

## Como dar nome à dor?

### Uma leitura de *Triste não é ao certo a palavra*, de Gabriel Abreu

Gustavo Clevelares

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com revalidação do título pela Universidade de Coimbra (UC). Professor efetivo e pesquisador da área de Letras do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ).

gustavo.clevelares@cefet-rj.br

Da caixa de papelão encontrada ao acaso – preenchida por imagens capturadas pelas lentes de câmeras antigas e palavras acumuladas em cartas íntimas –, ergue-se todo o material que permitirá ao narrador de *Triste não é ao certo a palavra* (2023) alçar um exercício de grafia *com e sobre* a vida da mãe. Sendo a memória dos sujeitos um arquivo inegociavelmente transitório, na medida em que o esquecer é uma consequência irremediável do tempo sobre os corpos físicos, o narrador se dedica a manipular, desvendar, rasurar e, quem sabe, inventar esse arquivo descoberto na caixa. Empreende tal gesto como um modo saudável de preservar a memória da mãe, que se encontra doente, e iluminar o passado dessa mulher que, paulatinamente, tornando-se ruína de si mesma, transforma-se em pura matéria orgânica com a qual o filho precisa conviver. A voz narrativa do romance que, a princípio, burla quaisquer formas de nomeação – de si e da figura materna – ingressa naquilo que restou de material físico no processo de autoarquivamento realizado por sua mãe ao longo de tantos anos. Esforça-se, de alguma maneira sensível e íntima, para criar um *arquivo* literário que resolva um sentimento inóspito o qual, face à degeneração do corpo daquela que dele cuidou, instala-se em sua própria pele sem que seja uma tarefa simples nomeá-lo.

O que quero considerar inicialmente a respeito do livro do estreante Gabriel Abreu, com a intercessão das palavras de Carlos Drummond, é o seguinte: na estratégia literária de não se revelar frontalmente como escritor, o narrador, pouco a pouco, “penetra surdamente no reino das palavras” (Andrade, 2012, p. 12) da literatura, pois somente lá, na (auto)ficção assumida enquanto tal, estão os traços do passado que “esperam ser escritos” (Andrade, 2012, p. 12). Misturo aqui os versos drummonianos à minha escrita como um espelhamento do recurso intertextual

explorado pelo jovem autor carioca, que insinua no seu livro, em itálico, a apropriação de trechos de outros artistas – a saber, Aleida Assman, Georges Perec, Hugo Gonçalves e Nuno Ramos, todos em relação íntima com a noção de luto. Esse procedimento literário de mobilização de certos escritores pelo narrador parece estar diretamente ligado à tentativa de inscrever o retrato da mãe no universo da literatura. Nesse sentido, trata-se de um recurso que ultrapassa o pessoal e busca, por meio da evocação de outras vozes literárias, dar forma e permanência à memória materna. Com efeito, inscreve-se, mediante esse procedimento, em uma tradição já existente, em que outros autores, com diferentes procedimentos estético-literários, também buscaram representar o luto e a ausência – ora pela idealização, ora pela dor intensiva, ora reconstrução afetiva.

Em um instante no qual “A vida fora suspensa com tudo dentro” (Abreu, 2023, p. 15), o projeto de romance desejado – exibido em seus bastidores nas páginas 99 e 100 – carrega em si menos a possibilidade de manter um contato com a mãe do que uma forma de preservar o passado dessa mulher da agudeza do apagamento. Isso porque, ao assumir que, na era das nuvens on-line como arquivo virtual infinito das nossas reminiscências, todo o registro de contato digital com a mãe “precedeu as novas configurações de backups constantes” (Abreu, 2023, p. 11), o narrador segura as rédeas da escrita. Entre cartas feitas à mão, bulas de medicamento, fotografias antigas, diários, exames laboratoriais, laudos de doenças e tantos outros documentos, reconstrua com sensibilidade uma história a qual, mesmo à distância de temporalidades, salvasse a vida da mãe na condição de existência no espaço literário. Como exemplo, em sua última carta dirigida pelo narrador à mãe, tentando ser capaz de identificar o que sente e de construir um retrato para essa mulher, a mesma voz narrativa do fragmentado romance, enfim, confessa o resultado do seu método: “Você não emana da escrita para reparar os termos da minha experiência. Pelo contrário. Você os arrasa cada vez mais” (Abreu, 2023, p. 199).

Se me permito pensar esse narrador autoficcional desenhado por Gabriel Abreu – mas estrategicamente não nomeado – como um sujeito que caminha sobre uma corda-bamba entre o material (os vestígios documentais) e o imaterial (as lembranças), isso só diz respeito a uma porção de *Triste não é ao certo a palavra*. Composto por fragmentos, o romance do jovem escritor, em seu processo criativo, exibe uma voz que ora se aproxima do enredo com cartas para a mãe, com uma primeira pessoa explícita, ora se afasta da trama através dos capítulos

mais narrativos, os quais criam um distanciamento autoral da matéria narrada por meio da heterodiegeese – situação em que o narrador ocupa uma instância enunciativa externa ao enredo. Não à toa, a prototípica dinâmica comum ao contexto literário contemporâneo de escrever em fragmentos de gêneros discursivos variados é colocada em prática de forma interessante por Gabriel Abreu como simulação da memória, na medida em que sua escrita muito íntima se revela entrecortada por frias imagens de exames, pareceres técnicos de médicos, bulas de medicamento etc. Tudo isso se configura, também, como um ato de produção – ou, quem sabe, de invenção – de um arquivo próprio, no qual se intensifica, mais uma vez, o tensionamento dos limites entre o ficcional e o documental.

É entre essas imagens e palavras referenciais introjetadas em *Triste não é ao certo a palavra* que a impessoalidade se insinua, mas apenas se insinua: todas elas dizem respeito ao processo de descoberta, atravessamento e ápice da doença (demência frontotemporal) pela qual a mãe do narrador é acometida. E, entre essas reproduções imagéticas tão inóspitas, como se colocasse o dedo na ferida aberta, encontram-se também outras imagens tão sensíveis quanto poéticas: as fotografias da mãe, sorrindo e olhando frontalmente para a câmera – ação que captura o real no tempo (Figura 1). Ao que parece, a inserção da matéria fotográfica no romance de Gabriel Abreu também participa ativamente do gesto de “nomeação” da dor ao confrontar diretamente o real, fixando a imagem materna em um tempo preciso e estável, como forma de resistência à dissolução provocada pela iminência da morte. Ao mesmo tempo em que documenta, a fotografia também carrega uma carga poética e afetiva, funcionando como um arquivo visual que se justapõe ao texto literário para intensificar o esforço de preservar, inscrever e tornar visível uma figura que escapa – não só pelo esfacelamento da memória, mas também pelo caráter sempre incompleto da linguagem.

Figura 1: *Triste não é ao certo a palavra.*



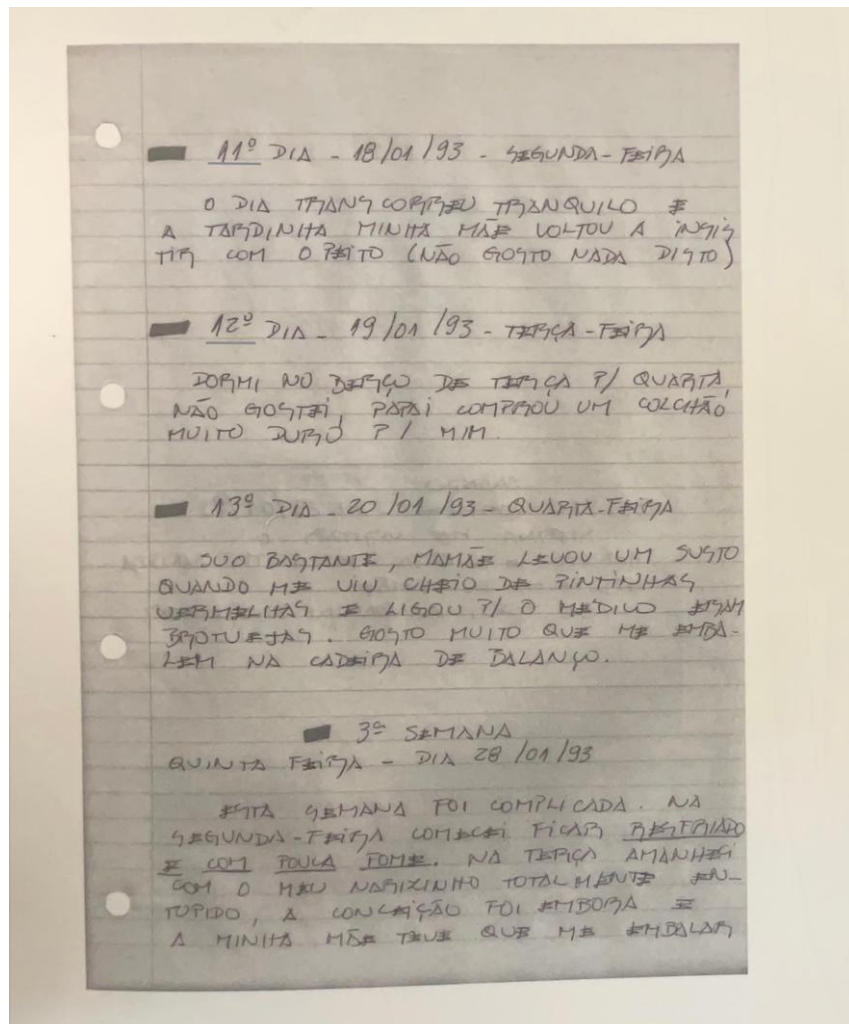
Fonte: Abreu, 2023, p. 75.

Como se recebesse o espólio deixado pela mãe em formas substancialmente variadas, o narrador do romance abre um campo de batalha contra o declínio das funções da memória de sua mãe com o objetivo de que, pelo menos no livro, assim como no concentrado arquivo encontrado, sua imagem esteja a salvo do fim. Para aqueles que enfrentam o complexo desafio de fragmentação das partes da história e persistem na leitura desmontada, fica a experiência de acompanhar um filho que, à medida que se torna órfão, também se torna autor. Com excesso de angústia no tom empreendido, Gabriel Abreu abarca em sua autoficção os múltiplos e criativos procedimentos envolvidos no fazer literário enlutado. Decerto, no livro que aqui me vale não só de análise crítica, mas de leitura intensamente

incômoda, verifica-se uma autoria sintonizada às produções realizadas no recorte contemporâneo latino-americano. Por exemplo, em uma concreta ação de dispor os elementos da imaginação e do real em constelação, apropriando-me aqui do conceito moldado por Walter Benjamin (Cf. 2019), a justaposição – e nunca superposição – de gêneros discursivos distintos e fragmentados evoca, antes, uma reflexão a respeito da perda da saúde, do luto iminente, das ruínas do corpo, dos resquícios da história e da grafia da vida. Logo, nesse compósito literário radical em que “mãe e filho dão voz um ao outro” (Abreu, 2023, p. 36), a escrita de Gabriel Abreu em sua estreia é uma seta que se projeta sensivelmente para a radicalidade de um exercício, a um só tempo, de despedida física e de reencontro verbal. Nesse viés, tal experiência radical com a palavra se concretiza na simulação de diálogo com aquela que não mais pode se comunicar: “Escrevo e envio esta carta para você para tentar reencontrar, em minha voz, a tua” (Abreu, 2023, p. 37).

Seja como for, entre fragmentos materiais e câmbios de linguagens, os quais, embora complexos, às vezes montam uma narrativa caótica, o ponto alto alçado no romance, portanto, é o delicado coral de vozes que sobe ao palco e se apresenta aos leitores, como se estivesse em um concerto precisamente ritmado. Durante a infância do narrador, sua mãe realizou a escrita de uma espécie de diário – com uma página inteira projetada em fac-símile no capítulo 9 (Figura 2) e em outros trechos estilizados por diversas páginas – no qual, criativamente, assume a voz do filho que ainda não fala com o propósito de registrar seus primeiros momentos em vida. Como um índice literário que aponta para o acontecimento de que sua memória um dia se apagaria, a mãe incorpora a identidade do filho e escreve como se fosse ele: “1º dia – 08/01/93 – sexta-feira. Meu nome é G. Nasci às 21h15 com 3,650 kg e 50 cm de comprimento” (Abreu, 2023, p. 13). Frente a essa tensa forma de elaboração discursiva da mãe, que inaugura as palavras do filho antes mesmo que elas pudessem chegar à sua boca, não deixo de considerar esse procedimento ficcional como uma insurreição ingenuamente contrária à ideia de Giorgio Agamben, filósofo italiano cuja proposição teórica assinalou o conceito de *experimentum linguae*. Tal noção refere, em linhas gerais, à experiência da linguagem em si mesma, evidenciando o instante no qual ela está desvinculada de sua função comunicativa habitual – a infância – e se torna um campo de experiência pura. Para Agamben (2005), essa experiência é capaz de revelar a essência da linguagem, o que traz à tona seu caráter performativo e sua autêntica capacidade de constituir o mundo e a subjetividade.

Figura 2: Triste não é ao certo a palavra.

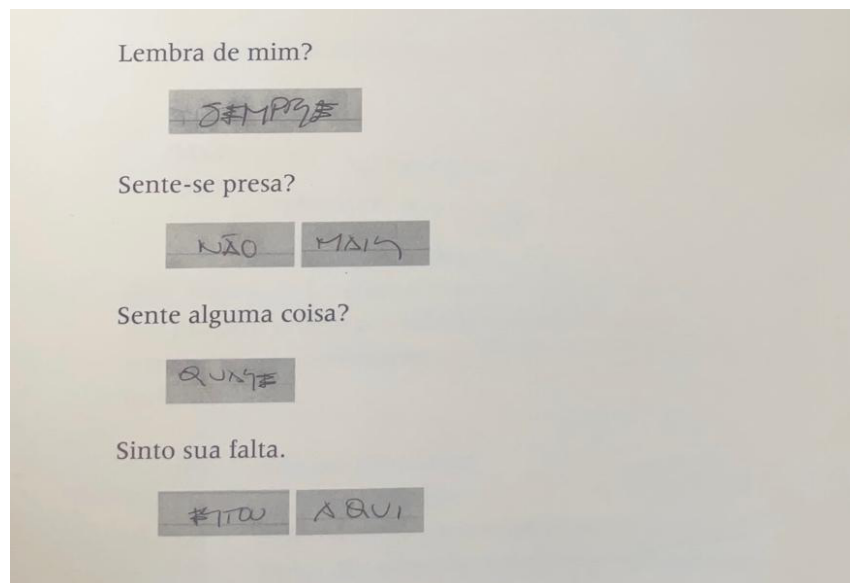


Fonte: Abreu, 2023, p. 31

No entanto, esse exercício literário insuspeito produzido pela figura materna se tornará um gesto estético ainda mais notável nas mãos de Gabriel Abreu. É precisamente na página 39 em que o narrador irá ensaiar perguntas à mãe – “Lembra de mim?” – ou, ainda, fazer declarações – “Sinto sua falta” –, cujas respostas e réplicas serão apresentadas em trechos intercalados e extraídos à fórceps desse

diário tão fictício quanto real escrito por M. Nessa encenação, reproduzidos imageticamente, os fragmentos desse diário são redimensionados à performance, estabelecendo um diálogo (Figura 3) que sai do prosclênio individual e entra em cena coletiva e dialógica na literatura. Mais à frente, de forma ainda mais radical, na página 77, o autor volta a manipular esse espólio discursivo ao entrecortar fragmentos do subversivo diário (que é tão seu ao mesmo tempo que não o é) para conferir ao livro um grau de autoria que flerta, em certa medida, com a escrita de um poema. Nessa perspectiva, não é despropositado pensar que a primeira experiência narrativa de Gabriel Abreu também possa ser considerada uma estreia na poesia. Digo isso porque o texto apresentado no décimo terceiro capítulo do livro, ao reproduzir quase integralmente o *Questionário de Beck* – instrumento em forma de perguntas de autorrelato, composto por 21 itens objetivos, para medir a severidade de episódios depressivos –, o narrador (ou seria aqui o eu poético?) tensiona a linguagem referencial, apagando trechos, rasurando outros e alterando as respostas originalmente calculadas, quase como se, nesse espaço literário em que tudo se excede, arrastasse sua escrita para o campo poético, atingindo o que, a meu ver, foi o melhor ponto da fragmentação proposta como estilo de escrita do livro.

Figura 3: *Triste não é ao certo a palavra.*



Fonte: Abreu, 2023, p. 39

Chama atenção também, no romance, que as cartas, gênero epistolar que se tornou atrofiado no atual contexto hipertrofiado de mensagens instantâneas, ocupem substancial parte dos capítulos, sobretudo se pensarmos que o escritor tem apenas 31 anos. De fato, entre todas as peças preservadas na caixa-arquivo encontrada – “um diário, centenas de fotografias e sessenta e oito cartas” (Abreu, 2023, p. 9) –, são as epístolas trocadas pela mãe com o amigo L. F durante a juventude que conduzirão o narrador à investigação ainda mais profunda sobre o passado dessa mulher que, acometida pela doença, deixa seu espólio ao filho como herança a ser cuidada. Além do mais, o que se dá a ver nessas 68 triviais cartas, que “falam de amigos em comum, de viagens planejadas, da rotina” (Abreu, 2023, p. 79) é a confirmação de que o narrador pertence a uma geração exterior a esse modo de comunicação, estranhando-a: “Suponho que era para isso mesmo que serviam as cartas no passado” (Abreu, 2023, p. 79). Desse ponto em diante, eu me dou a perguntar: afinal, o que justifica a guinada das cartas na literatura atual, nesta era das densas nuvens virtuais? Talvez sirvam, no contrapé da explosão dos *gigabytes*, para ser não apenas espaços de encontro, mas sobretudo imagens documentais concretas da grafia que se faz a próprio punho, condenada a resistir como vestígios *do e no tempo presente*.

Por mencionar neste ponto os *vestígios*, não parece ser em vão que esse termo apareça pelo menos seis vezes ao longo da narrativa, alternado vez ou outra com palavras como *reliíquias*, *rastros*, *ruínas* e *resíduos*. Pois é exatamente dessa matéria residual que se servirá o narrador na escrita que se empenha a exercitar “para sobreviver enquanto elabora um luto que ainda não começou”, como constata a escritora Aline Bei na orelha do livro. O que tudo isso parece sugerir é a hipótese de que, ao tentar dar estrutura ao passado concentrado nos artefatos da caixa, o narrador se aproxima da atuação da mãe, profissional da arquitetura que projeta casas para a família – “Toda vez que estava em uma dessas casas, não conseguia deixar de pensar que cada espaço havia sido concebido por você” (Abreu, 2023, p. 81) – para também arquitetar uma nova morada para ambos na literatura, um novo lugar para as suas lembranças, tendo agora as páginas como pilares. Por força desse projeto de carpintaria literária do passado, o narrador chega à conclusão de que o objetivo central de um arquiteto seria “confeccionar espaços para a criação de memórias” (Abreu, 2023, p. 82).

Se, no entanto, a casa física produziu parcela das memórias da mãe, a caixa de papelão as deixa salvaguardadas do apagamento, tornando-se uma morada

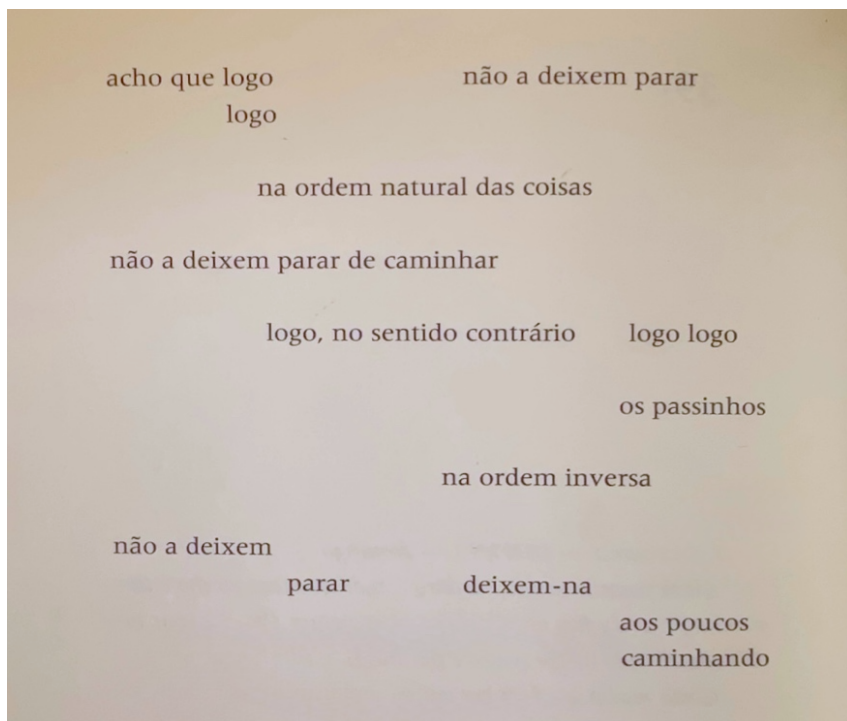


a ser habitada pelas memórias. Considero importante mencionar que, em certo trecho no meio da trama, o narrador regressa à morada da família, espaço onde passou férias na infância, porque “intuí que era no acúmulo da poeira do tempo que encontraria o que procurava” (Abreu, 2023, p. 115). No fim dessa jornada, mesmo que não houvesse a precisão acerca do que se estava procurando, tal procura empreendida no regresso à outra região e no contato com os familiares revela-se fracassada para ele, pois fora “ingênuo por acreditar que retornando aos locais do passado encontraria aquilo que já não encontra mais no presente” (Abreu, 2023, p. 171). Em especial, quanto à casa e à viagem, não há como não considerar que Gabriel Abreu se aproxima de alguns escritores da literatura brasileira dedicados à autoficção, os quais, em suas narrativas, elencam a morada como ambiente central onde se revira o terreno do passado à procura de (auto)conhecimento. Aqui, faço menção a um dos melhores títulos da narrativa brasileira contemporânea, que é o premiado romance *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, publicado em 2007 pela Editora Record e defendido com o rigor de uma tese de doutorado na PUC-Rio cerca de um ano antes.

Distantes na estratégia literária de multigêneros, mas aproximados na elaboração da trama, o enredo de Abreu parece claramente tomar como referência temática o romance de Levy. A saber, o romance *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, é um livro marcado por uma estrutura fragmentária e por uma narrativa em primeira pessoa que entrelaça memória, identidade e herança familiar. De posse da chave de uma antiga casa da família, a narradora sustenta o impulso de encontrar uma porta antiga, como se nela residisse a possibilidade de acesso a um território de memória interditado preservado enquanto arquivo. A obra constrói-se, nesse viés, como uma tessitura de travessias incessantes, em que cada movimento da narradora é motivado pela tentativa de recompor aquilo que se perdeu da família e que, no entanto, resiste a ser plenamente recuperado. O enredo proposto por Salem, contudo, não se esgota diante da inviabilidade do retorno à antiga casa familiar: com o desdobramento de uma narrativa repartida em trajetórias que se cruzam e se embaralham, a narradora tensiona os limites entre autobiografia e ficção literária e, sobretudo, desejo de escrever um livro. Não há dúvidas, pensando a partir desse resumo, que a escrita de *Triste não é ao certo a palavra* bebe na fonte da linhagem contemporânea dos escritores que empreendem uma investigação sobre a perda.

EM TESE | BELO HORIZONTE | V. 30 N.1 | P. 87-98

Figura 4: *Triste não é ao certo a palavra.*



Fonte: Abreu, 2023, p. 134

No fim das contas, talvez por isso, mas não apenas por isso, que o narrador de início não revele a quem o lê seu próprio nome, tampouco o nome de sua mãe. M., como é chamada no curso de inúmeras páginas, somente se exhibirá como Miriam Martello na página 109, mediante reprodução documental da imagem da carteira de identificação de um clube do qual ela era associada. Se a mãe não entregou ao filho mais do que pequenos vestígios, é assim também que o narrador implica a ação do leitor, isto é, aquele que o acompanhará no preenchimento das lacunas inerentes a todo arquivo. Daí, é muito cara para mim a metáfora do montador de *puzzle* que aparece bem encaixada no capítulo 30 do livro. Quem arma um quebra-cabeça se assemelha àquele que desbrava as bifurcações do passado de outrem para preencher espaços não apenas pela escrita, mas também pela leitura de algo pronto: “o construtor já o fez antes dele” (Abreu, 2023, p. 103). É justamente por não se tratar de uma dinâmica solitária – já que “toda hesitação, toda esperança,

todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro” (Abreu, 2023, p. 103) – que escrita e leitura produzem um pacto sensível com o qual se é possível, ao fim, atravessar as memórias concentradas nas páginas de *Triste não é ao certo a palavra*. Dito isso, com o desejo de quem está em busca de dominar a palavra poética e, conseqüentemente, se aproximar de recursos criativos observados na linhagem de escritores latino-americanos das últimas duas décadas, Gabriel Abreu desponta em seu primeiro romance como sensível escritor que tentou, em boa parte da narrativa, explorar a experiência da perda para redimensioná-la subjetivamente em criação artístico-literária fértil.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Gabriel. *Triste não é ao certo a palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. 208 p.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- LEVY, Tatiana. *A chave de casa*. São Paulo: Record, 2007.

*Recebido em: 28/05/2025*

*Aceito em: 25/08/2025*

