticas quanto a alienação daquele que com elas teve de se deparar por um breve momento.

A narração (im)possível e o ouvinte contrafeito

Concentremo-nos nas ações e falas da menina no tenso diálogo estabelecido com o narrador protagonista. Ela se aproxima do narrador que lhe é hostil, tateia a possibilidade de uma conversa e, no diálogo, se mostra obstinada em contar a ele o que aconteceu com o circo de sua família e com o seu pai. Suas falas são declarações que fragmentariamente registram os fatos que compõem a sua história:

— Sabia que o meu pai era artista? [...] — Ele nasceu na Alemanha... [...] Eu também já fui artista. [...] — Eu andava nas costas do meu irmão. [...] — Era da minha tia. [...] — O circo, ora. [...] — Ela se amarrava no trapézio pelo cabelo e fazia também assim, ó, com as mãos. Foi ela quem me ensinou a fazer igual. [...] — Daí "eles" queimaram tudo e levaram meu pai. [...] — Não sei. Ninguém sabe. [...] — Não sei. Acho que nada. Só lia uns livros lá. [...] — Não era fajuto. [...] O elefante a gente deu pro jardim zoológico. [...] — A tia ficou com o ouriço [...] — Então, tiau (Abreu, 2018, p. 244-247).

Em primeiro lugar, é interessante observar a relação entre a narrativa em primeiro plano, feita pelo narrador protagonista, e a narrativa que acaba se introduzindo na cena central em que a menina intervém sem a deixa do protagonista, comum até aquele ponto do conto. Até ali, suas intervenções se davam por meio de deixas do protagonista, emitidas para encurtar o diálogo e se livrar de sua presença. Vista desse modo, a narrativa em primeiro plano funcionaria, ela própria, como rubrica para o aparecimento de uma outra, mais fundamental. Na cena central, o narrador não sinaliza, porém, a fala da menina propriamente por meio de uma deixa, mas por uma provocação: ele pronuncia propositalmente o nome da garota de forma errada. Esse é o estopim para que, ao não se reconhecer naquele nome, a menina reaja imediatamente, introduzindo, 'possessa', o que é principal em sua própria narrativa.

No conto, contrastam a concentração da menina em contar a sua história ao narrador e a dispersão e indisposição dele para dialogar. Curiosamente, é a recusa à escuta que leva o narrador protagonista a produzir as deixas para as entradas da menina como modo de expressar o seu incômodo e de se livrar do diálogo. A construção da cena principal do conto reatualiza, estruturalmente, o sonho recorrente relatado por Primo Levi em *É isto um homem?* (1988), sonho em que o propósito de contar as violências vividas esbarra na recusa dos interlocutores em ouvir:

Aqui está minha irmã, e algum amigo [...], e muitas outras pessoas. Todos me escutam [...]. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do Kapo que me deu um soco no nariz [...]. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio. [...]

O sonho está na minha frente [...]; lembro, então, que não é um sonho qualquer; que, desde que vivo aqui, já o sonhei muitas vezes, [...] recordo também que já contei o meu sonho a Alberto e que ele me confessou que esse é também o sonho dele e o sonho de muitos mais; talvez de todos. [...] Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? (Levi, 1988, p. 60).

A concentração de Adriana em narrar a sua própria história, apontando, de modo entrecortado, as violências que ela e sua família sofreram é signo de seu aprisionamento a essas mesmas violências e seus efeitos deletérios. Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 84, grifo do autor) nos lembra que

O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos 'limites' da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática.

A fixação de Adriana em contar a sua história é o traço que nos permite identificar as experiências negativas por ela vividas como um trauma que a vitima. Ela tenta narrar o vivido para simbolizá-lo e compreendê-lo, buscando no narrador protagonista uma escuta e/ou uma palavra que lhe permita, também, fazê-lo. O que ela encontra, porém, é um ouvinte aborrecido que está interessado, de fato, em que a menina não o incomode, apenas, quando muito, vá lhe comprar um refrigerante.

É de observar que a sequência de falas de Adriana no diálogo com o narrador protagonista iconiza o trauma por ela vivido: faz antes de tudo uma referência ao pai, registra logo depois a dinâmica e o cotidiano de trabalho da família no circo, destacando o vínculo afetivo com a mãe. Depois, faz irromper abruptamente na narração as violências da queima do circo e da subtração forçada do pai. Por fim, registra, entrecortadamente, as consequências de tais violências em sua vida e na vida de sua família: o fim do circo, a doação dos animais. Observe-se que a narração da história de Adriana é feita por ela, fragmentariamente, de modo objetivo. Essa objetividade parece ser do campo do literal, ou seja, Adriana não narra como quem conta uma história vivida que foi plenamente simbolizada e, por isso, pressupõe um intervalo psíquico (um hiato) entre o vivido lembrado e o registro desse vivido sob a forma de uma narrativa. Pelo contrário, suas falas resultam de um esforço de narrar o vivido para tentar simbolizá-lo e, com isso, instalar uma distância psiquicamente segura entre o presente da narração e o passado lembrado. Nesse sentido, a história que ela narra não se constitui numa representação, mas de uma ‘re-apresentação’ – ao interlocutor e, fatalmente, também a si mesma – do vivido. A menina e sua história se inscrevem, portanto, no campo do traumático, que, segundo a psicanálise, extrapola a capacidade de representação psíquica, articulando-se com o indizível. Segundo Gabriela Maldonado e Marta Rezende Cardoso,

[...] a conceituação psicanalítica sustenta que aquilo que é da ordem do trauma implica a ideia de algo inassimilável ao mundo psíquico, ainda que deixe marcas indelévels na memória. Essas marcas, que irão retornar sob os determinismos cegos e mudos da compulsão à repetição (Freud, [1920] 1974) sem que tenham podido ser elaboradas, compõem aquilo que, conforme as indicações de Alain Fine (2002), André Green (2002) muito apropriadamente denomina ‘memória amnésica’ e cuja manifestação se dá sob a forma de somatizações e despersonalizações. A noção de memória amnésica nos faz pensar no que Seligmann-Silva (2007), em comunicação oral, tratou como “[...] memória de um passado que não passa [...]”, conduzindo-nos à ideia de que as marcas deixadas por um evento traumático vêm instalar um presente contínuo. Portanto, estas não se inscrevem como passado, porque não podem ser esquecidas – em função de seu retorno sob a forma de repetição dolorosa (Maldonado; Cardoso, 2009, p. 49, grifo das autoras).

A obstinação de Adriana é, portanto, sintoma das violências por ela sofridas e traço de uma memória amnésica, que, segundo o psicanalista Andre Green, é “[...] uma rememoração com a forma de acontecimentos não mnêmicos [...]” na qual a repetição “[...] faz as vezes de memória” (Green, 2002, p. 200-201, tradução nossa¹).

Tanto o incêndio criminoso que destruiu o circo em que a família trabalhava e vivia quanto o desaparecimento inexplicado do pai emergem, para ela, como fatos cuja inteligibilidade escapa à sua plena compreensão. Adriana viveu a inesperada irrupção desses fatos e os seus dolorosos efeitos no passado e os revive ao tentar narrá-los. São fatos que a traumatizaram, produzindo uma fixação que a consome e que se inscreve sob os signos da paralisia e da impotência: ela está aprisionada aos fatos que a traumatizaram e, neste sentido, insistir em contar é tanto uma tentativa de compreender o que lhe ocorreu e à sua família como, paradoxalmente, evidência da impossibilidade de inscrever o vivido no campo do plenamente simbolizado que é próprio de uma representação elaborada. Há um conjunto não formulado de questões que lateja nas falas tateantes que Adriana dirige ao narrador protagonista: “Por que ‘eles’ queimaram o circo? Por que ‘eles’ levaram meu pai? Quem são ‘eles’ e por que fizeram isso? Onde está meu pai?” – estas perguntas estão virtualmente inscritas nas falas da menina na cena principal. Entreditas, elas intensificam o incômodo do narrador protagonista por colocá-lo diretamente diante dos efeitos da violência política e do terrorismo de Estado – traços fortes do período em que o conto foi escrito e publicado. Desnecessário, talvez, dizer que também perturbam o leitor do conto.

Dada a notação cinematográfica que caracteriza a escrita de ‘Rubrica’, essas perguntas potencialmente cifradas nas entrelinhas das falas de Adriana dirigidas ao narrador protagonista são associáveis a dois *close-ups* de forte simbolismo no conto. É o narrador protagonista que, em meio ao diálogo, constrói esses *close-ups* ao colocar em primeiro plano a ação de mascar chicletes da menina. Observe-se:

¹ “[...] una rememoración con la forma de acontecimientos no mnêmicos [...] que hace las veces de memoria”.

Ela esperou, meio suspensa. Mascou mais o chiclete. No canto da boca apareceu uma coisa rosada que eu não sabia se era língua ou chiclete gosmento de tanto mascar.

— Você quer parar de mascar tanto esse chiclete? Ela parou, mas ficou com a boca bem aberta. E não era muito agradável ver aquela massa rosada e viscosa no meio da saliva. Eu suspirei. ‘Ainda-falta-redemocratizar-o-país’, eu li. [...]

— Escuta, tu não quer ir ali naquela carrocinha de cachorro-quente e me trazer uma Coca-Cola? [...]

Ela fez uma enorme bola de chiclete. Mas não parecia prestar atenção, nem quando a bola explodiu e ficou toda grudada em volta da boca e na ponta do nariz (Abreu, 2018, p. 245–247, grifo nosso).

Em razão do destaque produzido pelos *close-ups* do narrador protagonista, a boca de Adriana passa, na ação de mascar chicletes enquanto conversa, de signo ordinário para a condição de figura de linguagem. No primeiro *close-up*, o ‘chiclete gosmento’ se confunde com a língua e, logo depois, se presta a uma incômoda figurativização, podendo ser interpretado como metáfora ou alegoria do corpo do pai desaparecido. A boca aberta que expõe a “[...] massa rosada e viscosa no meio da saliva” (Abreu, 2018, p. 245) é passível de associação a um túmulo aberto no qual flutua, viscoso, um corpo morto-vivo porque suspenso entre a ação de mastigar e o repouso da boca aberta. Já no segundo *close-up*, os fragmentos da bola de chiclete grudados na boca e no nariz de Adriana ganham densidade metafórica, condensando as violências sofridas pela menina (a bola de chiclete explodida na cara metaforiza a infância vitimada pela violência) e pelo pai (os fragmentos da bola de chiclete sugerem um corpo cuja integridade foi violada na explosão que o despedaçou e, além disso, reforçam o motivo da infância traumatizada pela violência). Observe-se, por fim, que Adriana permanece absorta no relato que a consome, pois responde como que distraída aos apelos do narrador.

Dentre as violências vividas pela menina, o desaparecimento do pai é o fato mais doloroso. Se ao incêndio criminoso do circo da família seguiram-se ações que acomodaram, digamos assim, Adriana, sua mãe e sua tia em novas situações, permitindo-lhes sobreviver, doar os animais e, por fim, dar continuidade à vida, o mesmo não se deu com o pai cujo destino permanece um enigma insolúvel. Não é à toa que a referência ao pai surja já na primeira fala que a menina dirige ao narrador protagonista no início do conto e, depois, que ressurgirá violentamente diante da provocação do rapaz ao pronunciar errado nome da menina.

Considerações finais

‘Rubrica’, como mostramos no decorrer de nossa análise e interpretação, resulta do entrelaçamento de várias histórias: a) a história do narrador protagonista que, contrafeito, se vê obrigado a dialogar com a menina e com o menino negro do carrinho de pipoca que lhe pede as bitucas de cigarro; b) a história das violências sofridas por Adriana e sua família, com destaque para a história irresolvida do desaparecimento forçado de seu pai; c) a história do Brasil durante a abertura política tutelada pela ditadura civil-militar nos anos 70-80 do século XX, indiciada, no conto, pelas manchetes de jornal destacadas via itálico e *close-ups* do narrador-câmera; d) a história do menino negro que já trabalha e pede cigarros ao narrador. É do (des)encontro de tais histórias num jogo de figura e fundo que o efeito de incongruência produzido pelo conto passa a fazer sentido, instando o leitor para que leia, nos dramas individuais entrecruzados na narrativa, uma alegoria de um drama maior que diz respeito à sociedade brasileira e seus modos de funcionamento.

Retomemos, por fim, o título do conto, que porta ambiguidade. Uma das acepções dicionarizadas da palavra rubrica é: “[...] em um roteiro de filme, teatro, televisão etc., texto que não faz parte do diálogo, mas indica aos atores, ao diretor e à produção [...] detalhes imprescindíveis da cena” (Houaiss, 2022). Admitindo-se que o conto é marcado pela notação cinematográfica, pode-se dizer que essa notação começa já no título. Pode-se, p. ex., interpretar como rubrica as indicações de conduta que o narrador busca produzir nas duas crianças com que interage, solicitando explicitamente à menina que lhe compre um refrigerante e, implicitamente, ao menino negro que pare de lhe pedir os cigarros. Deste modo, ficaria garantido o sentido do dicionário.

Há, no entanto, também a possibilidade de uma discrepância entre a acepção do dicionário e o que se observa no conto, pois nele a rubrica aparece como procedimento estético de duas maneiras singulares: (a) como correspondendo à narrativa principal do protagonista, que, na maior parte do conto, é ponto de apoio para a entrada das falas da menina; (b) como materializada no texto sob a forma de manchetes, as quais, sendo ‘detalhes imprescindíveis da cena’ (seja qual for a abrangência da ‘cena’ – a do conto ou a da sociedade), fazem parte da cena narrada no conto e são visíveis para o leitor-espectador. Neste segundo caso, a rubrica, na qualidade de indicação ligeira e sumária, remete aos procedimentos de corte e de justaposição do cinema,

invocando subentendidos ligados ao contexto, sejam eles imediatos ao diálogo tomado como situação dramática, sejam ligados ao diálogo, opaco, com o contexto social e histórico mais amplo. Sua dimensão ao mesmo tempo linguística (literária) e sócio-histórica lhe daria, neste sentido, a dimensão de uma forma literária de materialização do desaparecimento. Confirmar-se-ia, portanto, também para o título do conto, a inversão mencionada quanto ao sentido dicionarizado de 'rubrica'. O diálogo encenado está sempre no ponto de esvanecimento, de alheamento ou interrupção pela indiferença, no limite do desaparecimento. Nesse sentido, o papel da rubrica não se limita ao que, virtualmente, aparece apenas como uma manchete de jornal desatentamente folheado. Ela é, pois, um detalhe imprescindível de aproximação entre a cena produzida como parte da história narrada (um diálogo que, de forma entrecortada, inclui um desaparecimento) e os fatos históricos aos quais o conto remete: o desaparecimento propriamente dito e, especificamente, aquele resultante de repressão política.

Referências

- Abreu, C. F. (1977). *Pedras de Calcutá*. São Paulo, SP: Alfa-Ômega.
- Abreu, C. F. (2016). *Estação Cultura – TVE* [Entrevista]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uN0leNWZMtY>
- Abreu, C. F. (2018). Rubrica. In C. F. Abreu. *Contos completos* (p. 244-247). São Paulo, SP: Cia. das Letras.
- Arruda, G. S. (2010). *O narrador-personagem no conto 'Rubrica', de Caio Fernando Abreu* (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- Decreto nº 8.767, de 11 de maio de 2016. (2016, 11 maio). Promulga a Convenção Internacional para a Proteção de Todas as Pessoas contra o Desaparecimento Forçado, firmada pela República Federativa do Brasil em 6 de fevereiro de 2007. *Diário Oficial da União*, Brasília.
- Faria, D. (2015). Sob o signo da suspeita. As loucuras do poder ditatorial. *Antíteses*, 8(15), 221-240.
- Green, A. (2002). *La diacronía en psicoanálisis*. Buenos Aires, AR: Amorrortu.
- Houaiss, A. (2022). Rubrica. Recuperado de https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1
- Leal, B. S. (2002). *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo, SP: Annablume.
- Levi, P. (1988). *É isto um homem?* Rio de Janeiro, RJ: Rocco.
- Machado, J. (2021). *Vocabulário do roteirista – Dicionário e glossário sobre roteiro e cinema*. Recuperado de <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>
- Maldonado, G., & Cardoso, M. R. (2009). O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. *Psicologia Clínica*, 21(1), 45-57. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652009000100004>
- Ribeiro, M. R. S. (2011). *A figura e o fundo: estética e ideologia*. Recuperado de <https://incinerrante.com/textos/a-figura-e-o-fundo-estetica-e-ideologia/>
- Rodrigues, O. A. (2008). Pedras de Calcutá: tramas e resistência. *Textura – Revista de Educação e Letras*, 10(18), 80-89.
- Seligmann-Silva, M. (2000). A história como trauma. In A. Nestrovsky, & M. Seligmann-Silva. (Org.). *Catástrofe e representação* (p. 73-98). São Paulo, SP: Escuta.