

O MUSEU DOS “OBJECTOS MORTOS” E A “PROCURA DE NOVAS FORMAS DE FICÇÃO”: AFONSO CRUZ E A RESSUREIÇÃO DE CADÁVERES PELA LINGUAGEM ARTÍSTICA

THE “DEAD OBJECTS” MUSEUM AND THE “SEARCH FOR NEW FORMS OF FICTION”: AFONSO CRUZ AND THE RESURRECTION OF CORPSES BY ARTISTIC LANGUAGE

Carlos Roberto dos Santos Menezes¹

RESUMO

O presente artigo tem por finalidade apresentar uma leitura crítica do conto “Síndrome de Diógenes”, inserido na coletânea *Uma dor tão desigual*, de autoria do escritor português contemporâneo Afonso Cruz. A partir da análise das personagens, serão destacadas as características de personalidade pertencentes à síndrome citada, as relações entre a vida e a morte, e a ressignificação do vazio existencial por meio da ficcionalização da memória e do processo de criação. Ao identificarmos algumas estratégias inerentes à filosofia de composição do autor, apontaremos a recorrência de personagens excêntricos, capazes de criar “museus imaginários” ou “museus de coisas desinteressantes”, o que se refletirá, na estrutura narrativa, através do paradoxo e da ambiguidade. Como apoio para determinadas reflexões críticas, surgem, no decorrer do texto, alusões a Georges Bataille, Jean Starobinsky e Georges Didi-Huberman, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Afonso Cruz; conto português contemporâneo; Síndrome de Diógenes; morte.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present a critical reading of the short story “Síndrome de Diógenes”, included in the collection *Uma dor tão desigual* by the contemporary Portuguese writer Afonso Cruz. Based on the analysis of the characters, the personality characteristics belonging to the aforementioned syndrome, the relationships between life and death, and the redefinition of the existential void through the fictionalization of memory and the creation process will be highlighted. By identifying some strategies inherent to the author's composition philosophy, we will point to the recurrence of eccentric characters, capable of creating “imaginary museums” or “museums of uninteresting things”, which will be reflected, in the narrative structure, through paradox and ambiguity. As support for certain critical reflections, allusions to Georges Bataille, Jean Starobinsky and Georges Didi-Huberman, among others, appear throughout the text.

KEYWORDS: Afonso Cruz; contemporary Portuguese short story; Diogenes syndrome; death.

É doutorando em Literatura Portuguesa na UFRJ com a tese “A vida eterna depende do amor dos outros: memória e trauma em *Flores*, de Afonso Cruz”. Possui Especialização em Literatura Portuguesa Contemporânea e Mestrado em Literatura Portuguesa pela UFRJ, com a dissertação “Entre a leitura e a escritura: a forma romanesca de *Bolor*, de Augusto Abelaira”. Atuou como Bolsista Júnior no Real Gabinete Português de Leitura em Parceria com a fundação Calouste Gulbenkian. É Professor de Língua Portuguesa para EJA e para Formação de Professores no Colégio CECAMP. Pesquisa sobretudo: Ficção Portuguesa Contemporânea, Ironia, Guerra Colonial Africana, Escrita de Si, Memória e História, narrativas e romances da autoria de Augusto Abelaira, Afonso Cruz, Lídia Jorge, José Saramago, Teolinda Gersão, Maria Judite de Carvalho, José Cardoso Pires, Gonçalo M. Tavares, entre outros.

A Ordem dos Psicólogos de Portugal criou uma campanha² que buscou despertar a consciência e a sensibilidade das pessoas para a importância da saúde mental, com o objetivo de tentar reduzir os estigmas e preconceitos, que ainda persistem, inerentes à área, em pleno século XXI. Para tanto, uma das estratégias para conscientizar as pessoas e romper alguns paradigmas foi a elaboração de um livro de contos sob o título *Uma dor tão desigual*, composto por oito autores portugueses contemporâneos (Afonso Cruz, Dulce Maria Cardoso, Gonçalo M. Tavares, Joel Neto, Maria Teresa Horta, Nuno Carmaneiro, Patrícia Reis e Richard Zimler). A presença desses escritores, no projeto, se dá pela capacidade que a literatura possui de permitir, através da atividade criativa, a descrição do comportamento humano por meio da exploração da vida emocional, viabilizando “uma paleta completa da experiência humana e das vicissitudes da existência”³.

A coletânea de contos é construída a partir de temas relacionados com perturbações mentais — denominadas “portas” — enfermidades que ultrapassam as fronteiras territoriais de uma nação e podem acometer qualquer pessoa, independente da sua história e cultura. Cada autor, ao escrever sobre elas, exerceu uma “liberdade criativa que não teve de respeitar as fronteiras estritas de cada «porta», assim como as perturbações raramente surgem em estado puro e arrumadas para uma intervenção” (BAPTISTA, 2016, p. 10). Por meio da ficção, os autores acima citados tentam explorar as fronteiras múltiplas e tênues que definem a impossibilidade de manutenção da saúde psicológica, através de determinados temas inerentes a ela: perda, solidão, fraqueza, delírio, ausência de esperança e do sentimento de humanidade. O projeto desenvolvido pela Ordem dos Psicólogos de Portugal permite que, através da literatura, os autores consigam realizar a *partilha do sensível*⁴ ao unir ética, estética e política através do gesto da escrita.

2 A campanha criada pela Ordem dos Psicólogos Portugueses apresenta a criação de um comercial de televisão que, por sua vez, teve sua continuidade na internet através do site encontreumasaida.pt onde se pode obter informações a respeito dos diversos tipos de perturbações, para que o leitor possa buscar ajuda profissional diante do reconhecimento de alguns sintomas que por ventura possua.

3 “Há quem vá mais longe e afirme que essa multiplicidade de narrativas se oferece como um catálogo da experiência humana, como se a ficção ultrapassasse a realidade, porque produto da criação, e ficasse disponível para apropriação por cada pessoa na sua vida quotidiana. No final, o que interessa não é se a ficção esgota as múltiplas expressões do comportamento, mas se as leva mais longe na exploração do conhecimento pessoal, e por ventura num caminho de maior desenvolvimento. Essa é a esperança de que as obras que vamos lendo nos transformem, seja por um momento súbito de revelação, seja pelo decantar lento e insidioso das experiências, que só podemos apreciar quando reconhecemos o caminho percorrido” (BAPTISTA, 2016, p. 8).

4 “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Oito escritores acreditaram no projeto e contribuíram com a composição de um conto em que alguma perturbação vai sendo focalizada por meio das linhas ficcionais. Dentre as possibilidades que a antologia oferece, é precisamente o primeiro conto que servirá de corpus para a composição deste artigo: *Síndrome de Diógenes* é a narrativa criada pelas mãos de Afonso Cruz, um dos mais consagrados autores portugueses, pertencente à *novíssima literatura*⁵. Considerado um multiartista (escritor, ilustrador, cineasta e músico), ele é agraciado com vários prêmios literários, tais como o Grande Prêmio de Contos Camilo Castelo Branco (por *Enciclopédia da Estória Universal*) e o Prêmio Fernando Namora (por *Flores*), dentre outros. Sua carreira como escritor começa em 2008 com a publicação do romance *A carne de Deus* e, a partir daí, vem compondo uma vasta obra ficcional entre literatura infantojuvenil, contos, romances, poemas, crônicas e o projeto literário *Enciclopédia da Estória Universal*.

O conto escrito por Afonso Cruz debruça-se sobre o transtorno psicológico conhecido por síndrome de Diógenes⁶ que foi descrito, pela primeira vez, em 1975, por A.N. Clark e G.D. Mankikar⁷. Incluído no grupo das psicopatologias, consiste num transtorno das condutas sociais, e acomete, principalmente, pessoas idosas acima dos sessenta anos, com um histórico pessoal de isolamento, solidão e muitas vezes antecedentes de luto. As características pertencentes a tal transtorno dizem respeito à falta de higiene (corporal e domiciliar); à *sylllogomania*: acúmulo de objetos, tais como latas, caixas, revistas, jornais, roupas, resto de comida (muitas vezes em casos de deterioração); aos excrementos e cadáveres de animais, até mesmo em putrefação; à negação da realidade em que as pessoas se encontram; ao isolamento social voluntário ou involuntário, decorrente da ausência de condições básicas de higiene; à personalidade pré-mórbida: desconfiada, maliciosa, distante, com tendência a deformar os fatos; à recusa de auxílio e à ausência de alteração cognitiva.

No que tange à narrativa ficcional, esta é conduzida por um narrador homodiegético que detém o conhecimento sobre os eventos vividos pelas personagens, e, por isso, busca contar a história de Abdul-Rahman, sujeito com mais de noventa anos, diagnosticado com a síndrome

5 «Novíssima literatura portuguesa», ou «nova geração de autores portugueses» são termos alcinhados por críticos e teóricos para identificar os autores cuja publicação literária se inicia a partir dos anos 2000.

6 Uma curiosidade relevante a respeito dessa síndrome diz respeito a sua nomenclatura. Não é de estranhamento que a medicina e as demais ciências se utilizem de empréstimos de elementos da antiguidade clássica, tais como mitos, personagens, eventos, para descrever, no contexto da civilização contemporânea, fenômenos e fatos atuais. Tal prática, como aponta Olimar Flores-Júniorn (2006), reverbera na atualidade do discurso o passado que institui e garante a identidade de um universo cultural compartilhado. Entretanto, no caso da síndrome de Diógenes, a apropriação do termo que faz referência à Diógenes Laércio (180 d. C.) consiste num paradoxo, já que o filósofo cínico, ao contrário do estado de acumulação descrito pela patologia que leva o seu nome, prega exatamente o oposto, ao condenar o estado de acumulação e entesouramento, na medida em que vivenciava o despojamento e a frugalidade.

7 Cf. A.N. Clark, G.D. Mankikar. Diogenes syndrome a clinical study of gross neglect. *Lancet*, 15 (1975), pp. 366-368.

de Diógenes⁸ que “recolhia das ruas tudo que era objeto sem interesse, sem propósito, aquilo a que chamamos lixo, mas quando interrogado sobre os motivos de tal perturbação, arranjava sempre uma justificativa, ainda que anódina, mas de notável inspiração” (CRUZ, 2016, p. 15). A personagem tem por função administrar um espaço em Paris que funciona como uma espécie de museu excêntrico criado por Isaac Dresner.

Através de um discurso atravessado por uma ironia cortante, o narrador, por meio de alusões a imagens poéticas e filosóficas, descreve a cena em que a vida instaura no corpo de Abdul-Rahman a sua moléstia, de modo que

a probidade, a frugalidade e a ingenuidade de um homem tão solitário quanto Abdul-Rahman acabaram por torná-lo vulnerável ao mundo, uma espécie de pessoa de vidro, e esse mesmo mundo não o poupou e, sem esconder o incômodo regozijo do tirano, cortou com ponta de diamante a pele de vidro de sua alma para instalar o cordão sujo da doença. (CRUZ, 2016, p. 16-17)

A cena continua, mas passa a ganhar um tom de perversidade ao se utilizar da ironia para descrever as possibilidades que a vida teria em fustigar o corpo e a alma da personagem, que poderia sofrer de algum mal que lhe acometesse os ossos, os olhos, as pernas, ou até mesmo instaurar uma espécie de loucura. Contudo, a vida lhe foi “cortês” ao instaurar, no seu âmago, “um distúrbio”, uma “perturbação”. A descrição de tal ato revela uma cena de incontestável violência e crueldade para com Abdul-Rahman. A perversidade da vida está — de forma enviesada — apaziguada pelo senso comum que trata a enfermidade de Abdul como algo próximo à banalidade, reduzindo o sujeito a um “estúpido”, “obtuso”.

O mundo não lhe enfiou pela alma dentro uma loucura patológica, não lhe arrancou uma perna, não lhe pisou os ossos, não lhe arrancou os olhos, mas com uma espécie de cortesia, com a ponta dos dedos, o mundo abriu uma ferida no vidro, abriu-a entre o polegar e o indicador e, como quem puxa as pálpebras para analisar o olho, empurrou o distúrbio, a perturbação, usando a ponta do mindinho, rodando a mão para que penetrasse mais fundo. (CRUZ, 2016, p. 17)

O sujeito sensível acaba por ser dominado pela solidão, ansiedade e passa a desenvolver uma reação ao estresse, levando-o a uma introspecção profunda, humor depressivo, de caráter, inclusive melancólico. Como nos lembra Jean Starobinski, em *A melancolia diante do espelho*⁹, a postura inclinada das representações pictóricas espelha a melancolia, tal qual a de Abdul que a reencena, ao ficar “sentado numa cadeira colocada no centro do museu e debruçado sobre si mesmo” (CRUZ, 2016, p. 16). Como pudemos observar:

⁸ A voz narrativa busca descrever o comportamento de Abdul-Rahman como “um homem que dava uma sensação plácida, de calma, como se as suas preocupações estivessem fora dele, talvez nos objectos circundantes. Contudo, uma observação mais atenta notaria sinais que poderiam levar-nos a concluir exactamente o oposto: fungava o tempo todo, virava a cabeça amiúde – ainda que discretamente – como se procurasse algo, contorcia os dedos das mãos. Ultrapassando a sensação inicial de placidez, e revendo mentalmente aquele encontro, só posso concluir que afinal estava perante um homem irrequieto, impregnado por uma ansiedade carnívora, que lhe consumia corpo e alma, se me é permitido o dualismo cartesiano” (CRUZ, 2016, p. 21).

⁹ Cf. STAROBINSKI, Jean. Figuras inclinadas. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 43-73.

O melancólico perde o sentimento de correlação entre o seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores. Ele se queixa da lentidão do tempo (...). Mas muitas vezes o melancólico sente que tarda a responder ao mundo; muitas vezes sente uma espécie de obstáculo que o imobiliza diante do espetáculo exterior que se acelera vertiginosamente. (STAROBINSKI, p. 59)

O sujeito em desconcerto com o mundo — Abdul-Rahman — é visto por Isaac Dresner, pela primeira vez, na década de sessenta. Fascinado com tal imagem diante dos olhos — que para o cidadão comum não passaria de uma banalidade — a personagem decide apresentar-se e, para a sua surpresa, Abdul não lhe responde o cumprimento diretamente, mas elabora um discurso de carácter filosófico: “o avarento ao não prescindir de coisa alguma, da maior à mais insignificante, abdica de tudo, pois não desfruta de nada” (CRUZ, 2016, p. 18). Dresner interroga o estranho questionando se ele se considera um avarento, o mesmo lhe diz que ao contrário do avarento e do que se espera de alguém que coleciona lixo, ele desfruta dos objetos que recolhe, pois ouve “a alma dos objectos que teimosamente não os abandona” (CRUZ, 2016, p. 19).

Após descrever o primeiro encontro entre as personagens, o narrador interrompe o fluxo narrativo para fazer uma observação: “Ao ouvir este relato da boca de Dresner, há já quase duas décadas, não me apercebi do facto de a resposta de Abdul ser uma citação, quase literal, de Kant, do livro *Ensaio Sobre as Doenças Mentais*” (CRUZ, 2016, p. 19). A fala de Abdul institui um paradoxo em relação ao conteúdo semântico presente na sua aparente citação. No que tange à obra de Kant, uma das formas de tornar o sujeito insensato diz respeito às paixões ou, como prefere chamar, a “debilidade das vontades”: “Muitas vezes o indivíduo sabe que o que está fazendo não é o correto ou não é o que ele realmente quer, mas uma força maior não lhe permite governar suas ações” (PEREZ, 2009, p. 99). Daniel Osmar Perez, em seu ensaio “A loucura como questão semântica: uma interpretação kantiana”, acrescenta ainda que “a inclinação pelos livros, pelos quadros ou outros objectos pode levar à insensatez. O colecionador compulsivo pode ser visto como um dos modos do insensato. Trata-se daquelas pessoas que se perdem detrás do objecto desejado”¹⁰ (PEREZ, 2009, p. 99).

Contudo, como a instância narrativa faz questão de sublinhar, ao transpor para o corpo textual a fala de Abdul-Rahman, a resposta da personagem ocasiona uma quebra de expectativa no leitor, mediante a cena em que ele está a procurar lixo pela rua, uma vez que o “cidadão comum” não hesitaria em descrevê-lo como um louco, um imbecil, fato que corroboraria com o pensamento de Kant ao associar o sujeito a um insensato, um perdido. Em contrapartida, a fala de Abdul demonstra a sua capacidade cognitiva e demonstra um sujeito não só consciente de seus atos, como capaz de justificá-lo por meio de uma discussão de cunho filosófico.

¹⁰ A fala de Abdul-Rahman transcrita pelo narrador também pode e deve ser estendida à figura de Isaac Dresner, pois a personagem configura-se como um sujeito acometido por um impulso de agregação de inúmeros livros.

Entre paradoxos e ambiguidades, algo não pode ser perdido de vista: Abdul-Rahman detém conhecimento a respeito da síndrome que o acomete e, por conta disso, é capaz de discorrer a respeito do seu comportamento eliminando a imagem de insensato ou louco, o que corrobora as suas atitudes que ultrapassam a simplicidade de acumulação de objetos tidos como lixo. A inclinação para o ato de colecionar tais materiais, destituídos de suas funções primárias, culmina na ultrapassagem da aparência desses objetos. Ao olhar para eles, Abdul procura atingir o âmago das coisas por meio de um “buraco”, um “umbigo”, uma fenda que, ao invés de representar a sua morte, proporciona o insuflar da vida, através da criação de uma história peculiar, numa tentativa de perverter o fim último das coisas:

São esses buracos que me interessam nos objectos, nas pessoas, nos bichos: a morte, a incompletude, o facto de lhes ter sido subtraído algo que pode ser preenchido. Quando olho para estes buracos, surge uma história, e, milagrosamente, um perneta passará a andar com duas pernas, um ovo partido dará à luz uma borboleta. Mas não se iluda, concluindo que este trabalho é simplório, que qualquer pessoa seria capaz de o fazer: o que torna toda esta actividade particularmente difícil é imaginar a partir da linha que define o objecto, ou seja, chegar mais longe do que o próprio *telos* da coisa, fazer com que algo tenha um significado muito para além da possibilidade pristina. Fazer dos objectos partidos que somos todos uma história que possa ser contada. De fósil a poesia, eis um destino possível. (CRUZ, 2016, p. 23)

A capacidade que Abdul possui em retirar os objetos de sua inutilidade, por meio da criação de histórias que lhe conferem uma nova imagem (uma nova vida), ressignificando um passado que tenta rasurar o presente fadado à finitude inerente à destruição, é o elemento crucial que impeliu Isaac Dresner a inaugurar o “museu das coisas mortas”. Ideia esta que não lhe é de todo mérito, haja vista que ela parte de outros personagens citados no conto, tais como Josef Sors¹¹, cuja pretensão era criar um museu de “objectos desinteressantes” e a professora Marieke Roux¹², idealizadora do “Museu do sentido da vida” ou “Museu da Arca de Cartão”. Ambas as idealizações ou “museus imaginários” possuem semelhanças com a criação de Dresner, de modo que o museu de Josef Sors consiste numa dinâmica que parte da interação entre o visitante e a contemplação do objeto inútil exposto diante do vazio da existência a que o sujeito haveria de estabelecer um sentido. O “Museu da Arca de Cartão” diz respeito a objetos considerados importantes por crianças em estado terminal, cujo desejo era salvá-los da morte. A criação de Dresner, por sua vez, se utiliza de ambas as ideias de modo que Abdul desempenha o *modus operandis* do seu museu, pois o sentido da sua construção advém das histórias elaboradas pela personagem em contato com os objetos que colecionava e do desejo que possui de salvá-los da morte.

11Josef Sors vem a ser um personagem criado pelas linhas ficcionais de Afonso Cruz e protagonista do livro *O pintor debaixo do lava-loiças*. É precisamente nesta narrativa que a personagem desenvolve a sua teoria a respeito do museu dos objetos desinteressantes.

12 Personagem de Afonso Cruz presente no livro *Enciclopédia da Estória Universal Recolha de Alexandria*.

Dresner possui a tendência para “criar museus ou encontrar alguns que, pela sua temática, função ou simplesmente bizarrice, nos mudavam a vida, às vezes para pior” (CRUZ, 2016, p. 15). Embora fadado ao fracasso, assim como todos os outros museus criados, o museu dos “objectos mortos” ainda conseguia atrair certos visitantes. Eram “os autores sem ideias” que “apareciam com uma pedra no bolso ou uma esferográfica sem tinta e exibiam tais achados para que Abdul, à laia de arqueólogo, escavasse daquela terra sem préstimo um conceito, uma ideia, uma história” (CRUZ, 2016, p. 16). Como o contador de histórias não as registrava, esses autores aproveitavam-se de seu dom e benevolência e se inspiravam nas narrativas ou ideias que surgiam do contato da personagem com um objeto.

Abdul-Rahman é aquele que, de alguma maneira, tenta enfrentar a morte pondo em suspensão os objetos que coleciona na tentativa de resgatá-los do fim último advindo da passagem do tempo. A dinâmica que é estabelecida entre a personagem e o caos que observa a partir dos “objectos mortos” pode ser compreendida através do que Georges Didi-Huberman denomina de *cisão do olhar*. Quando a personagem se encontra diante dos objetos mortos, ela primeiro está de frente para uma *evidência*, um corpo destituído de suas funções, por outro lado, quando a dinâmica se inverte e o sujeito passa a ser olhado pelo objeto, ele cai num abismo¹³, devido a uma espécie de esvaziamento, um vazio que

diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim, E o que no entanto me olha num certo sentido — o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37)

O filósofo da arte analisa a imagem do túmulo; e o corpo a que ele se refere diz respeito ao defunto que se encerra dentro do objeto de mármore. Todavia, no que tange ao conto, os objetos colecionados por Abdul, embora não se assemelhem ao corpo humano, trazem ainda a ideia de finitude, que a personagem busca incansavelmente alcançar para resgatá-los deste estado inerte.

Abdul passou a sentir uma espessa ansiedade que o compelia a querer salvar o universo, todo o cosmos, da própria fraqueza da efemeridade, do espectáculo fenecente que se exibia em cada esquina, e o mundo, primeiro culpado, observava o homem que o tentava salvar com um sorriso de escárnio e, tantas vezes, sem conter o riso. Ao olhar para o lixo (que é a morte dos objectos) e para tudo o que se avariava, estragava, partia, Abdul sentia uma tremenda compaixão e uma mobilizadora vontade de resgatar as coisas, trazê-las para o lado luminoso da vida. Um Orfeu dos objetos, que entrevia no mundo inorgânico as mesmas cruéis e inexoráveis leis que nos obliteram os pais, os avós, os filhos. (CRUZ, 2016, p. 17)

Estar diante da evidência da morte ou da efemeridade proporciona a Abdul questionar-se sobre a sua condição no mundo e de como a síndrome de Diógenes adentrou em seu âmago.

Eis porque, ao olhar para o lixo, ele consegue atingir o âmago das coisas e mostra a evidência da perda e tenta preencher o vazio da existência. Estar diante desses objetos é estar constantemente ligado à morte e ao desejo de decifrá-la, desconfiando daquilo que está diante dos olhos. Mesmo perante a finitude que os “objectos mortos” trazem “convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir dos seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61).

Um dos traços que caracteriza a síndrome de Diógenes é a solidão pela qual o sujeito é acometido. Um homem que beira os noventa anos, Abdul pertence à categoria dos solitários, aqueles que, segundo Octavio Paz, fazem da solidão uma experiência que interliga a vida e a morte. Interessante é perceber que “nossas vidas são uma aprendizagem diária da morte. Mais do que viver, a vida nos ensina a morrer. E nos ensina mal” (PAZ, 19984, p. 176). Solidão, morte e vida são características intrínsecas à personagem que, diante da sua condição, busca lidar com a morte em vida, estabelecendo um duplo domínio da vida e da morte, cuja astúcia por meio da linguagem lhe permite tomar para si a figura de um “Deus criador”, capaz de ressuscitar os objetos mortos através da elaboração de narrativas, o que lhe proporciona uma aprendizagem para lidar com o fim último das coisas:

Todos os homens estão sós. Viver é nos separarmos do que fomos para nos adentrarmos no que vamos ser, futuro sempre estranho. A solidão é a profundidade última da condição humana. O homem é o único ser que se sente só e o único que é busca do outro. (PAZ, 1984, p. 175)

Georges Bataille, no segundo capítulo do livro *O erotismo*, intitulado “O interdito ligado à morte”, traça um paralelo entre a dicotomia vida e morte, e a relação do homem com o cadáver. O texto nos mostra que a diferença entre o homem, os animais e os objetos é que somente o sujeito é capaz de ter consciência da morte, pois somos capazes de perceber a transição entre os estados vivo e o morto. Os objetos, por sua vez, não possuem uma vida, mas sim uma utilidade que serve para o trabalho. Quando estes são destituídos de suas respectivas funções devido a alguma avaria, passam para o estado semelhante ao do cadáver, como sendo aquilo que não mais trabalha, está inerte, aponta para o nada.

Na morte do outro alguém, enquanto esperávamos, nós que sobrevivemos, que se mantivesse a vida daquele que, perto de nós, repousa imóvel, nossa espera, de repente, se resolve em *nada*. Não que um cadáver seja *nada*, mas esse objeto, esse cadáver está marcado desde o princípio pelo signo *nada*. Para nós que sobrevivemos, esse cadáver, cuja purulência próxima nos ameaça, não corresponde ele próprio a nenhuma expectativa semelhante àquela que tínhamos desse homem estendido, quando estava vivo, mas a um temor: assim, esse objeto é menos que *nada*, pior que *nada* (BATAILLE, 2014, p. 81 — *grifos do autor*)

Diante da imagem da morte, a personagem procura metamorfosear os objetos, tornando-os “parturientes”, instituindo a vida na morte a partir do olhar e por meio da linguagem. Portanto, somente a linguagem artística é aquela capaz de ultrapassar os limites da morte e de preencher o vazio da existência instaurando um simulacro de vida nos “objetos mortos”. Sem isso, o sujeito lança-se num abismo, num tempo sem deus, encontra-se desamparado, está na intimidade da ausência, assume o risco que corre. No entanto, ao sondar a morte em busca de um traço da vida, a personagem assume todos os riscos e torna-se, ela mesma, um deus:

De certa maneira, e visto que aqueles objectos apontavam para o nada, para a dissolução, para o desaparecimento, eram a cara do vazio. E, quando Abdul os tornava parturientes, a sua demiurgia era uma criação *ex nihilo*, o que o colocava no estranho patamar de Deus Criador, ombreando heroicamente com o Padre Eterno. (CRUZ, 2016, p. 17)

Diante do vazio que se instaura a partir dos objetos, Abdul-Rahman sofre uma metamorfose existencial: deixa de ser um homem cabisbaixo, “inquieto”, assombrado por uma “ansiedade carnívora”, um corpo sem vida cujos suspensórios “não pareciam segurar as calças, mas sim manter aquele tronco relativamente agregado, sem que as peças que o compunham caíssem no chão e se partissem como louça” (CRUZ, 2016, p. 16), para se transformar em alguém capaz de “sorrir”, fazendo com que o cansaço evaporasse de seu rosto, pois quando iniciava as histórias que iria narrar, suas mãos passavam a agir como “actores, coisas que serviam a comunicação e sublinhavam as palavras” (CRUZ, 2016, p. 22). A metamorfose, que proporciona à personagem agir como “o messias das coisas partidas e estragadas e avariadas e que levantava lázaros e que ombreava com Adonai” (CRUZ, 2016, p. 23), também lhe confere uma mudança de estado tornando-o mais vivo. O ato de contar histórias representa uma partilha, uma comunhão de experiências por meio da narrativa. O ancião que faz do discurso a forma de sobrevivência ao transmitir diversas vivências por meio do relato está muito próximo da figura idealizada do narrador¹⁴ de Walter Benjamin.

As guerras, a barbárie e toda a experiência de violência que o século XX presenciou e que, de certa forma, silenciaram os relatos dessas vivências, marcadas pelos traumas e dores da humanidade, permanecem neste século que se constrói diante dos nossos olhos atrelado ao avanço desenfreado do capitalismo, como bem demonstrou Benjamin (2012). Abdul é aquele que perverte a ordem, é o sujeito que de dentro da modernidade é capaz de estar diante da morte e dar voz à imaginação, é aquele que, ao conseguir criar, torna-se um poeta, dissemina ideias, e abraça o espaço da ausência, uma vez que

14 Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ao revelar a riqueza do objecto vazio, Abdul criava novos universos e confirmava a ideia de que o mundo que vemos é meramente uma página de um livro que não vislumbramos senão com auxílio da imaginação, ou seja, vivemos num multiverso, em que cada pessoa é autora e única criatura do seu cosmos. (CRUZ, 2016, p. 25)

Se Deus está ausente e “se Deus não existe, há pelo menos um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito: este ser é o homem, ou, como diz Heidegger, a realidade humana” (SARTRE, 1970, p. 10). A postura da personagem se afilia à filosofia existencialista¹⁵.

Ironicamente, surge no corpo ficcional um ser civil (real e histórico) que ganha status de personagem ao visitar, em primeiro lugar, o apartamento de Abdul e, anos mais tarde, o museu criado por Dresner. Esse sujeito inicialmente é identificado por um fato curioso — o de ter sido agraciado com o Nobel de Literatura e ter declinado do prêmio —, mas a voz narrativa não resiste e o nomeia: Sartre. O filósofo adentra o universo ficcional e instaura-se a ambiguidade de modo que o narrador questiona a possibilidade de o existencialismo não ter “sido da autoria do filósofo”, mas, sim, de ter “nascido do contacto de Sartre com Abdul” (CRUZ, 2016, p. 18). E o narrador continua:

Se por coincidência, se por inspiração, não poderemos confirmar, mas especulo sobre o assunto porque me parece pertinente. Não diminuindo verdadeiramente o pensamento de Sartre, é contudo laudatório para a obra de um homem solitário e desprezado como era Abdul-Rahman. (CRUZ, 2016, p. 18)

A voz narrativa estabelece um jogo ao entrelaçar o pensamento sartreano e a filosofia que rege a vida de Abdul-Rahman e, numa forma parodística, atribui-lhe a originalidade da filosofia do existencialismo e se sensibiliza com o sujeito “desprezado” e “solitário” reivindicando a importância de atestar tal “verdade” e deixá-la registrada em forma de discurso grafado. O ludismo instaurado pela ficção não busca descortinar uma verdade e sequer pretende desfazer a ambiguidade que se instaura no corpo textual de quem foi realmente o detentor da ideia que resultaria no existencialismo. Aliás, é precisamente sobre a presença de ambiguidades que o conto se estrutura na medida em que evidencia a correlação dos contrários sem desfazê-los. Vida e morte, verdade ou ficção, eis o caminho de estruturação dessa narrativa que busca novas formas de ficções “(Dresner, à ficção, chamava verdade, como se ainda alguém acreditasse que a verdade não fosse uma opinião)” (CRUZ, 2016, p. 15)¹⁶.

15 Em *O existencialismo é um humanismo* (1978), Jean-Paul Sartre explica o que é o existencialismo através da máxima: “a existência precede a essência”, ou seja, o ser é aquilo que ele é, contingente, não mais é separado em corpo e alma. Não existe uma relação metafísica para a existência, o que atesta a inexistência de uma essência humana (ou até mesmo divina). A existência é uma experiência singular, na medida que o sujeito tem livre escolha e as suas decisões criam/formam a sua essência; que por sua vez, é um ato individual. Ao escolher o seu fim, o homem define a sua própria existência.

16 “Com efeito, para [Afonso Cruz] não se coloca a questão da transmissão de um qualquer tipo de verdade. Como escreveu em *Enciclopédia*, «uma verdade que não se contradiga a si mesma deve ser chamada de mentira». Digamos que, para o autor, a verdade comporta um tão infinito número de faces que o seu contrário e o seu contraditório não podem deixar de fazer parte constitutiva da sua rede conceptual: o oposto de uma verdade (a falsidade, o erro, o engano, a mentira voluntária) são igualmente parte do processo da verdade.” (REAL, 2012, p. 174)

Não é só Abdul e Sartre que vivenciam o existencialismo no universo ficcional criado por Afonso Cruz. O conto aponta para outra personagem que parece se aproximar de tal filosofia diante de uma possível perturbação em relação ao seu ato de acumular livros. O narrador questiona Isaac Dresner¹⁷ se não seria demasiado o fato dele possuir tantos livros e eis o que a personagem lhe responde:

Não o nego, mas cativa-me a ideia da possibilidade, da liberdade. Quando tenho muitos livros para ler, tenho escolha. Quanto menos tiver, mais a minha liberdade está confinada. Ela depende dos livros que não são lidos. Se temos apenas um caminho, não temos liberdade, teremos impreterivelmente de o seguir. Para ela existir, temos de ter possibilidades, muitas, porque só assim poderá resultar uma escolha lúcida. (CRUZ, 2016, p. 20)

Em «Síndrome de Diógenes», aparentemente narra-se a história de Abdul-Rahman, entretanto, em paralelo a ela há uma segunda história, a de Isaac Dresner, que é narrada de maneira silenciosa, e que, de certa forma, atua como um espelhamento do comportamento de Abdul. Ricardo Piglia, em “teses sobre o conto” aponta para o fato de o “conto sempre conta[r] duas histórias”, de forma que “uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 1994, p. 37). É através dessa construção — que, inclusive, pode-se denominar de *mise en abyme* — que a narrativa é construída por meio de camadas revelando em primeiro plano a biografia de Abdul-Rahman que, por sua vez, nos fornece vestígios da vida de Dresner.

Isaac Dresner é um rapaz judeu, que sobrevive ao bombardeamento sofrido na cidade de Dresden, Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, escondendo-se na cave de uma loja de pássaros. Após o fim da Guerra a personagem constrói a sua vida envolta de livros, criando uma editora denominada Eurídice! Eurídice! e a sua própria livraria “Humilhados e Ofendidos”¹⁸. Dresner está entre a figura do *flâneur* e a do trapeiro. Enquanto o *flâneur*¹⁹ vem a ser aquele que deambula pela cidade e reflete sobre os costumes e as pessoas atuando como um cronista urbano, tornando-se um exímio observador, o trapeiro, por sua vez, é uma figura que, segundo Benjamin, é

um homem encarregado de recolher o lixo²⁰ de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, *ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; *recolhe, como um avaro um tesouro*, as imundícies que, ruminadas pela divindade da indústria, *tornar-se-ão objetos de utilidade ou prazer*. (BENJAMIN, 2009, p. 395 — grifos nossos)

17 No universo criado por Afonso Cruz há um constante transbordamento de ideias, cenas e personagens que acabam transitando entre suas narrativas. Talvez o mais emblemático dessas criaturas seja precisamente Isaac Dresner, que parece ser a figura com maior recorrência nas suas obras. Essa mesma personagem consegue sair da condição de personagem e ultrapassa os limites da ficção para tornar-se editor de série de livros que de fato existem e constituem um projeto literário do próprio Afonso Cruz intitulado *Enciclopédia da estória universal*. Nesse sentido, verdade e ficção se inter-relacionam de maneira a não haver mais os limites que separa uma da outra.

18 A biografia da personagem é descrita no romance *A boneca de Kokoschka*.

19 Cf. BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 33-65.

20 Tanto Abdul-Rahman quanto Isaac Dresner são personagens que colecionam obsessivamente “lixo”, objetos destituídos de algum interesse ou função e que, de alguma forma, contam uma história secreta a ser desvendada por meio de uma narrativa.

Isaac Dresner é um personagem que perambula, não só na sua própria narrativa, como em outras construídas pelas mãos de Afonso Cruz. Está sempre a vagar pelas ruas “sempre à procura de novas formas de ficção” (CRUZ, 2016, p. 15), observa outras personagens, interfere em suas vidas e retira delas as experiências, ideias e vivências. Dresner funciona como uma espécie de índice narrativo para desviar a atenção do leitor e chamar sua atenção para uma outra história ou, aos olhos das próprias personagens, ser aquele que irá estimular a verbalização de um passado, de um segredo. Por fim, ele não passa de um grande colecionador de mortos, memórias e histórias. É por meio da voz narrativa que Isaac Dresner também pode ser observado sobre a ótica de um sujeito perturbado ao ponto de colecionar obsessivamente livros, mas cujos traços partem de uma singularidade: são apenas aqueles pertencentes a autores esquecidos, desconhecidos e indesejados.

A excentricidade do comportamento de Isaac Dresner o impele a procurar outras bizarras. Em uma de suas andanças pelo mundo depara-se com a figura de um homem a caminhar “pela rua empurrando um carrinho de madeira, de construção tosca, cheio de objectos mortos (como o próprio Abdul os referia)”. Seduzido pela imagem que observa, Isaac fica fascinado com a diligência com que Abdul-Rahman “procurava objectos à sua volta, como de repente se baixava para recolher um parafuso ou se erguia para arrancar um pedaço de papel da parede”. O “cidadão comum não teria pejo em rotular de imbecil ou obtuso” (CRUZ, 2016, p. 18) o sujeito a catar lixo pela rua, todavia Dresner encontra-se fascinado.

O importante historiador e crítico da arte, Georges Didi-Huberman, ensina que “o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo o que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (2010, p. 29), de modo que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31 — grifos do autor).

Ao desvincular o olhar da normalidade urbana, os olhos de Isaac se debruçam sobre a figura de Abdul que, ao ser olhado, também olha para Dresner refletindo a sua própria imagem, e, desta forma, a personagem passa a estar diante de uma cena que

cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta — ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem —, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33)

É, portanto nesse jogo de «o que vemos também nos olha» que o narrador do conto irá concluir que

Também [Dresner], ao tentar encontrar autores esquecidos, apagados, subtilizados, e ao publicá-los, ou republicá-los, fazia algo muito semelhante a Abdul, e, mais do que isso, Dresner juntava nas estantes da sua livraria, a Humilhados e Ofendidos, bem como em todos os recantos de sua casa, livros desinteressantes ou marginais, proibidos ou negligenciados, aos milhares, numa acumulação obsessiva. Eram reflexos um do outro, Abdul-Rahman e Isaac Dresner. (CRUZ, 2016, p. 19)

Enquanto Dresner cria museus com o propósito de “ser[em] verdadeiras experiências, escolas, e que esfregam no nosso corpo, como se dançassem salsa, aquilo que mais desejamos saber” (CRUZ, 2016, p. 15); Abdul vai contra certas normas como é o caso da religião, por comportar-se como uma espécie de deus que não admite o fim das coisas ressuscitando-as por meio de histórias. Observa-se a presença do livre arbítrio do sujeito e a transgressão ao lugar-comum, uma vez que se situa num lugar “marginal”, fora da norma ao não se comportar ou pensar de acordo com uma certa ética que comanda o mundo dos homens.

Isaac Dresner e Abdul-Rahman, duas criaturas que se espelham e se inscrevem na história da literatura, talvez se aproximem do «homem do subsolo» de Dostoiévsky²¹. Inseridos na era moderna, esses seres excêntricos buscam transgredir aquilo que conhecemos como o fim último das coisas. Enquanto Dresner tenta salvar autores “esquecidos”, “apagados”, “subtilizados” de um silenciamento provocado pelo desinteresse; Abdul, por sua vez, tenta ressignificar aqueles objetos “destinado[s] a não ser”. Ambas as personagens resistem diante da morte por meio de uma consciência, a sua essência consiste numa tentativa de manter vivo aquilo que outrora fora esquecido ou destruído. A luta contra a morte é, portanto, a batalha contra o esquecimento, e estes seres, cada um a seu modo, tentam desesperadamente, obsessivamente, resgatar do abismo da inexistência autores, livros e tantos outros objetos que permitiriam a criação de um “museu imaginário”. Tal espaço, destinado à memória, torna-se o lugar em que se pretende trapacear a morte por meio de fragmentos, de vestígios, de ruínas do tempo passado. No conto, este mesmo espaço é descrito como um “espaço para o nada” a ser preenchido não com os objetos que Abdul-Rahman recolhia na rua e trazia para o seu interior, mas com as narrativas criadas pela personagem a partir desses objetos. O museu de Dresner é uma folha em branco à espera das palavras, de um discurso que tente vencer o tempo, que ressignifique o passado e funde uma memória inventada. A mesma postura, observada em Abdul, será captada pelo narrador do relato:

O livro *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski (1864) traz para a cena literária mundial a figura do «homem do subsolo», que consiste num sujeito que nasceu de uma necessidade de revolta contra um sistema, uma ideologia que surge na época da Rússia czarista. Tem um estofo de filósofo, que diante do mundo passa a observar o homem e, a partir daquilo que observa e experiência, começa a elaborar comentários a respeito daquilo que o inquieta. O sujeito do subsolo está entre o melancólico e aquele que se encontra enraivecido, ele é caracterizado por traços negativos. Cabe também ressaltar a sua postura transgressora, ao atacar o racionalismo e a mentalidade positivista indo contra o princípio econômico.

Abdul, evidentemente, tinha uma ficção para aquele objecto, e deu-ma, comprovando esse estranho engenho de extrair significado de coisas desprovidas de qualquer função ou sentido, fosse pelos estragos do tempo, fosse pelo desprezo dos homens; e assim Abdul realizou a operação de espagíria, de alquimia, que o caracterizava, enchendo o peito antes de falar, solenemente, como se o enchesse de arte em vez de ar. Pegou no bisturi inutilizado, rodou-o nos dedos, e disse: Este bisturi é um mergulho em profundidade.

Achei demasiado lírico e quis saber mais. Abdul abriu a boca devagar, tinha poucos dentes, e a resposta veio assim, sibilada:

Há aqui uma história de um homem que começa a ficar com tatuagens. Ao ver uma paisagem que o impressiona, fica com ela tatuada. Quando gosta de uma pessoa, fica com ela tatuada. Quando uma frase lhe diz alguma coisa, fica com ela tatuada. O bisturi partido foi a tentar impedir que... (CRUZ, 2016, p. 26)

As narrativas, criadas por Abdul-Rahman, não nascem, mas recomeçam toda vez que o objeto a que elas se referem é tido como morto. É por meio da linguagem que esses “cadáveres” renascem em outras épocas, em diferentes circunstâncias. O fato de a personagem nunca deixar por escrito aquilo que compartilha com os outros provoca ou deflagra uma abertura a ser sempre preenchida, o que garante a possibilidade de reinvenção, de ressignificação e impede o aterramento dos corpos vazios. É neste sentido que, ao chegar ao fim do conto, o leitor se depara com fragmentos de narrativas que estão “inacabada[s], por faltar[em] uma perna, por ser[em] interrompida[s]. Como todos nós. Não há ninguém que saia desta vida sem ser interrompido” (CRUZ, 2016, p. 23).

O “museu imaginário”, a biblioteca, a livraria “Humilhados e Ofendidos”, o corpo de Abdul-Rahman são espaços em que a morte sofre metamorfose e passa a emanar incessantemente vida, pois nestes ambientes a linguagem se faz presente, mas não qualquer linguagem, e sim a artística, aquela que possibilita a criação, a ordenação do caos, aquela capaz de preservar uma memória (seja ela verdadeira, seja inventada) e que se inscreverá na eternidade dos corpos.

Referências

BAPTISTA, Telmo Mourinho. Prefácio. In: CAMARNEIRO, Nuno. & PEDREIRA, Maria do Rosário. (Org.). **Uma dor tão desigual**. Amadora: Teorema, 2016.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 33-65.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CRUZ, Afonso. Síndrome de Diógenes. In: CAMARNEIRO, Nuno. & PEDREIRA, Maria do Rosário. (Org.). **Uma dor tão desigual**. Amadora: Teorema, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

FLORES-JÚNIOR, Olimar. Usos e abusos da antiguidade clássica: sobre a apropriação do cinismo grego na descrição contemporânea de distúrbios psíquicos. **Aletria**, jan-jun., 2006, p. 175-191.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e Post. Scriptum.** Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEREZ, Daniel Omar. A loucura como questão semântica: uma interpretação kantiana. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, nº 32.1, 2009. p. 95-117.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor.** Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010.** 2º ed. Lisboa: Caminho, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Trad. Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1978.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho.** Três leituras de Baudelaire. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.