

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-
AFRICANA

*Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu:
o entrelugar de cartas e contos*

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo Campos

Ana Maria Cardoso

Tese de Doutorado em Literaturas Brasileira,
Portuguesa e Luso-Africana apresentada como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul.

Porto Alegre

2007

*Escancarar portas e janelas
Para sair nu pelas varandas
Desvairado e nu
Profeta, louco, infante.
Sair para o vento
O sol, as tempestades, as neves,
As quedas de estrelas e Bastilhas,
Os cheiros de jasmims
Entontecendo os quintais.*

Caio Fernando Abreu

*O estrangeiro torna-se a figura na qual se delega
o espírito perspicaz e irônico do filósofo, o seu duplo,
a sua máscara. Ele é a metáfora da distância que deveríamos
tomar em relação a nós mesmos, para relançar a dinâmica
da transformação ideológica e social.*

Julia Kristeva

*Será que, à medida que você vai vivendo, andando,
viajando, vai se ficando cada vez mais estrangeiro?
Deve haver um porto.*

Caio Fernando Abreu

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)

BIBLIOTECÁRIO RESPONSÁVEL: Leonardo Ferreira Scaglioni

CRB-10/1635

C268S

Cardoso, Ana Maria

Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu : o entrelugar de cartas e contos / Ana Maria Cardoso. – Porto Alegre, 2007.

236 f.

Tese (Doutorado em Letras)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR-RS, 2007. Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo Campos.

1. Literatura brasileira; 2. Literatura sul-riograndense; 3. Abreu, Caio Fernando, 1949-1996 : Crítica e interpretação; 4. Contos; 5. Cartas; 6. Literatura e história. I. Título.

CDD B869.37

Resumo

Este trabalho visa a analisar e interpretar *O ovo apunhalado*, coletânea de contos de Caio Fernando Abreu, publicada em 1975, em sintonia com as cartas do escritor, a fim de investigar em que medida — e tendo em vista o conjunto da obra — se estabelecem diálogos com as diferentes representações sócio-culturais do seu tempo, em especial dos anos 70, fase assinalada pela conquista da notoriedade do ficcionista sul-riograndense no cenário da literatura brasileira. Os distintos modos de composição utilizados em *O ovo apunhalado* assinalam a postura de permanente contravenção à realidade objetiva e subjetiva, resultado de um jogo dialético com as vicissitudes históricas. Para tanto, os fundamentos teóricos de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Georg Simmel, entre outros, contribuem para elucidar que as rupturas com a forma literária efetuam-se por uma não conformidade aos fenômenos histórico-sociais. As cartas, por sua vez, reiteram a contundência literária, diretamente relacionada à irreverência do escritor enquanto sujeito social. Evidencia-se que a estranheza da escritura de Caio Fernando Abreu em relação a padrões da literatura sul-rio-grandense e da literatura brasileira é concomitante à estranheza do sujeito social, o que se funda, sobretudo, numa postura anticonvencional originária de um sonho: o de que a realidade pudesse ser outra.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, Literatura Brasileira, Literatura sul-riograndense, ficção contemporânea, *O ovo apunhalado*, contos, cartas, História do Brasil: década de 70, Indústria cultural, Contracultura

Sumário

1 Caio Fernando Abreu e o contexto dos anos 70.....	07
2 O olhar da crítica.....	13
3 Estranhos territórios	
3.1 O cenário histórico-social.....	36
3.2 Contravenções, trânsitos e inserções.....	45
4 Cartas: o fluir das estações	
4.1 Vida e obra.....	84
4.2 O lugar das cartas.....	88
5 <i>O ovo apunhalado</i> nos anos 70	
5.1 Insólitas experimentações.....	131
5.2 O ascendente consumo.....	146
5.3 Violência e contestação.....	166
5.4 O amor transgride regras.....	189
6 Caminhos inusitados.....	215
7 Referências Bibliográficas.....	225

Abstract

The present paper aims at analyzing and interpreting *O ovo apunhalado*, which is a collection of short stories by Caio Fernando Abreu, published in 1975, in synchrony with the writer's letters, in order to investigate in what measure – and in view of his entire work - dialogues are established with the different social-cultural representation of his time, especially in the 1970's, a phase which was designated for the conquest of the notoriety of this fictionist from Rio Grande do Sul in the Brazilian literature scene. The distinct ways used to compose *O ovo apunhalado* designate the posture of permanent contravention of the objective and subjective reality, result of a dialectic game with the historical vicissitudes. For in such a way, the theoretical beddings of Theodor Adorno, Walter Benjamin, Georg Simmel, among others, contribute to elucidate that the ruptures with the literary form are added by a non-conformity to the historical-social phenomena. The letters, in their turn, reiterate the literary force, directly related to the writer's irreverence as a social subject. It is evident that the queerness of Caio Fernando Abreu's writing in relation to the standards of Brazilian literature and the literature from Rio Grande do Sul is concomitant to the queerness of the social citizen, the one who relates, over all, to an anti-conventional posture which was originated from a dream: that the reality could be another one.

Keywords: Caio Fernando Abreu, Brazilian Literature, Literature from Rio Grande do Sul, contemporary fiction, *O ovo apunhalado*, short stories, letters, History of Brazil: 1970's, cultural industry, Counterculture.

1 Caio Fernando Abreu e o contexto dos anos 70

*uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do
 tráfego./Uma flor ainda desbotada/ ilude a polícia, rompe o
 asfalto/ Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.*

Carlos Drummond de Andrade

A prosa de ficção dos anos 60 e 70 se tornou uma das mais fecundas ao longo da produção literária brasileira. Aqui, há uma retomada dos processos experimentais e renovadores do modernismo de Mário e Oswald de Andrade. Na fase de transição entre os dois movimentos histórico-sociais, o romance de 30 dá permanência ao anticonvencionalismo e ao inconformismo no âmbito da linguagem e forma literária, mas mantém a crítica social contundente que marca, sobretudo, o que se conceituou definir “romance do Nordeste”. Ainda que mostrassem soluções antiacadêmicas, esses autores acabaram se tornando mais conscientes de sua contribuição ideológica do que de suas experimentações formais.

A atual narrativa¹ brasileira recupera o ideário transgressor da década de 20, naturalmente que atenta ao período da modernização autoritária imposta pelo regime ditatorial de 1964. Nestas condições, os escritores enfrentam condições extremamente prejudiciais para a sua expressão literária, por conta do fechamento político, em especial, com a implementação da censura pelo AI-5 em 1968. Ocorre que, conforme assinala Antonio Candido, houve uma imediata reação de oposição e negação do sistema discricionário por parte dos artistas. Ademais, a era desenvolvimentista promoveu a expansão do jornalismo, do veículo televisivo, da publicidade, técnicas até então recentes no contexto brasileiro, o que incita o uso de uma linguagem cada vez mais voltada ao padrão, ao linear, à objetividade. Por conta disso, os escritores tendem a experimentar novas formas de atuação literária que representam, em seu imanentismo, o enfrentamento ao regime político-social vigente. Daí a postura de negação e invenção marcar o perfil destas novas representações narrativas.

¹ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000.

Se, por um lado, o Estado emperra a produção cultural brasileira por conta do cerceamento político, por outro, alia-se ao sistema econômico, a fim de fortalecer a produção artística enquanto indústria cultural². Diante disso, os debates e análises intelectuais se consolidam sob um clima de intensa perplexidade o que motiva, em alguns casos, a definir o período através de conceitos como vazio cultural, desorientação, pobreza cultural, desorganização³. O que se verifica, no entanto, é que, naquelas circunstâncias, eclode o maior número de bons livros do que em qualquer outro período da ficção brasileira⁴.

Assim, é preciso considerar em que medida os fenômenos sócio-culturais, aparentemente dicotômicos, incidem nas inovações e experimentações da arte literária da década e como a expressão dessas motivações e experiências individuais, enquanto categorias estéticas, adquirem participação no universal. Segundo Theodor Adorno a expressão lírica envolve de *per si* o protesto contra uma situação social⁵, experimentada por cada um em particular como hostil, estranha, fria, opressora, a qual se encontra impregnada na própria forma da arte. No momento que o escritor nega a estrutura da obra, ele “expressa o sonho de que a situação seria outra” e, concomitantemente, procura reagir “à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens que se alastra desde o início da idade moderna e que desde a Revolução Industrial se desenvolveu como poder dominante da vida”. No Brasil, a modernização se efetiva sobretudo nesses anos ditatoriais, embora já tivesse se iniciado no governo de Juscelino Kubitschek.

Avaliar criticamente as distintas condições histórico-sociais em vigor exigiu maioria intelectual, emancipação e afirmação de liberdade por parte dos escritores e artistas brasileiros. A transgressão às normas usuais da literatura firma-se como a tônica do período a partir de um abandono da convenção realista, baseada nos ideais da verossimilhança e lógica da narrativa, a qual assinala, em última instância, uma oposição à ordem social em vigor. Concomitante a isso, reivindica-se a incorporação de vozes antes ausentes na literatura brasileira como a das mulheres, as da livre expressão sexual e as dos “marginalizados” de forma geral. Acrescenta-se ainda um interesse em considerar os saberes não ocidentais ou periféricamente ocidentais, sem maiores receios, a fim de incorporá-los ao texto literário.

² O conceito de indústria cultural aqui adotado fundamenta-se na concepção de Theodor Adorno, em especial no artigo A indústria cultural In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

³ Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Poesia marginal : Literatura e cultura nos anos 70. In: *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

⁴ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, p.205.

⁵ ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos: Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Conforme o escritor Silviano Santiago esta é uma das relevantes características da geração dos anos 70⁶.

A literatura de Caio Fernando Abreu tem um papel fundamental frente a esse conjunto de obras em que se distinguem, sobretudo, as narrativas de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Os diferenciados modos de composição literária associados às temáticas notadamente *marginais* definem a sua literatura, em especial o conto, gênero a que dedica maior atenção ao longo dos seus anos de ofício. No âmbito dos anos setenta, o romance *Limite branco* (1970) e a antologia de contos de *Inventário do irremediável* (1970) assinalam a sua fase inaugural, na qual ainda há resquícios de uma prosa de caráter mais documental. No entanto, é a partir das inusitadas experimentações de *O ovo apunhalado* (1975) que o escritor conquista notoriedade junto à literatura brasileira.

O presente estudo dedica-se a investigar em que medida Caio Fernando Abreu dialoga com as diferentes representações sócio-culturais do seu tempo, em especial nos anos 70, fase assinalada por um distinto modo de compor em relação às suas narrativas anteriores. Embora certas tendências críticas insistam em situá-lo como o porta-voz de uma geração, como Antonio Hohlfeldt e Heloisa Buarque de Hollanda, considera-se que há outros traços intrínsecos a sua trajetória literária merecedores de análise e interpretação. Rastreado, pois, alguns passos significativos do percurso de Caio Fernando Abreu pode-se verificar que o legado da obra do escritor não se restringe apenas à representação literária de um determinado grupo ou geração, mas tende a revelar diversas facetas da subjetividade humana, algumas de caráter talvez inédito, frente aos impactantes eventos sociais da época.

Nessa perspectiva, os textos de Caio Fernando Abreu, em afinidade com uma tendência da época, procuram dar voz a diferentes agentes sociais⁷ e, por essa razão, atingem níveis de maior dramatização junto ao leitor. Ao ampliar a escala dos sujeitos representados, o escritor trouxe expressivas contribuições para a literatura brasileira e, concomitantemente, para a literatura sul-rio-grandense, registros que, aliás, merecem ser examinados. O abandono de uma literatura centrada nas diferenças locais ou regionais, como reiteradas por Luís Augusto Fischer e Bruno Souza Leal, pode ser considerado como um dos traços do autor. A partir de *O ovo apunhalado* (1975), nota-se que as personagens se encontram em territórios urbanos ou em deslocamento das pequenas cidades com destino às metrópoles, para, nas obras posteriores, como em *Pedras de Calcutá* (1977) e *Morangos mofados* (1982), fixarem-se

⁶ SANTIAGO, Silviano. Modernidade e tradição popular. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1, mar 91.

⁷ *Idem*, p. 46.

predominante nos grandes centros urbanos. Aqui pode-se encontrar, no conjunto da obra, marcas mais ou menos evidentes de um processo de estranhamento em relação a certas linhas de força da literatura brasileira e, sobretudo, da literatura sul-rio-grandense. Ao trilhar seus próprios caminhos, o escritor passa ao largo de certos fundamentos da literatura brasileira no sentido do localismo, da evidência das cores, supostas razões de ser da identidade nacional.

Ao atentar para os indivíduos inscritos nos territórios metropolitanos, o escritor distancia-se dos costumeiros eixos da literatura sul-rio-grandense, que centram o seu debate em torno do regional, cujo interesse firma-se no gaúcho, no peão, no coronel. Isto porque, Caio Fernando Abreu, como jovem estudante brasileiro, adere à forte ebulição político-cultural ventilada pelo Maio de 68 na França, que provocou ilimitadas transformações tanto no âmbito público quanto no privado. Afastar-se do ideário da tradição também pode ainda significar uma reação ao arbitrário regime militar, que, em larga medida, utilizou-se do ufanismo e do espírito nacional, a fim de manter o controle político e alavancar a fase desenvolvimentista. Diante destas duas linhas históricas, é possível dizer que o escritor mergulha na transitoriedade do movimento dos jovens rebeldes, que, aliás, surte efeito em diversos territórios mundiais, em contraste com o autoritário regime, que prega a tradição, o conservadorismo, a padronização através da abusiva imposição da violência. A opção pelo ideário transformador de cunho mundial se apresenta no contexto brasileiro, provavelmente, enquanto tensão histórica e exalta uma nova ficcionalidade que busca incansavelmente os resquícius da subjetividade, do sensível, do poético.

No caso de Caio Fernando Abreu, a opção por uma linguagem e efeitos narrativos distintos do cânone literário também se configuram, no âmbito da forma⁸, como significativas rupturas do escritor. A incorporação do discurso da oralidade, o uso de gírias ou, ainda, as simbologias orientais, permitem que o escritor se aproxime do leitor, seu cúmplice, e contribuem, em larga medida, para a criação de personagens que puderam representar as complexas diferenças circunstanciais do período. Entre as múltiplas opções que se apresentavam, Caio Fernando Abreu adere aos parâmetros da Contracultura⁹ e, por extensão,

⁸ As rupturas da estrutura narrativa aqui se direcionam muitas vezes ao insólito. O conceito utilizado neste trabalho tem origem no que o filósofo Benjamin observa na expressão surrealista, já que o imaginário abre um espaço de imagens que procura revelar “o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, na qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’”. Conforme artigo O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica: arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁹ A Contracultura procurou contestar o *establishment*; ao denunciar os males da cultura e da civilização dominantes e, diante disto, marca oposição frente a uma sociedade dominada pela economia do mercado: tecnocratizada, padronizada e consumista. O conceito aqui utilizado tem origem em Theodore Roszak na obra intitulada *Para uma contracultura* e em Luiz Carlos Maciel, *Anos 60*; as referências completas podem ser encontradas no último capítulo deste trabalho.

ao ideário *hippie* que rejeitou os valores do capitalismo modernizador. A recusa à tradição se deve essencialmente a imposição da razão, da técnica, da objetividade que massacra a subjetividade humana¹⁰ e, por extensão, o imaginário, o prazer, o significativo contato com o *outro*.

A contravenção à tradição conservadora e rejeição aos valores burgueses encontram representação na obra do escritor e não raras vezes causam estranheza ao comumente incorporado à tradição literária e conseqüentemente às costumeiras expectativas do seu leitor. O artista e o sujeito social interagem sob uma dupla postura de enfrentamento: num primeiro plano, à tradição literária e, num segundo, às aspirações sócio-políticas. Assim, pelos vieses entremeados, o público e o privado agregam-se e reforçam-se mutuamente. Por estas vias, pode-se justificar ainda a opção adotada neste trabalho de considerar, para além do recorte ficcional adotado, um conjunto de cartas de Caio Fernando Abreu, registros que contribuem para melhor definir a sua postura de sujeito frente aos acontecimentos sócio-históricos e os modos pelos quais tais fenômenos o instigaram a uma diferenciada criação literária.

Os libertários movimentos dos anos 60 e 70 são incorporados por Caio Fernando Abreu, enquanto sujeito social, desdobrando-se numa perspectiva ilimitada de revolução social. Em outras palavras, no efervescente período, afirma-se que as escolhas da vida privada estão diretamente relacionadas à postura política e vice-versa para que, em conjunto, dêem impulso às necessárias transformações no contexto sócio-cultural. Daí a simpatia do escritor pelos movimentos contraculturais como o Tropicalismo e o *rock' in roll*, na música, por exemplo, ou ainda, pelo contato afetivo com Hilda Hilst e Ana Cristina César, escritoras que também assumem as suas vivências cotidianas em acordo com as suas expressões literárias.

Para indicar a hipótese de que a obra de Caio Fernando Abreu dialoga em profundidade, e através de uma forma literária própria, com as representações sócio-culturais do seu tempo, a fim de assinalar o impacto desses eventos na subjetividade dos múltiplos indivíduos, o trabalho será estruturado da seguinte maneira:

No segundo capítulo, *O olhar da crítica* examina-se detalhadamente a fortuna crítica do escritor, incluindo artigos de jornais e revistas, e, posteriormente, livros e trabalhos acadêmicos, correspondendo, principalmente, a um período iniciado nos anos setenta, a fim

¹⁰ O abandono do meio rural em direção às metrópoles se consolidou como uma das significativas mudanças da sociedade brasileira da década de 70. No contexto urbano, o rígido esquema de pontualidade, comum a todos, não permite que o indivíduo expresse os seus impulsos instintivos e, por conta disso, as regras originárias do externo tendem a se tornar mais significativas de que a sua própria voz subjetiva. Neste contexto, a impessoalidade e a solidão se firmam como inevitáveis desafios a se enfrentar. Cf. SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*. GUILHERME VELHO, Otávio (Org.) 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

de verificar quais são os eixos condutores da crítica ao longo dos anos. No terceiro capítulo, *Estranhos territórios*, houve uma subdivisão em duas seções: a primeira, *O cenário histórico-social*, que pretende assinalar as principais influências histórico-sociais da década de setenta, assim como a postura dos escritores durante o período. Na segunda fase, *Contravenções, trânsitos e inserções*, procura-se apresentar uma visão geral da obra, identificar as principais tendências e salientar não só os principais eixos de interesse como também localizar as diferentes incursões do escritor ao longo de seus anos de ofício.

No quarto capítulo, *Cartas: o fluir das estações*, assinala-se, com brevidade, relações entre a vida e obra para, em seguida, pontuar a sua correspondência como medida estrutural entre a experiência subjetiva cotidiana e a obra literária. No quinto capítulo, *O ovo apunhalado nos anos 70*, cujo foco de interesse centra-se na interpretação da coletânea de 1975, há uma subdivisão em quatro seções temáticas, com o objetivo de obter maior aprofundamento interpretativo: *Insólitas experimentações*; *O ascendente consumo*; *Violência e contestação*; *O amor transgride regras*. No sexto capítulo, *Caminhos inusitados*, busca-se retomar as linhas básicas do trabalho, para sublinhar conexões entre a vida privada e literária e sintetizar relações entre experimentação estética e representações sócio-culturais da época, com vistas a valorizar a intensidade dos percursos narrativos da obra, em diálogo com a sociedade brasileira do período da ditadura militar e da ascendente modernização econômica.

2 O olhar da crítica

Dir-se-ia o teu olhar coberto de vapor;
Teu olhar misterioso — é azul ou furta-cor ? —
Terno, cruel e sonhador alternativamente,
Reflete a palidez e a indolência do poente.

Charles Baudelaire

Caio Fernando Abreu, assim como a maior parcela dos escritores brasileiros da década de 70, dedicou-se à narrativa curta, porém, amplia o seu foco de atenção para outros gêneros. Dentre estes, constam dois romances: *Limite Branco* (1970), *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990) e uma narrativa infantil denominada *As frangas* (1988). Após a sua morte, em 1996, as crônicas são publicadas sob o título de *Pequenas epifanias* e originam-se do período em que trabalhou como jornalista, sobretudo, no *Estado de São Paulo* e na *Zero Hora*, de 1986 a 1995. A estréia do autor na narrativa curta ocorre, em 1970, com o *Inventário do Irremediável* para cinco anos depois ser lançado *O ovo apunhalado* (1975) e, mais adiante, *Pedras de Calcutá* (1977). Na década seguinte, a antologia de *Morangos mofados* (1982) é lançada e configura-se como a obra de maior repercussão junto ao público leitor. Em 1983 *Triângulo das Águas* é publicada. *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Mel & Girassóis*, coletânea de contos organizada por Regina Zilberman, são publicados posteriormente, em 1988. A partir do momento em que descobre ter contraído o vírus do HIV, o impulso criativo ganha fôlego e lança a coletânea de *Ovelhas Negras* (1995) e *Estranhos estrangeiros* (1996), além de revisar parte da sua obra; concomitante a isso, participa de eventos, palestras, conferências; aliás, muitas delas no exterior, já que conquista notoriedade junto ao público europeu no momento em que as suas obras são traduzidas para o francês, italiano, inglês e alemão¹¹. Caio Fernando Abreu também apreciava o teatro, no qual se destacou com *Zona Proibida*, *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, *O homem e a mancha*, *A comunidade do arco-íris* e, em parceria com Luiz Arthur Nunes, *A maldição do vale negro*.

A qualidade do texto de Caio¹² é reconhecida desde a sua estréia. Em 1968, conquista a menção honrosa do Prêmio José Lins do Rêgo por *Três tempos mortos* e, no ano seguinte, o Prêmio Fernando Chinaglia em sua estréia no conto com *Inventário de Irremediável* (1970).

¹¹ Apesar de a obra de Caio atingir o público no exterior, o presente trabalho enfatiza apenas a produção crítica publicada no território nacional.

¹² Ao longo deste estudo preferiu-se adotar esta designação em referência ao objeto de estudo: Caio Fernando Abreu.

O Instituto Estadual do Livro lhe concede prêmio pelo conto *Visita*, em 1972, que fará parte da próxima coletânea: *O ovo apunhalado* (1975). Esta obra é agraciada com menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção. Anos depois, em 1980, o conto *Sargento Garcia* é agraciado com o Prêmio Status de Literatura e as coletâneas de *Triângulo das águas* (1983) e *Ovelhas negras* (1995) são agraciadas com o notável prêmio Jabuti em 1985 e 1996, respectivamente. Em 1989, em parceria com Luiz Arthur Nunes, conquista o Molière com a peça *A maldição do vale negro*. Em 1991, *Onde andarás Dulce Veiga?* é agraciado com o prêmio da APCA — Associação Paulista de Críticos de Arte, na categoria romance.

Desde o início, o escritor depara-se com inúmeros obstáculos a enfrentar. Apesar de contar com a publicação de *Limite Branco*, *Inventário do irremediável* e ter contribuído para a antologia de autores sul-rio-grandenses *Roda de Fogo*, Caio ainda não havia conquistado o seu devido espaço junto à crítica. Isto só ocorre a partir da coletânea de *O ovo apunhalado* (1975), fato que, segundo o próprio autor, acentua o propósito de continuar a escrever. Durante este período, o contista é freqüente referência no jornal *Zero Hora*, seja através de entrevistas ou mesmo a partir do comentário dos leitores. Destacam-se, aqui, sobretudo, as entrevistas concedidas antes da publicação de *O ovo apunhalado*, em novembro de 1975, e de *Pedras de Calcutá*, em novembro de 1977. Vinicius Jockyman, em *Do ovo apunhalado à mecânica do grito*¹³, é um dos primeiros registros, no qual se começa a apontá-lo como o porta-voz de uma geração. O crítico acrescenta ainda que a sua narrativa representa o homem comum diante das vicissitudes da existência. A expressividade poética é assinalada, conforme leitura de Paulo Hecker Filho¹⁴, no artigo *Caio*, na qual se vê um excesso de intimismo reflexivo, porém, fundado na criação de um estilo próprio dotado de características predominantemente poéticas. Flávio Moreira da Costa, em *Apunhalaram o ovo: nasceu um escritor*, reitera a extrema sensibilidade, emoção e domínio da linguagem na obra de Caio Fernando Abreu, fatores que contribuem para a contemporaneidade de seus textos¹⁵.

Já no artigo *O ovo apunhalado: um processo de despojamento*, de autoria de Léa Sílvia dos Santos Masina, salienta-se a habilidade do contista na criação de uma linguagem capaz de abrir espaço para a manifestação do estranhamento, fato que leva o homem a buscar o significado de sua existência no mundo. Daí a ficção encaminhar-se para o mais íntimo do

¹³ JOCKYMAN, Vinicius. Do ovo apunhalado à mecânica do grito. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 nov. 1975, Caderno de Sábado, p.15.

¹⁴ HECKER FILHO, Paulo. Caio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 mar. 1976. Caderno de Sábado, p. 02.

¹⁵ COSTA, Flávio Moreira da. Apunhalaram o ovo: nasceu um escritor. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 jan. 1976, Caderno de Sábado, p. 02.

homem através de uma visão tão lúcida quanto alógica de seus mitos. A narrativa do contista resulta de maneira metafórica e até mesmo multidirecional, uma vez que a linguagem se torna criação pura, pois revela paulatinamente o processo que a engendrou. Na mesma direção da crítica anterior encontra-se Flávio Loureiro Chaves¹⁶, em *O ovo e a urgência de dizer*, pois, para o professor e crítico literário, as narrativas do autor denunciam a realidade vivida, o que conduz à representação ou à procura do universo que não seja organizado pela lógica do mundo cotidiano, mas que se instaura, sobretudo, pela linguagem. Wladyr Nader assinala que a obra é representativa da juventude da época¹⁷, na Folha de São Paulo, no artigo *Caio exprime a inquietação dos jovens* e recomenda a leitura de *O ovo apunhalado*, pois vê na sua expressão uma das esperanças da literatura nacional.

Pedras de Calcutá (1977) conquista a atenção de Antonio Hohlfeldt, no *Correio do Povo*, Caderno de Sábado de maio de 1979; em *A psicanálise de nossas personagens*, o crítico assinala que a obra exalta as vivências da geração dos anos 60 e a riqueza das descrições de ambientes e paisagens confere ainda mais intensidade às sensações e reflexões das personagens. Em dezembro de 1979, Cecília Luiza Zago, em *A literatura gaúcha de Pós-22 – reflexões*, do Caderno de Sábado, vê Caio Fernando Abreu como um dos escritores mais promissores na literatura sul-rio-grandense. Isto se deve à visão intimista do homem comum urbano agregada às inovações lingüísticas e técnicas associada à estrutura dos contos¹⁸.

A publicação de *Morangos mofados*, em 1982, deflagra a obra de maior repercussão junto ao público e à crítica. Wladyr Nader, no artigo *Um desencanto bem elaborado*, no ano de estréia da coletânea, sublinha a atualidade temática em vários campos do conhecimento: filosofia, música, psicologia¹⁹, porém, para ele, a linguagem elíptica e cifrada por vezes exige uma leitura mais atenta; acrescenta ainda a ousadia do autor em tratar de temas *malditos* como o homossexualismo. No *Jornal do Brasil*, de 30 de novembro de 1982, Vivian Wyler afirma que a coletânea revela uma densidade que se incorpora à tensão das narrativas; além disso, a autora de *Sonhadores nostálgicos* salienta que os escritos de Caio revelam a angústia, o vazio e a confusão que a sua geração vivenciou e, distinta das obras anteriores, *Morangos mofados* apresenta personagens afastadas do centro pela sua inadaptabilidade social. A maturidade do

¹⁶ CHAVES, Flávio Loureiro. O ovo e a urgência de dizer. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 mai. 1976, Caderno de Sábado, p.16.

¹⁷ NADER, Wladyr. Caio exprime a inquietação dos jovens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1975.

¹⁸ ZAGO, Cecília Luísa Kemel. A literatura gaúcha pós-22 – XIII – Reflexões críticas a partir da crítica do Caderno de “Segundo Caderno”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 dez. 1979, Caderno de Sábado, p. 14-5.

¹⁹ NADER, Wladyr. Um desencanto bem elaborado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de mai. 1982.

autor revela-se pela segurança em tratar de temas como o encontro e desencontro amorosos, independente da perspectiva abordada, isto é, sejam relações homo ou heterossexuais²⁰.

Em sessão de autógrafos de junho de 1982, Caio Fernando Abreu concede entrevista a Antonio Hohlfeldt a respeito de *Morangos mofados*²¹. O autor declara o interesse pela condição típica dos anos 80, que, por um lado, indicou caminhos para a tomada de consciência, mas, por outro, sustentou-se por uma intensa violência contra o ser humano, que resulta na falta de perspectiva para o futuro seja para a sua geração, seja para a geração mais jovem. Heloisa Buarque de Hollanda compara a coletânea de *Morangos mofados* com a peça *Hoje é dia de rock*, escrita em 1971, pelo irreverente dramaturgo José Vicente. A autora de *Hoje não é dia de rock*, no *Jornal do Brasil*, de 24 e 31 de outubro de 1982, salienta que o contista gaúcho trata de temas muito próximos à Contracultura, isto é, àquilo que impulsionou o comportamento de vários rebeldes como Elvis Presley e James Dean e aos grupos que se rebelaram ao instituído que se origina no movimento *hippie* ao som dos Rollings Stones e Beatles²².

Heloisa Buarque de Holanda assegura que havia duas formas de rebeldia da juventude: a primeira, vinculada ao projeto da Contracultura e, a segunda, à luta armada. Para a intelectual, a primeira facção continha parâmetros libertários, anárquicos, político-revolucionários, e o Tropicalismo e o teatro de José Celso Martinez Correa se constituem como os exemplos mais significativos desta manifestação; o segundo grupo, o da luta armada, advém de uma facção de militantes do Partido Comunista Brasileiro. Dentro desta conjuntura, segundo a autora, a literatura de Caio Fernando Abreu não procura analisar um caminho acabado, mas traça um painel da história da sua geração sem julgamentos ou exaltação de teses que identifiquem erros ou acertos. Para ela, o contista faz aflorar os limites e impasses da experiência da Contracultura como projeto político e existencial, a fim de revelar o desgaste da utopia de um mundo alternativo. Assim, *Morangos mofados* (1982) assinala a perplexidade diante da falência de um sonho e procura desesperadamente encontrar uma saída capaz de absorver a riqueza de toda vivência, na tentativa de um acerto de contas com o vivido. As referidas questões temático-ideológicas confirmam-se em seus textos por uma sensibilidade visual e muitas vezes musical, que o escritor impõe às palavras.

²⁰ Wyler, Vivian. Sonhadores nostálgicos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1982, p.5.

²¹ HOHLFELDT, Antonio. Caio Fernando Abreu tem sessão de autógrafos no IAB hoje, logo à noite. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jun. 1982, p. 15.

²² HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é mais dia de Rock (I) (II). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 e 31 out. 1982, p.5, p. 7-8.

Na mesma perspectiva da autora, Antonio Hohlfeldt enfatiza o sentimento de inadequação das personagens da última coletânea, que, em vista disso, sofrem as conseqüências de viverem à margem social. Para tanto, o crítico do artigo *Ciclo vital renovado*, no *Correio do Povo* de fevereiro de 1983, afirma que o escritor possui domínio da técnica literária, capaz de variar do texto poético, em prosa, ao diálogo dramático²³. Para Hohlfeldt, a obra cristaliza os temas e preocupações da geração brasileira dos anos 60 e 70. A coletânea de *Triângulo das Águas* (1983) é objeto de estudo de Galvão Ferraz, em 12 de outubro de 1983, na revista *Isto É*; para o autor de *Pelas noites vazias*, a antologia de *Triângulo das Águas* confirma-se como a melhor obra de Caio Fernando Abreu, uma vez que sinaliza a plenitude de uma fase criativa²⁴. Constata ainda que apenas uma das narrativas assemelha-se às anteriores, no que diz respeito à solidão, aos desencontros, às angústias e ao tédio; porém, ao final, amplia-se em abertura, esperança e possibilidade de encontro. Quanto aos demais textos privilegia-se o modo original de construção narrativa, através de recursos de enumeração e de imagens inesperadas, técnicas que refinam a prosa para aproximá-la da poesia; enfim, os recursos utilizados demonstram intenso cuidado formal.

Contrário a isto, Regis Bonvicino²⁵, na revista *Veja* de 12 de outubro de 1983, aponta falhas na elaboração da linguagem, cuja construção não parece atingir tensão narrativa e ficcional o suficiente para despertar a atenção e o interesse do leitor. No artigo *Fôlego Curto* o jornalista salienta as características fragmentárias do texto que tende a se restringir a uma narrativa puramente subjetiva. Em artigo posterior, Sônia Mindlin, da *Folha de São Paulo*, vê na temática do livro de Caio Fernando Abreu um interesse no homem moderno que procura sobreviver na grande cidade em meio às paredes que a loucura interpõe entre as pessoas. Em *Trilogia da insônia e a aurora*, a socióloga lembra que as três narrativas promovem uma noção de delírio coletivo e individual, a fim de apontar para uma perspectiva otimista ao final de cada texto²⁶. Exalta a artesanaria da linguagem, que, às vezes, tende a certo exagero de rebuscamento, pois deixa uma visão um tanto imprecisa do que deveria ser a essência das narrativas. Daí a profusão de palavras obscurecer a trama, no entanto, abre possibilidades para que o leitor mergulhe no mundo mental das personagens para ser conduzido a uma nesga de luz que se abre no final das histórias; isto ratifica a leitura quanto ao tom positivo que os textos acabam por apresentar.

²³ HOHLFELDT, Antonio. Ciclo vital renovado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 fev. 1983, p. 14.

²⁴ FERRAZ, Geraldo Galvão. Pelas noites vazias. *Isto É*, Rio de Janeiro, n. 355, 12 out. 1983, p. 86.

²⁵ BOVICINO, Regis. Fôlego curto. *Veja*, São Paulo, n.788, 12 out. 1983, p. 119.

²⁶ MINDLIN, Sônia. Trilogia de insônia e aurora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1983.

Manoel Nascimento, na revista *Visão*, de novembro de 1983, em *Aventura fascinante* também destaca a expressividade poética de *Triângulo das Águas* que advém do uso de imagens inesperadas, de aliterações e assonâncias. A obra reforça um exercício de captação de emoções, sentimentos, frustrações, que assinalam a introspecção da obra. Na ocasião em que se lança a segunda edição de *Triângulo das Águas*, revisada e alterada pelo autor, reitera-se mais uma vez o aspecto poético oriundo das imagens e a perspicaz fronteira entre ficção e realidade. Anos depois, na antologia de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) dá-se ênfase à universalidade da ficção do escritor, uma vez que apresenta personagens inscritas nas vivências da atualidade, originários de diferentes experiências sociais, mas imersos na solidão e nas vicissitudes da sociedade contemporânea. José Castello²⁷ confirma esta tese, em artigo de 19 de março de 1988, no *Jornal do Brasil*, uma vez que as personagens de *Os dragões não conhecem o paraíso* não suportam as ambigüidades da vida e, ao procurar refúgios em fachadas estáveis, mas impessoais, tornam-se estereótipos de inevitáveis crises existenciais. A desilusão, que aparentemente domina os textos, não é apenas uma nota amarga de quem olha para um mundo no qual não é possível viver plenamente os desejos. Segundo José Castello, o escritor gaúcho assume a posição de crítico ao fazer seus registros para que cada leitor elabore a sua própria opinião.

Álvaro Gomes, em 20 de março de 1988, no *O Estado de São Paulo*, reitera que o tema do livro abarca a solidão humana nas grandes cidades e a busca terna ou desesperada pela sua superação. Para o crítico, o autor tenta fugir dos clichês ao procurar o indócil e o natural de cada um. Salienta ainda a intensidade da linguagem, pois os enredos ficam submissos a uma voz que tenta captar os traços mais sutis das relações humanas. Acrescenta ainda que a palavra enquanto instância poética se torna o único caminho capaz de superar o vazio existencial entre o eu e o outro. Afrânio Catani, no *Jornal da Tarde*, em 26 de março de 1988, confirma que há uma tentativa quase sempre fracassada de superar o vazio existencial com o amor, ou a ilusão do encontro amoroso; por fim, o autor de *Contos: a difícil arte de escrever sobre os dragões* reitera que a coletânea ajuda a compreender a nossa própria existência em meio à fragmentação da realidade do mundo moderno. Na contramão da maioria dos críticos encontra-se Álvaro Cardoso, em artigo de *O Estado de São Paulo*, do mês de março de 1988, em que pensa haver uma castração dos desejos e sonhos das personagens e um interesse em inventariar fórmulas de clichês existenciais.

²⁷ CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1995, Caderno 2, p. 05.

Marcos Augusto Gonçalves, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, de 16 de abril de 1988, em tom jocoso, faz severas críticas à coletânea de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Ele proscreeve uma juventude urbana que se encontra *old-fashioned* e vitimada a um processo de evolução às avessas, rumo aos dinossauros. Alega que os contos tendem a um naturalismo sujeito a penosos fluxos de intimismo e, ao fazer uma leitura restrita de um dos contos, aponta para possíveis incestos e aberrações sexuais; além disso, recorda que o uso abusivo de diminutivos compromete a obra, assim como as expressões *vezenquando*, *dizque*; segundo ele, tais coloquialismos são incapazes de alcançar projeção literária. Em contrapartida, André do Carmo, em *Caio: entre dragões e velhos morangos*²⁸, verifica que a linguagem do autor se origina de um constante processo, o que lhe dá um tom inédito, incomum; através desta prática, Caio torna-se um autor de referência para os novos escritores. Neste mesmo ano de 1988, a coletânea *Mel & girassóis*, organizada por Regina Zilberman, é lançada e visa, sobretudo, a uma maior divulgação da obra do autor gaúcho.

Através de *Onde andaré Dulce Veiga?*, obra publicada em 1990, o autor retoma o gênero romance, ao qual se distanciara desde a década de 70. João Silvério Trevisan, ao fazer referência ao romance, em agosto de 1990, em artigo do *O Estado de São Paulo*, salienta que o contista gaúcho descreve a metrópole paulistana num clima de cruel decadência²⁹. Expõe ainda a qualidade da prosa que se constitui por um intenso ritmo narrativo e imprevisibilidade de cortes, cuja utilização em pequenos saltos narrativos enriquece a trama. A linguagem, por sua vez, revela-se enxuta e portadora de um ritmo metucioso. Em artigo da *Zero Hora*, André Seffrin, em outubro de 1990, verifica um efeito sugestivo nas frases que é, às vezes, associado às elipses; o tempo simbólico dá sentido à trama, pois à medida que o protagonista sai à procura da cantora desaparecida, ele tende a, paralelamente, ir ao encontro de si mesmo, de sua própria identidade.

Nayse Lopez, no *Jornal do Brasil*, de junho de 1995, salienta que a coletânea de *Ovelhas Negras* (1995) expressa a vida do autor, permeada de doçura e crueldade. Acrescenta, ainda, que o escritor se tornou símbolo de uma geração que ousou de diversas formas, mas que, a maioria dos casos, não chegou a lugar nenhum. Em 1994, Caio é premiado com uma bolsa que lhe permite viver na cidade francesa de Saint Nazaire e, durante o período, elabora a novela *Bien loin de Marienbad*, que, no Brasil, integra a coletânea de *Estranhos estrangeiros* (1996). Claire Cayron, tradutora do texto para o francês, assegura que

²⁸ SEFFRIN, André do Carmo. Caio: entre dragões e velhos morangos. *Suplemento Literário Amazonas*, Manaus, jul. 1988, v. 2, n. 21, p. 11.

²⁹ TREVISAN, João Silvério. Repórter procura desesperadamente Dulce Veiga. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1990.

a narrativa reúne temas como as viagens sem destino e a possibilidade de encontros e desencontros.

Em artigo publicado na *Zero Hora*, em julho de 1996, Jerônimo Teixeira sugere que Caio se propôs a escrever na condição de exilado, de estrangeiro, já que fez parte de uma geração de brasileiros que procurou horizontes além dos cerceados e censurados pela repressão do regime militar³⁰. O jornalista sublinha a qualidade da obra que, apesar da sua aparente incompletude, devido à recente morte do autor, configura-se como uma prosa sutil e capaz de desviar o leitor para as veredas da fantasia e das falsas aparências, em que surgem personagens imersas em realidades rarefeitas. Carlos Franco, em artigo do *Jornal do Brasil* de 06 de julho de 1996, define *Estranhos estrangeiros* como a obra que confere o testemunho de uma geração, uma vez que revela uma procura angustiada, uma luta para assumir a vida, enfim, uma nesga de esperança; exalta ainda aos aspectos imagéticos e sonoros convocados pela obra. A escritora Lya Luft, em agosto de 1996 na *Zero Hora*, assegura que a obra de Caio, ao longo dos anos, tem se tornado cada vez mais refinada e intensa; salienta a acuidade com que o escritor trata os dramas e graças de todos os seres humanos, sem perder, contudo, o humor.

Se até o presente momento, as referências jornalísticas em torno da obra de Caio Fernando Abreu se fizeram necessárias, agora, cabe ressaltar os estudos no âmbito universitário. Em *A literatura no Rio Grande do Sul* Regina Zilberman situa o autor no conjunto da literatura intimista³¹, já que dá ênfase aos aspectos subjetivos das figuras humanas. Destaca ainda a predominância de personagens anônimas, frágeis, que vivem em meio à fragmentação e impotência. Flora Sussekind, ao investigar os caminhos da literatura brasileira pós-64, em *Literatura e vida literária – polêmicas, diários e retratos* define que o autor não se satisfaz com a perspectiva documental-jornalística nem com a de estilo alegórico, ou do realismo mágico, que compunha uma grande facção da literatura latino-americana. Para ela, Caio Fernando Abreu propõe um olhar afetivo, às vezes, mordaz sobre a própria geração e procura criar uma narrativa tensa, a fim de dar conta de um universo imaginário autônomo³².

³⁰ TEIXEIRA, Jerônimo. O silêncio de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 fev. 1996, Segundo Caderno, p. 01.

³¹ ZILBERMANN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

³² SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária — polêmica, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Caio Fernando Abreu e o sonho dos anos 60, de Maria da Glória Bordini, salienta a relação que o autor estabelece com o seu tempo histórico³³. Interessado na perspectiva de desconstrução de uma tradição, literária ou social, o contista buscou enfrentar as amarras que o sistema repressivo impunha de variadas formas. Diante disto ele exalta as angústias de uma geração que viu com reservas a cultura letrada, pois haviam sido traídos no âmbito político e social; a contravenção emerge através de uma vida livre de dogmas, apesar das amarras do regime discricionário. Bordini declara que o autor atinge grande impacto com *O ovo apunhalado* (1975), em que, ousadamente, discute sexo e política numa linguagem intimista. Acrescenta ainda, o perspicaz olhar do contista no trânsito pelas metrópoles que tende a procurar o humano em meio a uma multidão mecanizada e iludida; por conta disso, o autor soube entender as fraturas do homem do seu tempo e buscou incansavelmente revelá-las mesmo que fosse preciso ir ao encontro de alternativas não-canônicas — o oculto, a mística oriental — para suas composições. As ilusões em torno do consumo, os mal-estares, os preconceitos e os eternos abismos entre o homem e os demais indivíduos sempre cumpriram um papel relevante na literatura do contista. Por fim, a literatura de Caio Fernando Abreu impulsiona a um mergulho no autoconhecimento, a fim de emergir para uma sociedade mais sadia — o sonho de uma geração de rebeldes.

No artigo *Caio Fernando Abreu: notas esparsas*, publicado na revista *Letras* da Universidade Federal de Santa Maria de 1991, Marco Aurélio Biermann Pinto argumenta que através dos atributos de sua linguagem³⁴ é possível cruzar as fronteiras do mundo superficial para penetrar no significado da vida. Já Fernando Arenas, na revista *Brasil-Brazil* da PUCRS, de 1992, em *Estar entre o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu*, discute a obra sob a perspectiva do pós-modernismo com a finalidade de enaltecer a construção metaficcional, a fragmentação e a construção de sujeitos sem determinação prevista pelos papéis sexuais tradicionais.

A abordagem do homoerotismo tem agregado diversos intelectuais para um maior aprofundamento da obra do autor, uma vez que Caio se tornou conhecido por ousar tratar do tema no âmbito literário. Álex Leila, em *Ressaca cultural: o mofo e as armas*, salienta a importância do texto do autor no sentido de referendar a diversidade das construções e

³³ BORDINI, Maria da Glória. Caio Fernando Abreu e o sonho dos anos 60. *Revista Blau.*, Porto Alegre, no. 10, mai. 1996.

³⁴ PINTO, Marco Aurélio Biermann. Caio Fernando Abreu: notas esparsas. *Letras*. Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, jun. 1991, p. 53-8.

encenações sexuais³⁵. Outro aspecto de novidade é que as suas personagens normalmente seguem uma vida de isolamento, enclausuradas numa atmosfera urbana de apartamentos ou quartos e, às vezes, solitárias em praças, ruas, esquinas; vivem na tentativa de desfazer a grave dificuldade de comunicação com o outro e, desesperadamente, fundir amor e sexualidade. Álex Leila, ao se referir à antologia de *Morangos mofados*, mais especificamente à narrativa de *Os sobreviventes*, desvenda a justaposição de valores agregados à decadência de uma geração que acreditou nas formas libertárias dos sonhos da Contracultura e que, nas décadas mais recentes, encontra apenas a artificialização e massificação dos comportamentos, o consumo exagerado, a desvalorização dos valores humanos em favor de uma busca de satisfação imediata. No entanto, a ironia das personagens de *Os sobreviventes* extravasa uma crença em ascender à realidade criticada: "Éramos diferentes, ai como éramos diferentes (...) éramos escolhidos, éramos vagamente sagrados", provavelmente pelo caráter místico e romântico que a geração fez questão de trazer consigo. Em outras palavras, as personagens do contista trazem o reflexo de uma geração que preferiu a dor de uma existência vivida, do que a ignorância ou a não existência dela.

Em *Exílio, memória e história: notas sobre Luxo e purpurina e Os sobreviventes de Caio Fernando Abreu*, Jaime Ginzburg refere-se à necessidade de fazer uma mediação entre ficção e história³⁶ na obra de Caio Fernando Abreu. Os contos *Lixo e purpurina* e *Creme de Alface*, escritos em 1974 e publicados posteriormente em *Ovelhas negras* (1995), são reveladores de um sujeito que não tem condições de constituir a si mesmo. A narrativa de *Lixo e purpurina*, por exemplo, recorda a experiência do autor em Londres, a fim de demonstrar que, no território estranho, a existência também não se cumpre de maneira satisfatória. Não há espaço de conforto. Daí o impacto das experiências frustradas registradas em *Os sobreviventes*, da coletânea de *Morangos mofados* (1982). Em outras palavras, a abertura democrática, sugerida a partir da narrativa *Os sobreviventes*, não permite que se vislumbre esperanças no futuro, pois a vida se apresenta danificada e os personagens não conseguem elaborar caminhos satisfatórios de libertação. A perspectiva dos anos 80 é de que o país segue com as suas relações sociais construídas de maneira desumanizadora, já que os valores opressores sufocam as energias de resistência, e o individualismo burguês prevalece sobre os interesses solidários. As personagens de Caio enfrentam bloqueios diante de uma

³⁵ LEILLA, ÁLEX. *Atritos e paisagens: um estudo sobre homossexualidade e loucura nos contos de Caio Fernando Abreu. Dissertação de Mestrado*. (Departamento de Literatura Brasileira). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

³⁶ GINZBURG, Jaime. *Exílio, memória e história: notas sobre Luxo e purpurina e Os sobreviventes de Caio Fernando Abreu*. In: *Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, v. 8, p. 36-45, 2005.

sociedade que vê os seus ideais enfraquecidos, sobretudo, o de coletividade integrada. Neste sentido, *Morangos mofados* apresenta o medo, o alerta da violência, a dor da memória ligada à ditadura militar brasileira e o constante esforço de superação de limites, do desprendimento da libido, aliás, aspectos do impulso libertário político-cultural de transição democrática. Elabora-se, neste sentido, uma obra na qual terror e desejo se entrelaçam de uma maneira inconstante e difusa.

No estudo *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão pelo estrangeiro* se salienta que a metrópole está intrinsecamente associada à modernidade, momento histórico em que coexistem a diversidade e a impessoalidade³⁷. Na metrópole a racionalidade se sobrepõe às questões emocionais e existenciais dos indivíduos, uma vez que há um estímulo ao consumo e o valor do dinheiro tende a nivelar individualidades, práticas e comportamentos. Se, por um lado, o espaço urbano contém em si possibilidades de ampliação da liberdade, por outro, a constante fragmentação e multiplicidade dificultam a expansão ou definição da identidade. Leal ao se referir a Marshall Berman, autor de “Tudo o que é sólido desmancha no ar”, reflete acerca dos movimentos da primeira metade do século XX, que tentaram destruir o antigo para transformá-lo em algo novo. Isto muda na geração dos anos 60, uma vez ao fazer a releitura deste paradigma, o período do "grito nas ruas" convoca à expressão de vozes antes silenciadas pelo processo de modernização. Daí a saída para o impasse está em reestruturar a relação com o passado, a fim de recriá-lo, reciclá-lo; em outras palavras, é necessário que se estabeleça uma nova convivência com o antigo para que se construa o novo. Diante de um passado que se dissipa constantemente, o indivíduo metropolitano encontra cada vez mais dificuldade em definir a sua identidade diante de uma multidão impessoal, limitada, fragmentada, assinala Bruno Souza Leal.

Em meio a estas vicissitudes encontra-se ainda a sexualidade e seu vínculo direto com os eixos centrais de definição do indivíduo e de sua identidade. As minorias: mulheres, homossexuais femininos e masculinos têm condições de viver de uma forma exemplar a sua sexualidade, já que os diferentes modos de expressão definem as maneiras de distinção dos demais. No entanto, inclusive a expressão da sexualidade, que *a priori* deveria ser um elemento norteador, na metrópole, também se constitui diante de um terreno escorregadio e fragmentado. Há ainda outras mudanças em curso a partir da diversidade de vozes surgidas nos anos 60 e o fim do ideal do amor de tradição romântica se firma como um deles. O indivíduo prefere abrir mão das idealizações em relação ao parceiro(a), a fim de preservar a

³⁷ LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão pelo estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

sua autonomia e diferença, e vai ao encontro de uma relação em que predomine a intimidade e o prazer. No caso da identidade associada ao homoerotismo, Leal destaca que não é possível agrupá-las num único perfil, já que a diversidade em torno da expressão da sexualidade, seja ela homo ou heterossexual, é uma constante.

Na modernidade, a ressignificação da identidade é um processo, e o *outro*, o estranho, frente ao exercício da alteridade, estrutura ou desestrutura o que havia sido estabilizado até então. Daí a noção de identidade girar em torno de uma permanente conquista num meio em que os indivíduos são estrangeiros de si mesmos e moldados por uma estrutura de identidade cada vez mais transitória. A noção de estrangeiro, aqui, incita a uma forma de interação que se dá, apesar do estranhamento, uma conjugação própria da dialética da proximidade/distância. Leal demonstra que as personagens de Caio Fernando Abreu deslocam-se predominantemente nas metrópoles, espaços em que o estranhamento é constante; neste caso, os contos do autor se constroem a partir da estranheza e conclamam o leitor, olhar estrangeiro, à cumplicidade, mas não à conformidade. Neste percurso a questão do tempo, da estranheza do mundo que envolve as histórias, as personagens, as situações ganham relevância; mas é principalmente pela paixão da linguagem, entre quedas, fraturas, superações e recomeços, que as narrativas sobrevivem ao tempo. As obras do contista gaúcho propõem o olhar do que se desloca e trazem aberturas para o outro, o desconhecido, o que virá.

Fernando Oliveira Mendes em *O som de uma prosa* enfatiza a representação da música no texto de Caio Fernando Abreu na perspectiva da literatura comparada³⁸. Para ele, as canções exaltam mais um dos múltiplos recursos poéticos de condensação, próprios da poesia, que apóiam a obra do contista. A relação entre a música e a literatura recupera a definição de origem do gênero poético, sendo que a primeira enaltece ainda mais o sentido da segunda. Mendes, em outro estudo — *Na voragem de uma paixão*, salienta os elementos intertextuais do conto *Uma praiazinha de areia bem clara*, inscrito na coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), com a canção *Pedacinhos de céu*, de Waldir Azevedo e Miguel Lima, que sublinha o conteúdo às vezes indizível do texto. O filme *Adele H.*, de Truffaut, é um outro referente extratextual incorporado à narrativa, a fim de declarar que assim como a personagem de Truffaut, aqui, o amor não consegue se estabelecer. A dificuldade de reconhecer o amor *do* e *no* outro são sugeridas em ambas as narrativas, embora a do escritor acrescente ainda a dificuldade de o jovem rapaz aceitar o desejo que sente pelo *outro* homem,

³⁸ MENDES, Fernando Oliveira . *O som de uma prosa*. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 51, set. 1999.

ou seja, a relação homoerótica. As duas obras, por fim, evidenciam a problemática de relações afetivas que não se cumprem.

Mendes em *A extração da loucura*³⁹ vê semelhanças de *O ovo*, da coletânea de *Inventário do irremediável* (1970), com os textos de Clarice Lispector, em especial, o conto *O ovo e a galinha* da coletânea *Legião estrangeira*; num segundo momento, argumenta que, sob o aspecto de alegoria e do grotesco, a narrativa de Caio reprova o regime da ditadura militar de forma subliminar. Apesar dos impedimentos do regime coercitivo, o autor opta por tratar de temas proibitivos, como os que atentavam aos bons costumes e à expressão de diferentes formas de pensamento. Em *O ser-ninguém*⁴⁰, o intelectual refere-se à movediça narrativa *Bem longe de Marienbad* integrada à coletânea de *Estranhos estrangeiros* (1996). Aqui, segundo ele, o autor opta pelo estilo pós-moderno, uma vez que a ordem cronológica, o espaço e a nomeação das personagens não são claramente definidos. O leitor necessita estar atento ao narrador que expõe aos poucos os registros capazes de montar o sentido do narrado; a letra da canção e a epígrafe de Camille Claudel são os escassos elementos que contribuem para a composição do todo do texto. Mendes refere-se ainda à intertextualidade com os textos de Reinaldo Arenas, Jorge Luis Borges e Fernando Pessoa, que se cumprem como fortes indícios de ampliação da matéria narrada. Aqui, as categorias da pós-modernidade salientam o estranhamento da narrativa que se deve a uma composição inusitada. Mendes critica a interpretação normalmente dada à obra de Caio Fernando Abreu, que tende a se restringir ao âmbito privado de "um estilo pessoal". Isto se deve à opção pelos temas marginais e à associação de variadas áreas do conhecimento humano; características que a crítica ainda não tem condições de avaliar, conclui.

Na mesma perspectiva comparativista encontra-se Isabella Marcatti⁴¹ que vê na produção literária de Caio Fernando Abreu um entrelaçamento entre literatura e canção popular. Isabella interpreta o conto *Os sobreviventes* em associação com *Amor, meu grande amor* de Ângela Ro-Ro e Ana Terra, e a crônica *Pálpebras de neblina* em comparação com a música *Giuletta Masina* de Caetano Veloso; num terceiro momento, a novela *Mel & Girassóis* com a canção *Anos dourados* de Tom Jobim e Chico Buarque. Para ela, a canção amplia a leitura da obra do escritor ao indicar uma relação entre texto e contexto e vice-versa, porém não limita a compreensão da obra a um reflexo imediato de uma determinada realidade

³⁹ MENDES, Fernando Oliveira . A extração da loucura. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 41/42, p. 167-78, 2001/2002.

⁴⁰ MENDES, Fernando Oliveira . O ser-ninguém. *Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC*. Belo Horizonte, 2002.

⁴¹ MARCATI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

social. Marcatti situa a obra de Caio Fernando Abreu em dois momentos: os escritos entre 1960 e 1970, corroboram os da primeira fase, e os de 1980 a 1990, os da segunda. Na primeira fase, para a pesquisadora, as personagens situam-se na perspectiva da experiência limite em que pese à representação da dor, da perda, do sufocamento dos sujeitos diante das pressões sociais; acrescenta-se ainda uma sensação de desgaste existencial para a descoberta de horizontes em expansão. Aqui, situam-se *Limite branco* (1970), *Inventário do irremediável* (1970), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977), sendo que a última já se define por uma fase de transição, uma vez que demonstra elementos constitutivos das obras posteriores. A segunda fase integra-se nas narrativas de caráter predominantemente urbano em que se vê a representação de sujeitos nas metrópoles. A canção popular contribui para que as narrativas expressem os conturbados processos vivenciados pela geração nascida nos anos 40; neste sentido, salienta-se que os contos promovem uma profunda experiência de alteridade no contexto social e político dos anos 1980, marcados pela urgência da democracia e eleições diretas; há ainda menção a uma possível crise de identidade diante da ascendente sociedade de consumo que implica na crise da estrutura da narrativa e da linguagem do autor.

Aline Azeredo Bizello, na mesma vertente de interpretação crítica, analisa a obra de Caio Fernando Abreu em diálogo com a literatura *Beat* de Jack Kerouac, a fim de demonstrar que este é um dos caminhos para melhor compreender o processo de produção literária do autor, já que algumas narrativas funcionam a partir das relações intertextuais e interculturais⁴². Para ela, a literatura absorveu representações da produção estrangeira, sobretudo a partir das influências históricas, que se originam dos movimentos de protesto político-culturais da época. Em consonância com os jovens norte-americanos, segundo Bizello, Caio rompe com a linguagem e costumes com o propósito de apresentar os sujeitos excluídos socialmente e indispostos a aceitar os rígidos padrões referendados pela sociedade tradicional. Se para a Geração *Beat* a postura anarquista se apresenta como caminho para tratar das relações pessoais, para o escritor gaúcho o resgate do passado é uma forma de compreender e se reintegrar pessoalmente, em especial diante da crise subjetiva provocada pelo golpe de 64.

Albert von Brunn⁴³ lança hipóteses acerca da visão do autor ao se deparar com a metrópole de São Paulo, em 1968, e, mais tarde, ao longo dos anos 80 e 90, a fim de tentar compreender quais foram os eixos motivadores do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* Se,

⁴² BIZELLO, Aline. *Caio Fernando Abreu sob um viés comparatista*. Monografia (Curso de Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

⁴³ BRUNN, Albert von. *Viagem ao fim da noite: a megalópole em Caio Fernando Abreu*. www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_litcult/revistalitcult > Acesso em agosto de 2006.

na Europa, as guerras mundiais destruíram os centros históricos, nas megalópoles brasileiras, a fúria demolidora da burguesia criou uma Babel cada vez mais sofisticada que, ao fazer e desfazer as suas torres, compõe um emblema sob o signo da destruição. É neste universo apocalíptico que se inscreve *Onde andaré Dulce Veiga?*(1990), ou seja, é a estilização heróica de um espaço insuportável. O intelectual de *Viagem ao fim da noite: a megalópole* salienta que o romance reage neste interstício entre o período em que se acreditou na Contracultura, nos anos 60/70, e a ameaça onipresente da AIDS nos últimos anos. O resultado é um sentimento geral de perda e frustração que se reflete nas duas imagens da capital paulistana – o tempo melhor e o tempo do vírus.

A escritora Lygia Fagundes Telles, interlocutora de Caio Fernando Abreu e autora do prefácio da primeira edição de *O ovo apunhalado*, refere-se às qualidades literárias da obra, que, segundo ela, tendem a trazer à tona o conto submerso na "emoção que é vertida para uma linguagem que em alguns momentos atinge a plenitude próxima de um estado de graça"⁴⁴. Os seus comentários enaltecem a linguagem, bem como a própria dinâmica da obra, que funciona como um conjunto, "peças de um jogo, destacáveis e curiosamente inseparáveis na sua alquimia mais profunda, cada qual trazendo sua parcela de realidade e sonho, rotina e poética magia". Afirma ainda que, diante do ceticismo que vigorava naqueles anos de vazio cultural, *O ovo apunhalado* (1975) salta aos olhos como expressão literária de rara qualidade; enfatiza a atualidade da obra "da desacreditada palavra com a própria palavra, quando a serviço de uma técnica rica de recursos. Aliada a uma imaginação cintilante". A partir daí, surgem anti-heróis que escamoteiam suas dores, mas que no íntimo suportam a dor, a perplexidade, a cólera, a ironia, o fervor de sua existência.

Clotilde Favalli inscreve Caio Fernando Abreu no grupo dos autores urbanos em que predominam a memória e a identidade perdidas, bem como uma linguagem de estados de transição entre a vigília e o sonho, entre a razão e loucura⁴⁵. A autora de *Inventário de uma criação* vê na obra do autor a representação do regime excludente imposto à sociedade no período da ditadura militar, em que se consolida a repressão dos movimentos estudantis de 68, a cassação dos direitos políticos pelo AI-5, a tortura, a direção autoritária da vida nacional, responsável por um surto industrial e modernizador voltado para a produção de bens altamente sofisticados; tudo isto veio a favorecer apenas alguns setores minoritários da sociedade brasileira. A partir de *Inventário do irremediável*, primeira coletânea do autor, já é

⁴⁴ TELLES, Lygia Fagundes (Prefácio) In: *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975.

⁴⁵ FAVALLI, Clotilde Pereira de Souza. *Inventário de uma criação*. In: *Caio Fernando Abreu*. 2 ed. Porto Alegre, IEL; ULBRA; AGE, 1995.

possível observar personagens presas em divagações, exílios internos e externos impelidas à loucura como uma das formas de extrapolar os rígidos parâmetros sociais. O artigo *Inventário de uma criação* salienta a importância de *O ovo apunhalado* (1975), uma vez que a coletânea amplia a discussão das anteriores, no sentido de destacar as amarras que impediam os indivíduos de exercerem a sua autonomia, atrofiados por um contexto predominantemente uniformizador, autoritário, simbolizado por aldeias que não aceitam os estrangeiros; por outra via, os contos podem ser lidos "como metáforas das restrições aos valores individuais praticados pelo regime de 64".

Em *Pedras de Calcutá* (1977) há um adensamento do conflito, uma vez que a divisão entre ambientes externos e internos se evidencia. Se nos ambientes públicos só se contemplam cartazes, *outdoors*, e placas de "Proibido ultrapassar", o interior dos apartamentos intensifica a angustiante situação vivida. Daí a fuga para regiões exóticas se tornar uma possível saída diante da instauração do caos. Nos contos dessa coletânea brotam múltiplas vivências que externam a impossibilidade de uma vida autônoma ou de indivíduos vitimados pelas práticas ameaçadoras de um regime repressor. Em *Morangos mofados* (1982) intensifica-se a sensação de paralisação dos grupos que dilacerados, amargos, pelas contradições entre as lutas por uma sociedade mais justa, no passado, e a pequena realidade do trabalho, burocrático, da impotência sexual, da indigência afetiva, no presente. O contexto, aqui, surge "pelo avesso", uma vez que é marcado pela freqüente recusa; Favalli conclui que, do primeiro título até *O ovo apunhalado* (1975) avultam personagens desumanizados, que em *Pedras de Calcutá* (1977) tendem a ir além do seu horizonte particular para desembocar numa fragmentação coletiva. De *Morangos mofados* (1982) a *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) os antigos perdedores renascem à brutalidade da realidade brasileira, embora ainda tentem impingir o amor, a autonomia individual e os valores humanistas.

Regina Zilberman, organizadora da coletânea *Mel & girassóis* (1988), salienta que as personagens do autor se encontram anônimas e esvaziadas de identidade⁴⁶. A atualidade de sua literatura advém do retrato de indivíduos metropolitanos, que, diluídos na multidão, têm dificuldades de encontrar os laços perdidos. A incomunicabilidade também é outro aspecto marcante e, não raras vezes, os indivíduos se encontram em períodos de partidas e retornos. É marcante que as narrativas se resumem sempre à metade dos acontecimentos, a fim de demonstrar a fragmentação subjetiva que se devem às saídas que não têm retorno, às voltas que não revelam as razões da partida. As personagens são definidas, sobretudo, pela ausência

⁴⁶ ZILBERMANN, Regina. (Org.). *Temperamento de contista*. In: *Mel & Girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

de uma perspectiva de futuro, uma vez que os protagonistas constituem-se de "seres sem identidade".

Gilda Neves da Silva Bittencourt também destaca o aprimoramento de *O ovo apunhalado* (1975) em relação às obras anteriores, uma vez que tende a um modo de representação mais enigmático, em que as imagens oníricas ganham magnitude em meio a paisagens surrealistas. A autora de *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade* reitera a maturidade do contista que, neste momento, já encontra um estilo próprio⁴⁷. O foco de atenção do autor revela-se na desumanização do indivíduo e sua conseqüente perda de autonomia em relação às máquinas concomitante à ascensão de valores artificiais que desembocam no consumismo. Para a autora, os textos de Caio surgem de uma fragmentação discursiva e ambígua e trazem à tona as experiências dos jovens privados do sonho da liberdade em meio a um regime repressivo. Segundo Bittencourt, Caio afasta-se da representação tradicional de tipo realista, a fim de enaltecer metáforas enigmáticas e imagens inusitadas que acentuam a atmosfera cerrada e hermética de suas histórias.

Antonio Hohlfeldt em *O conto brasileiro contemporâneo*⁴⁸ inscreve-o no tópico do “conto de atmosfera” associado à escrita de Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant’Anna. Para o crítico literário, neste grupo exalta-se uma atmosfera, “uma espécie de ‘aura’ que envolve a narrativa, tornando-a inconfundível: não importa qual personagem aí surja, ela terminará envolvida por esta mesma atmosfera” e acrescenta que os escritores “com todas as variantes externas ou internas da narrativa, das personagens ao ritmo, encontramos constantes específicas, que permitem uma rápida identificação do autor”. No que se refere especificamente à obra de Caio Fernando Abreu, ele sugere que foi aquela que particularmente trouxe à tona a realidade e o olhar dos anos 60: o seu principal mérito consiste no registro da marginalização a que ficou submetida toda a juventude brasileira. Para ele, no entanto, o escritor não procura denunciar os fatos sociais e políticos e sim revelar os múltiplos caminhos que a juventude incorporou; o grupo tentou alternativas para se distanciar do que negava, apesar de nem sempre ter conseguido encontrar o que ansiava. É relevante ainda que o crítico exalte a linguagem de Caio, ao aproximá-la da poesia, e acrescenta que ele foi capaz de trazer, pela primeira vez, vocábulos, signos e símbolos orientais que não estavam ligados à tradição ocidental brasileira. O enfoque de Caio, segundo ele, recupera

⁴⁷ BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

⁴⁸ HOHLFELDT, Antonio. *O conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

essencialmente os dramas humanos e inclusive transcende períodos datados, uma vez que toca dimensões mais amplas de todo momento de crise.

Luís Augusto Fischer, em estudo da história da literatura gaúcha⁴⁹, procura registrar as principais tendências dos escritores ao longo do tempo. O estudo integra Caio Fernando Abreu na geração de 90 e a sua particularidade advém da linguagem adotada, tanto no uso do vocabulário e da sintaxe, quanto dos processos narrativos. Apesar das restrições deste tipo de levantamento crítico, que pretende generalizar as plurais características literárias num só período, Fischer defende que, neste grupo, os interesses se voltam ao universo cosmopolita, diferente das gerações anteriores, que se centravam no debate em torno do regional, ou seja, nas figuras do gaúcho, do peão e do coronel. O intelectual reitera que Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll são os principais expoentes do grupo, que não se compromete com os interesses voltados à cor local, como ocorria nas gerações anteriores, e, por conta disso, não procura delimitar fronteiras numa abordagem de história regional.

Luiz Costa Lima compactua da mesma opinião e inclusive transcende-a ao revelar que Caio Fernando Abreu, Carlos Sussekind e Renato Pompeu são os mais fecundos contistas da atualidade⁵⁰. Nestes casos a literatura não se volta mais para o realismo cru, característica dos autores modernos, mas em *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977), por exemplo, os temas em discussão giram em torno do terror, delírio e loucura como forma de repúdio à realidade e à ficção documental; isto porque se intencionava recuperar uma narrativa e uma linguagem que impedissem a imitação do real. A condição de insegurança e questionamento de valores nega-se a *imitar* a realidade e são apresentados inscritos na própria estrutura e linguagem das narrativas.

Larry Wizniewsky, em dissertação de Mestrado, interpreta a obra de Caio Fernando Abreu a partir das esferas da cultura, história e literatura⁵¹. Nesta perspectiva, a necessidade de esclarecer o conceito de Contracultura tornou-se necessária, embora os estudos teóricos sobre o tema sejam ainda incipientes; para o acadêmico, o escritor gaúcho constitui-se como o único escritor a centralizar e tematizar sistematicamente a gama de relações da Contracultura no texto literário. Larry afirma que, durante toda a trajetória literária do autor, a Contracultura foi sistematicamente tematizada, apesar de o foco ter sido direcionado a sua pobreza enquanto experiência individual e coletiva. Aqui, os conceitos de *erfharung* (experiência coletiva) e

⁴⁹ FISCHER, Luís Augusto. Desenho de uma geração. In: *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998.

⁵⁰ LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário – ensaios*. São Paulo: LR, 1983, p. 213-4.

⁵¹ WIZNIEWSKY, Larry. *Angelus Contraculturais: Caio Fernando Abreu crítico da Contracultura*. Dissertação (Pós-Graduação em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, 2001.

erlebnis (experiência vivida) de Walter Benjamin contribuem no sentido de referendar que o narrador, nos textos de Caio, ou adere à essência do narrado, ou representa esteticamente a impossibilidade de transmissão de sua experiência.

Mairim Linck Piva em dissertação de Mestrado *Uma figura às avessas: Triângulo das águas*⁵² recupera a obra do contista sob a perspectiva da teoria dos símbolos. Para ela, o estudo fundamentado no imaginário revela a pluralidade de sentidos inscritos na tessitura da narrativa do autor. *Triângulo das águas* (1983) torna-se o seu objeto de estudo, a fim de revelar os significados mais profundos contidos nas imagens associadas aos textos. Durante esta trajetória utiliza-se dos conceitos teóricos de Gilbert Durand, uma vez que entre homem e mundo organiza-se um trajeto antropológico, em cujo desenvolvimento vida e símbolo adquirem sentido. Letícia da Costa Chaplin, em sua dissertação de Mestrado⁵³, acrescenta à obra de Caio Fernando Abreu um estudo sob a perspectiva existencialista de Jean Paul Sartre e Rollo May, já que os pensadores discorrem sobre o irremediável confronto entre homem e sociedade. A partir daí, os sentimentos de felicidade e plenitude tornam-se conceitos abstratos e, na prática, se constituem inviáveis. O sentimento trágico acentua a crença de que o homem está condenado ao fracasso e à infelicidade e, nesta perspectiva, a condição humana sustenta-se na precariedade e na impossibilidade de liberdade de escolha. Daí o sentimento de angústia conduzir ao desamparo e desespero.

Marcelo Secron Bessa⁵⁴, em *Histórias Positivas*, toma um viés diferenciado dos estudos de até então, pois tenta recuperar os discursos literários em torno da AIDS e das relações homoeróticas na novela *Pela noite* de Caio Fernando Abreu. A metrópole paulistana é o espaço em que Pérsio e Santiago interagem numa noite de boemia. A partir daí, travam-se relevantes discussões em torno da expressão da sua expressão sexual, uma vez eles têm posturas divergentes em relação a sua própria sexualidade. Aqui o desejo sexual é, na maioria das vezes, pontuado por rígidos parâmetros sociais de certo/errado, normal/anormal, entre os quais se devem optar. Ao mesmo tempo, compartilham o desejo do encontro, apesar de haver um esforço em mantê-lo na clandestinidade "a ser guardado e nunca exposto". A metrópole contribui para que a expressão da diversidade ocorra de forma plena, uma vez que os valores se tornam mais elásticos; porém, nem sempre o encontro entre cúmplices é vitorioso. O

⁵²PIVA, Mairim Linck..*Uma figura às avessas: Triângulo das águas*. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997.

⁵³CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

⁵⁴BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

diálogo entre Pêrsio e Santiago é revelador, neste sentido, já que o primeiro se recrimina pela sua identidade sexual, enquanto que o segundo a aceita com maior tranquilidade. Por fim, o estudioso salienta ainda outras obras/narrativas em que o autor reflete acerca da expressão sexual homo ou heterossexual ligada a comportamentos não convencionais, marcados pela clandestinidade; aqui, refere-se especialmente às coletâneas de *Ovelhas negras* (1995), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e às crônicas de *Pequenas epifanias* (1996).

A dissertação de Mestrado *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social* de Luana Teixeira Porto trata de enfatizar as experiências estético-sociais⁵⁵ inscritas na coletânea de *Morangos mofados* (1982), uma vez que colaboram para a representação do conteúdo social. Para ela, a fragmentação da narrativa, a instabilidade da posição do narrador e o rompimento com as convenções clássicas da literatura refletem os antagonismos sociais e uma visão fragmentada da história. Porto opta pelos fundamentos de Theodor Adorno e Walter Benjamin, a fim de exaltar que, através dos contos analisados, nota-se uma freqüente perplexidade frente às traumáticas experiências históricas e sociais. O olhar melancólico é uma consequência da impotência coletiva frente a um sistema social autoritário e violento, e que vê uma constante impossibilidade de realização de seus ideais num contexto marcado pela opressão e pela repressão social.

Em fevereiro de 1996, na ocasião da morte de Caio Fernando Abreu, os jornais mencionam a importância de sua obra junto à literatura brasileira, como por exemplo, o *Diário do Nordeste*, de Fortaleza, que o considera "um dos mais talentosos escritores brasileiros da geração surgida em plena rebordosa dos anos 70". Em Porto Alegre, o jornal *Zero Hora* dedica-lhe um caderno especial com textos de renomados escritores e intelectuais como Luiz Antonio de Assis Brasil, Lya Luft, Tania Franco Carvalhal que enaltecem a vida e obra do escritor. Nestes textos, faz-se referência às homenagens prestadas a Caio Fernando Abreu na ocasião em que foi Patrono da 41ª Feira do Livro de Porto Alegre em 1995. Tânia Carvalhal reitera a importância da sua obra, a qual soube investigar o universo individual e coletivo em meio a uma multiplicidade de recursos com vistas a tocar o universal. Menciona ainda o rompimento do gênero tradicional, a fim de indicar que: "nos seus textos convivem o fluxo dinâmico da prosa e a reticência da poesia" na medida em que brota "uma realidade mais cruel e amarga da condição humana e a crença e a esperança no homem em melhores tempos".

⁵⁵ PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

Em 2006, na ocasião de dez anos da morte do escritor, multiplicaram-se eventos em homenagem a Caio Fernando Abreu. Na capital gaúcha ocorre uma semana de eventos — de 20 a 25 de fevereiro — sob o título *Caio F. — e assim se passaram dez anos*, que contou com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura e coordenação de Luciano Alarbase. A exibição de filmes, peças teatrais, palestras ampliaram as discussões em torno da vida e obra do escritor e, conseqüentemente, contribuíram para ampliar o seu público leitor. Dentre as adaptações de textos para o teatro, neste evento, constam: *Caio de Boca e Alma*, direção de Eduardo Kremer; *Caio F.*, direção de Sílvia Ramos; *Me segura senão Caio*, direção de Daniel Terra; *Morangos mofados* e *O Homem e a Mancha* com direção de Luciano Alarbase. Para o cinema houve a apresentação dos seguintes filmes: *Aqueles dois*, direção Sérgio Amon (longa-metragem, 35mm, 1985); *Dama da Noite*, direção de Mário Diamante (curta-metragem, 35mm, 2000); *O dia em que Júpiter encontrou Saturno* com direção de Ana Beatriz Losquia (curta-metragem, 1986); *Pela passagem de uma grande dor* com direção de Bruno Polidoro (curta-metragem, vídeo, 2005) e *Sargento Garcia*, direção de Tutti Gregianin (curta-metragem, 35mm, 2000). Em Caxias do Sul, o jornal *Pioneiro*, nos dias 25/26 de fevereiro, enfatizou a importância da sua obra junto à literatura brasileira através de artigos, fragmentos textuais e bibliografia. Organizou-se ainda um Sarau literário, no dia 13 de maio, no Centro Municipal de Cultura Henrique Ordovás e na Feira do Livro, de outubro de 2006, na mesma cidade, com a intenção de divulgar a obra do escritor.

Há outros projetos em andamento, sobretudo, adaptações para o cinema e o teatro; Guilherme de Almeida Prado planeja adaptar *Onde andaré Dulce Veiga?* para o cinema e a diretora teatral Thereza Falcão trabalha na montagem da obra infantil *As frangas*. Há ainda a elaboração de *Bem Ditos*, de Fábio Fabrelli com direção de Gilberto Gawronski, que recupera o diálogo de Caio com a escritora Hilda Hilst para uma peça teatral. Tutti Gregianin, por sua vez, o mesmo diretor que adaptou o conto *Sargento Garcia* para o cinema, atualmente dedica-se ao longa-metragem inspirado no romance *Limite Branco*.⁵⁶ Ademais, os textos de Caio Fernando Abreu vêm sendo cada vez mais reconhecidos pelos jovens leitores, responsáveis por inúmeras e cada vez mais crescentes adaptações ao teatro, ao cinema, o que sugere o caráter inesgotável da obra e sua permanente atualidade.

Conforme se observa ao longo deste capítulo, a fortuna crítica confirma um interesse em revelar os valores extrínsecos da obra de Caio Fernando Abreu. A partir daí, enfatiza-se a

⁵⁶ Cf. TEIXEIRA, Paulo César. A vida de extremos de Caio Fernando Abreu. *Aplauso*. Ano 5, n. 45, março de 2003.

sua voz literária como a que exprimiu a inquietação dos jovens rebeldes dos anos 60 e 70, que viram a tradição com certa reserva, seja a letrada, a família ou o Estado. Com vistas ao aclaramento dos recursos expressivos de sua obra, encontram-se ainda os estudos comparativistas, nos quais se procura reiterar o diálogo que o escritor mantém com as *outras* artes como a música, o cinema ou com os fenômenos histórico-culturais, a exemplo da Contracultura. Na mesma perspectiva, encontram-se as possíveis relações entre a literatura de Caio Fernando Abreu em diálogo com a escritura de Clarice Lispector e Jack Kerouac. Há ainda um outro grupo cada vez mais crescente, que interpreta a sua obra à luz dos estudos culturais, mais especificamente aos estudos de gênero e às manifestações do amor homoerótico, ou ainda aos discursos que promovem a reflexão em torno do impacto do HIV/Aids na sociedade. Por outra via, acrescenta-se a riqueza dos recursos expressivos, sobretudo nos textos de menor extensão, como em jornais e revistas, porém, ainda diluídos nos efeitos notadamente *marginais* de sua prosa. Em suma, os estudos citados até o presente momento configuram-se como necessários para melhor compreender as plurais maneiras de expressão de Caio Fernando Abreu.

No entanto, ainda é preciso considerar em que medida os fenômenos sócio-culturais da década de 70 incidem nas inovações e experimentações do escritor, sobretudo na coletânea de *O ovo apunhalado*, de 1975, que assinala o início de uma fase de transgressão às usuais formas da convenção realista, baseada nos ideais de verossimilhança e lógica da narrativa. É preciso avaliar, deste modo, em que medida o contínuo e reflexivo diálogo com o seu tempo histórico-social, com referência nos estudos de Theodor Adorno, contribuiu para que Caio Fernando Abreu se lançasse numa infinita e constante busca pela expressão da palavra, o que lhe garantiu um estilo próprio junto ao panorama da literatura brasileira a partir desta coletânea. Aqui, os eventos histórico-culturais não podem ser negligenciados, uma vez que a ditadura militar de 1964 promoveu o cerceamento dos direitos civis e, por extensão, a expressão do pensamento, o que facilitou, simultaneamente, o impulso para a indústria cultural. Contrariar estes fatores significou, em última instância, elaborar uma nova linguagem e estrutura narrativa que pudesse revelar o protesto contra uma situação social opressora que fere a subjetividade dos indivíduos.

Há ainda um consenso em definir a obra do escritor com certo estranhamento em relação à literatura sul-rio-grandense e à literatura brasileira, uma vez que há um afastamento do regional, da cor local, enfim, valores associados à tradição. Caio Fernando Abreu transgride o percurso comumente traçado pelos escritores gaúchos ao optar pela narrativa urbana, aliás, pelas cidades nas quais viveu durante a maior parte de sua vida. Por esta razão,

a trajetória do escritor imbricada à do sujeito social não pode ser desprezada, uma vez que há um trânsito comum entre elas. A partir daí, para além do recorte ficcional adotado, um conjunto de cartas do escritor pode contribuir para aclarar a sua postura de sujeito frente aos acontecimentos sócio-históricos de seu tempo e, concomitantemente, salientar os modos pelos quais esses fenômenos o instigaram a uma diferenciada criação literária.

Observa-se que a fortuna crítica, ao longo destes anos, tem assinalado a escritura de Caio Fernando Abreu, sobretudo, como a do porta-voz de uma geração. Apesar disto, a relação de sua obra com o momento histórico e social vem tomando fôlego nos últimos tempos, seja em trabalhos acadêmicos, ou em artigos. A relativa distância histórica das décadas de sessenta e setenta provavelmente contribui para que se amplie o olhar acerca dos acontecimentos. A partir daí, a perspectiva histórico-cultural constitui-se como um apoio para que haja uma maior verticalização da obra que, segundo a perspectiva deste trabalho, em muito reflete o seu período nos seus amplos espectros e inclusive antevê os seus desdobramentos nos dias atuais. Cabe ressaltar que a condição de insegurança e cerceamento das liberdades, imposta pelo Golpe Militar de 64, impele os artistas a adotarem uma postura de contravenção ao instituído, seja direta ou indiretamente.

No âmbito literário, as mudanças na própria estrutura da narrativa e da linguagem representam formas de contravenção à imposição do poder. Assim, a perspectiva *sui generis* adotada por Caio Fernando Abreu tende a alargar o amplo espectro de relações históricas, sociais e culturais fundadas em seu tempo e sobretudo assinalar o impacto destes eventos na subjetividade dos indivíduos. Afinal, a sua literatura se desenvolve acima de qualquer convencionalismo e, desde as suas primeiras obras, como a primeira coletânea de contos, *Inventário do irremediável* (1970), já é possível observar personagens presas em divagações, exílios internos e externos impelidas à loucura como uma das formas de extrapolar os rígidos parâmetros sociais⁵⁷.

⁵⁷ Cf. FAVALLI, Clotilde Ferreira de Souza. *Inventário do uma criação*. In: *Caio Fernando Abreu*. 2 ed. .rev. Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1995.

3 Estranhos territórios

*Lanço o meu olhar sobre o
Brasil e não entendo nada*

Adriana Calcanhoto

O presente capítulo tem o objetivo de inventariar os principais eixos temáticos explorados pelo escritor ao longo dos seus anos de produção e definir quais foram os principais eixos históricos, sociais e culturais com os quais dialogou que, em última instância, contribuíram para as constantes inovações da sua obra. Deste modo, define-se, aqui, um estudo de carácter abrangente para que, nos capítulos posteriores, haja um maior aprofundamento no objeto de estudo deste trabalho: a sua correspondência pessoal, organizada por Italo Moriconi, e a coletânea de *O ovo apunhalado* (1975). Afinal, a literatura só faz sentido no momento que a considerarmos inseparável da história, embora, na maioria das vezes, a história não consiga esgotar a sua expressão⁵⁸. Daí os fundamentos de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Alfredo Bosi se fazerem necessários na medida em que a obra de Caio não se limita apenas à expressão de motivações e experiências individuais, ou de um determinado grupo, como ele tem sido reconhecido, mas, sobretudo, pela sua *diferenciada* forma estética que adquire participação no universal.

3.1 O cenário histórico-social

A tomada de poder pelos militares constitui-se como o principal elemento a nortear a sociedade do final da década de 60 estendendo-se a de 70 e, por conta disso, os artistas, intelectuais, músicos, escritores são coagidos a reorganizar sua forma de atuação e manifestação artísticas. Os movimentos de cunho social tendem a crescer durante os primeiros anos, na tentativa de se contrapor às rígidas normas que os militares põem em curso. Na arte, exercitam-se novas maneiras de expressão que possam ludibriar o regime coercitivo, que

⁵⁸ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ferozmente limita a expressão e massacra os direitos civis, sobretudo, pelo Ato Institucional número 5. Nestas condições, os escritores e artistas viram-se impelidos a percorrer caminhos muitas vezes inusitados como a prosa fantástica e alegórica, às vezes entremeadas de metáforas, que tinham como objetivo criticar o regime autoritário:

Essas limitações trazem, como um de seus efeitos, todo um taticismo que recodifica as linguagens tornando-as um tanto esquivas, cheias de rodeios, deslocando questões centrais para lugares periféricos, insinuando e aludindo. Trata-se de um procedimento mais ou menos generalizado que assume formas específicas no texto jornalístico, nas letras das canções, no filme, etc. e que chega em certos casos à própria comunicação cotidiana.⁵⁹

Diante deste complexo quadro político, as referências européias de Virgínia Woolf, James Joyce e Kafka e as hispano-americanas representadas por Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez vigoram e influenciam uma significativa parcela de autores brasileiros; na maioria das vezes, no entanto, estas formas compositivas atentam à realidade brasileira. A linguagem, o vocabulário e a própria estrutura frasal ganham um tom mais próximo à fala coloquial, semelhante às experimentações dos modernistas Mário e Oswald de Andrade. Nestas condições, é possível dizer que uma significativa parcela de escritores associou a reflexão crítica da realidade a uma linguagem diferenciada. Na perspectiva inovadora de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Murilo Rubião surge uma nova geração de autores que dá continuidade às linhas delineadas pelos seus mestres, ou ainda acrescentam novas formas de representação do real:

De um lado, o processo modernizador do capitalismo tende a pôr de parte o puro regional, e faz estalarem as sínteses acabadas, já clássicas, do neo-realismo, que vão sendo substituídas por modos fragmentários e violentos de expressão. Esta é a literatura-verdade que nos convém desde os anos 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para as massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue. De outro lado, a ficção introspectiva, (...) que ainda resiste como pode à anomia e ao embrutecimento, saltando para universos míticos ou surreais⁶⁰.

⁵⁹ Nota-se que os efeitos da censura instigaram a reorganização da linguagem não só no texto escrito, mas também interfere no próprio uso da expressão oral, conforme HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005, p. 103.

⁶⁰ BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

Aqui, é possível observar uma considerável tendência em reinventar as formas da narrativa, por conta dos fenômenos histórico-culturais vigentes, sobretudo a ditadura militar e a indústria cultural, que tem como objetivo resistir às forças do instituído. É relevante ainda que a resistência ao processo modernizador e à violência ditatorial tenha impulsionado os escritores à transgressão das usuais formas narrativas, segundo Bosi, o que, inevitavelmente, efetivou-se através de um afastamento do regionalismo, do “puro regional”, das formas realistas da literatura. Lygia Fagundes Telles, Danton Trevisan, José J. Veiga, Rubem Fonseca, Osman Lins, Autran Dourado, Luiz Vilela, Samuel Rawet e João Antonio são exemplos deste processo. A literatura gaúcha, por sua vez, também se permite ir em busca de inusitados percursos expressivos, cujos principais expoentes são Moacyr Seliar, Tânia Faillace, Sérgio Faraco e Caio Fernando Abreu⁶¹. Ademais, o diálogo entre autores é cada vez mais freqüente, seja no território nacional ou no exterior. Caso disso é o freqüente diálogo que Caio estabelece com a escritura de Clarice Lispector⁶² ou com Julio Cortazar; a influência do escritor argentino torna-se marcante em especial na sua primeira fase, a dos anos 70.

Por outro lado, o Estado brasileiro passa a promover o clima eufórico e ufanista que delineou o perfil do milagre brasileiro. A abertura da economia do país ao capital estrangeiro é introduzida sob a forma de pesados investimentos públicos e da associação de empreendimentos industriais e financeiros. Tudo isto consolida uma organização moderna para a sociedade que se volta cada vez mais para a urbanização e centralização do poder. Os reflexos desses encaminhamentos na área da cultura se tornam praticamente inevitáveis. Daí o estímulo à indústria cultural firmar-se como o próximo passo. Há uma surpreendente explosão do conto, que supera numericamente os demais gêneros e desencadeia o que se convencionou chamar o *boom* da ficção. O mercado editorial ensaia a sua maturidade comercial em meio a um período de rápido crescimento da economia brasileira, que dá impulso à produção industrial e, conseqüentemente, ao consumo. O *boom* da literatura de massa amplia-se. Há uma efervescência dos *pocket books*, do tipo banguê-banguê, espionagem, romances, fotonovelas, tradução dos *hits* americanos até as mais cuidadosas publicações de mestres da música e da pintura. Os editores investem, com sucesso, naquilo que poderia se chamar a literatura de “não escritores”. Ao lado disso, impuseram-se dois tipos de atividades antes desconhecidas: a publicidade e o jornalismo. A televisão, por sua vez, configurou-se o principal veículo difusor de um Brasil moderno, grande e monumental que, simultaneamente,

⁶¹ BITTENCOURT, Gilda Neves. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 71.

⁶² Cf. MENDES, Fernando Oliveira. Na voragem de uma paixão. In: *Análises literárias: tendências contemporâneas*. FERNANDES, Cleudemar; Santos, João Bosco Cabral dos (Org.) Uberlândia: EDUFU, 2003.

prega os novos hábitos de consumo e comportamento para a burguesia e a classe média em ascensão⁶³.

Na contramão do estímulo à cultura de massa, o regime coercitivo impõe uma desarticulação no campo intelectual e das esquerdas, que passa a dar lugar a uma série de redefinições, num clima de mais ou menos perplexidade. A militância política vigora a partir de dois parâmetros por vezes fragmentados: a experimentação de um comportamento mais ousado, que se convencionou chamar de *desbunde* ou a luta armada. Os artistas, intelectuais e produtores culturais naturalmente tendem a se contrapor ao clima eufórico dos modernos *slogans* oficiais e vêm na construção alegórico-simbolista, do romance político, uma alternativa e, como tendem a observar o real com desconfiança, relativizam ainda mais o próprio discurso literário. Nesta corrente destacam-se Waly Salomão, Torquato Neto, Jorge Mautner, Agripino, Rogério Duarte e tantos outros. Define-se, neste projeto cultural, a técnica da desmontagem que, de alguma forma, reflete as exaltações da juventude à época, cujo projeto de revolução estava atento à noção de revolução individual:

... o que me fascinou na idéia de escrever falar recontar para esses estranhos olhos ouvidos alheios foi a tentação de desenvolver uma conversa fiada bambambam caixa de fósforo desenrolar uma BALELA nome próprio da fábula literária foi o gosto de arma uma armadilha sonora de abrir um lance pai filho espírito santo de fiar uma persona uma máscara provisória que não chega a colar na cara porque nada como um dia depois do outro e Alegoria Alegoria ALEGORIA ALEGORIA é uma coisa efêmera que logo se esquece...⁶⁴

No ano de 1974 ocorre uma perda de coesão entre as forças que sustentam o regime. Isto vem acompanhado de uma crescente insatisfação popular e de uma lenta retomada do debate político. A política do general Geisel reconhece a crise e busca gerenciá-la sem correr riscos de radicalização e descontrole. Para tanto, fornece às elites uma maior participação nos processos decisórios, através das políticas culturais, a fim de conter a insatisfação popular, que já se ampliava para os diversos setores sociais. A partir daí, o Estado toma decisões relevantes em relação aos caminhos da cultura que define o ideário dos intelectuais e produtores culturais nos anos 70. Por conta disso, o denominado “vazio cultural”, originário da repressão do regime e, principalmente, do Ato Institucional número 5, deixa, aos poucos,

⁶³ HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac Rio, 2005, p. 100.

⁶⁴ O depoimento de Waly exalta uma forma de intervenção que está muito próxima das experiências radicalizantes da contracultura. *Idem*, p.106.

de vigorar. O movimento editorial se mobiliza e um efervescente número de autores estreantes vem à tona; obviamente que o interesse do Estado, aqui, restringe-se apenas ao aquecimento da economia.

A partir daí, o poder estatal convoca as discussões em torno do nacional e do popular — em um momento que a intelectualidade já não consegue mais repensar esses processos em relação às novas condições da sociedade — colocando-as sob seu controle e definição. As alianças que o governo estabelece com os intelectuais têm um caráter abrangente e ambíguo, mas são aceitas e muitas vezes chegam a ser consideradas como politicamente desejáveis⁶⁵. O Estado, neste período, investiu na cultura, mesmo que precariamente e, sob uma aparente flexibilidade no campo cultural, procura estimular a expressão da sociedade. Definidas estas estratégias, o Estado acabou se tornando o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70. No entanto, a preocupação com a cultura se revelava através de um interesse pelo seu incentivo econômico. Afinal, a era desenvolvimentista, mesmo em sua fase mais autoritária, "não tem outra *moral*, outro esquema de valores que o das aparências".⁶⁶ É considerável que o regime ditatorial tenha investido na cultura, mais propriamente na indústria cultural⁶⁷, a fim de instaurar o conformismo da população brasileira. É notável que a expansão do mercado cultural impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente, fatores, que, sem dúvida, trariam enormes prejuízos ao Estado autoritário.

O depoimento do ministro Ney Braga, da equipe de governo do general Geisel (1974-1978), é significativo neste aspecto, pois sintetiza as concepções políticas que norteiam a ação do governo para a área cultural. Declara, ironicamente, que o desenvolvimento não tem apenas origem econômica e que é necessário respeitar as concepções culturais para não comprometer o conjunto. Nesta medida, exaltam-se os parâmetros de uma Política Nacional de Cultura que tenta conciliar as contradições vigentes, a fim de criar um amálgama de identidade cultural brasileira entre as classes:

...“Uma política de cultura situa-se pois na dimensão ao mesmo tempo ideal e real que existe entre dois momentos históricos, um presente, outro futuro, de qualquer forma extensão do passado, e tem consciência de contribuir para a criação do que há de vir (...) o alcance de tal política visa preencher *os anseios e as necessidades culturais de uma sociedade democrática*”. Os objetivos da política a ser implantada

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 112.

⁶⁶ BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 318.

⁶⁷ A indústria cultural tem origem numa produção facilmente assimilável, que procura, ilusoriamente, incitar uma sensação de que o mundo está em ordem. O conceito adotado aqui é o de ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986, p. 93.

se definem em: conhecer o que constitui *o âmago do homem brasileiro*, a *preservação da memória nacional*, o incentivo à criatividade: dar ao homem brasileiro a plena utilização de seu potencial, visando capacitar recursos humanos para a área da cultura, a difusão e a integração, “sem as quais se corre o risco para a *preservação da personalidade brasileira* e, portanto, para a *segurança nacional*”⁶⁸.

A discussão determina novos rumos para a produção cultural brasileira. Reivindicava-se que a conquista do mercado e a profissionalização do cinema, do teatro, das artes plásticas e da literatura gerenciassem as funções sociais e políticas na sociedade brasileira. Os debates travados durante este período parecem refletir que as artes não são um universo à parte do mercado: “o caráter de mercadoria do produto cultural torna-se um dado cada vez mais presente, a exigir da intelectualidade a revisão de estratégias para lidar com seu trabalho, com o mercado, com o capital”.⁶⁹ É relevante que estas condições incitem a efervescência da indústria cultural brasileira, em paralelo com o enfraquecimento ideológico da cultura, fenômeno que eclode nos anos autoritários e ganha cada vez mais fôlego nas décadas posteriores até os nossos dias. Por esta razão a expressão literária se viu impelida a reformular o seu perfil, já que, no momento em que a técnica triunfa, enquanto estímulo à indústria cultural, a arte inevitavelmente se transforma: tende a rejeitar não só a sua função social, como também qualquer determinação objetiva⁷⁰.

A televisão e o rádio, notadamente aliados à propaganda, integram-se cada vez mais junto ao público consumidor, afinal, a radionovela, os filmes de banguê-banguê, os noticiários, o jornal, a ficção científica, a comédia, o cinema, as histórias em quadrinhos, as telenovelas de *horário nobre* exprimem o variado espectro da cultura para as massas. “Tudo isso é fabricado em série e montado na base de algumas receitas de êxito rápido”⁷¹. Aqui, há, concomitantemente, uma dosagem de conservadorismo e realismo que procuram excitar, mexer com as emoções primárias e provocar o *happy end*. Na contramão disso, a crítica intelectual tenta refletir acerca da efervescente produção cultural a partir da década de 70 e encontra nos fundamentos da Escola de Frankfurt, em especial em Adorno e Horkheimer, um

⁶⁸ O discurso do Ministro Ney Braga reitera que a indústria cultural tem uma relação direta com as condições de produção e distribuição, que é implementada, no contexto brasileiro, através de um discurso nacionalista e ufanista. HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac Rio, 2005, p. 112 [grifo nosso].

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 112.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da literatura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 171

⁷¹ BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 320.

modo de denunciar a indústria cultural e os meios de comunicação. Para os pensadores, esta produção induz ao conformismo, à indiferença, à dependência, e, inevitavelmente, à condição de meros objetos. Nestas condições, a produção literária nega toda linguagem discriminatória e objetiva, a fim de recuperar resquícios de sonhos, memória e paisagem que a indústria cultural não conseguiu manipular para vender. Daí a sua resistência e, simultaneamente, a sua estranheza⁷².

Baudelaire já havia exaltado os efeitos da modernidade na poesia, os quais incidem na reinvenção do fazer poético, em especial, após o advento da fotografia. Para tanto, segundo ele, o artista precisa se afastar dos conceitos pré-estabelecidos da arte e mergulhar no fluxo e refluxo do movimento, do fugidio ao eterno, que há no meio da multidão, na praça, nas ruas da metrópole. A partir daí, a relação artista-leitor se tornou muito mais próxima do que havia sido no passado. No célebre texto *A perda da auréola* ele assinala a impossibilidade de o poeta se manter na mesma postura frente às novas demandas sob pena de ser atropelado pela avalanche de situações efetivadas no presente: “E eis-me aqui, igual a você, como você vê.”⁷³ O novo lugar do poeta permite que ele transite em territórios comuns “Posso agora andar incógnito,...” e, simultaneamente, o conclama a agir como um sujeito comum “...cometer ações reprováveis e abandonar-me a crapulagem como um simples mortal”; esta postura tende a contribuir para uma maior fluência e contundência poética, a exemplo do poema que dá abertura à antologia de *As flores do mal*: “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”. Os ilimitados debates dos anos 70, de certa forma, recuperam as transgressões exercitadas pelos artistas europeus e permitem, agora, que o diálogo se estabeleça de forma mais direta. Apesar da resistência e desconfiança dos escritores contrários ao regime militar e à indústria cultural não houve significativas alterações no êxito estatístico, o que garantiu a eficiência da indústria cultural e do seu respectivo mercado⁷⁴.

Na contracorrente disto, há uma retomada da produção cultural que deseja a profissionalização e, simultaneamente, tenta veicular conteúdos políticos. A preocupação com os temas é salientada, a fim de se contrapor à produção anterior, que se deteve no comercial, no padrão — a fase do denominado “vazio cultural”. Na área jornalística, *O Pasquim* marca esta fase, pois se torna um dos escassos semanários que incitava o debate entre os intelectuais e artistas acerca das problemáticas político-sociais. De qualquer forma, o debate político mais

⁷² BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁷³ BAUDELAIRE, Charles (1821-1867). *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

⁷⁴ Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac Rio, 2005, p. 112.

arejado se consolida na juventude urbana e nos que se agrupam em torno da cultura. Há ainda aqueles que fazem grande sucesso, apenas porque conseguem passar pelo crivo da censura (“não sei como isso passou, é ótimo” — comentários que se ouvia nos espaços de exibição da música, do teatro, do cinema)⁷⁵. Há ainda os incentivos no campo institucional como a premiação e promoção de concursos públicos que impulsionam a descoberta de novos escritores, a publicação de inúmeras coletâneas de contos e uma diversificada proliferação de revistas como *Escrita*, *Ficção*, *Inéditos* e, na grande imprensa, abre-se espaço para os suplementos literários. Concomitante a isso, as editoras testam o seu alcance comercial e lançam obras que têm objetivos notadamente mercadológicos.

A relação entre autor e público também se modifica, em função da efervescente indústria cultural. O mercado editorial estreita o convívio entre ambos ao promover entrevistas, seminários, mesas-redondas e passa a dar valor ao uso de uma linguagem mais acessível e próxima aos recursos formais da televisão e do jornal. Se antes o principal interlocutor do escritor era a crítica literária, agora, público e autor têm um convívio mais direto, sem mediadores, através do chamado círculo universitário⁷⁶. Aliás, a universidade⁷⁷ sofre um brutal processo de desintegração, durante estes anos, que se deve aos efeitos do Ato Institucional número 5 de meados de 1968/69. O vazio ideológico é um resultado disso, uma vez que a discussão acerca da realidade do país havia sido interdita. O medo e a desconfiança atingem as salas de aula e ameaçam o cotidiano dos professores e alunos, que sofrem com uma série de interferências explícitas como a proibição de determinados autores e obras, considerados, pelo regime, indesejáveis; a constante ameaça da legislação repressiva associada à infiltração policial no âmbito universitário fez com que o trabalho intelectual tivesse poucas condições de se desenvolver e o campo das ciências sociais evidentemente se converteu no principal alvo da censura.

A partir daí, o eufórico clima do milagre econômico passa a valorizar ainda mais as áreas técnicas. Afinal, era necessário atender às necessidades e exigências do mercado que se amplia sustentado pelas novas empresas privadas ou estatais. O ensino dobra-se às abordagens tecnicistas, como o behaviorismo, a economia neoclássica, o pragmatismo norte-americano. Através do poder de influência do mercado, a passagem dos bancos escolares às práticas

⁷⁵ *Idem*, p. 321.

⁷⁶ ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. In: *Literatura brasileira de 70 a 90. Revista Organon*. Porto Alegre: UFRGS, n. 17, 1991, p. 95.

⁷⁷ Os dissabores em torno da universidade, da censura e do empobrecimento cultural, assim como o papel do Estado em torno da cultura são objeto de reflexão de Osman Lins. In: *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e realidade social*. São Paulo: Ática, 1974 e *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

profissionais ocorre a partir de fórmulas prontas, ou seja, de receitas fornecidas pelas indústrias farmacêuticas, hospitalares, administrativas. Se antes, o ensino tinha como objetivo a problematização, a crítica e a pesquisa, agora, revela-se frase feita, esquema funcional, cálculo mecânico, que deve funcionar para uma rápida absorção e consumo⁷⁸. Isto se deve, em grande parte, à multiplicação de instituições privadas de ensino superior, a maioria delas com um interesse restrito no mercado, e conseqüentemente no lucro, que empobrecem a formação crítica, sobretudo, a das ciências humanas.

O marxismo, uma possível contrapartida diante deste quadro, enfraqueceu-se enquanto reflexão acadêmica, pois, diante do quadro que se firmava, volta-se mais a sua epistemologia do que à interpretação da realidade brasileira. Assim, enquanto uma parcela dos intelectuais reflete acerca das teorias estruturalistas, a produção teórica de São Paulo — principalmente aquela ligada à orientação do professor Antônio Cândido — desenvolve uma crítica de cunho sociológico e marxista na direção do que vinha sendo elaborado na década de 60. Estes debates procuram enfatizar as questões em torno do nacional, em especial, no que diz respeito às relações de dependência e desenvolvimento. À medida que os métodos históricos não tinham condições de se manifestar, em função da imposição da censura, a crítica de caráter estruturalista ganha cada vez mais espaço.

Em suma, a literatura produzida durante esses anos foi impulsionada a dizer, de maneira explícita ou cifrada, aquilo que a censura impediu de veicular em jornais, revistas e nos meios de comunicação de massa. A literatura procura notadamente revelar a hipocrisia que rege as relações políticas e interpessoais da sociedade em vigor e alguns manifestos internacionais recuperam a esperança no futuro: os movimentos estudantis de maio de 1968, em Paris, o movimento *hippie* e os manifestos de norte-americanos contrários à guerra do Vietnã. No entanto, os escritores ocupam um campo de atuação pouco significativo em relação ao crescente número de telespectadores que a televisão conquistava dia a dia. Por conta disto, as tentativas de protesto muitas vezes não alcançaram êxito. O que se percebe, diante destes modos peculiares de produção literária, é que houve um sentimento de revolta e desejo de liberdade e, em paralelo, uma atitude de descrença e desilusão pelos ideais perdidos.

⁷⁸ Cf. BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 317.

3.2 Contravenções, trânsitos e inserções

Caio Fernando Abreu vive este período intensamente. Aliás, no efervescente ano de 1968 era um jovem de apenas 20 anos de idade. Durante a década de 70 publicou o romance *Limite Branco* (1971)⁷⁹ e *Inventário do Irremediável* (1970)⁸⁰, sua estréia na narrativa curta, seguido de *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977). O conto constituiu-se como o seu gênero de preferência. Diante das múltiplas influências expressivas que recebeu, durante esses anos, a da literatura latino-americana configurou-se como uma das relevantes. A expansão das novas tecnologias, em especial a dos sistemas de comunicação, facilitou o diálogo entre latino-americanos e, concomitante a isso, o território brasileiro na época tornou-se um refúgio para os exilados políticos que sofriam dos desmandos autoritários de seus governos. Na mesma direção dos brasileiros, os escritores dos países vizinhos procuraram manejar e combinar criativamente expressões artísticas diferenciadas com vistas a refletir a respeito das problemáticas locais. Aliás, a imposição dos movimentos ditatoriais, nestes países, tornou-se o principal eixo motivador para que aderissem à resistência e coesão artísticas⁸¹. O mercado editorial também impulsiona o período do *boom* literário nos países de língua espanhola, durante a década de 60.

A renovação da linguagem narrativa é provavelmente desencadeada pela dificuldade de "exercer a liberdade que tantas vezes lhes foi negada na vida civil"⁸² e, neste singular panorama literário, postula-se uma gama de expressões, imbricadas na tradição do regionalismo e do fantástico, um impulso para o que se convencionou chamar o realismo fantástico⁸³. Neste jogo inovador há uma tendência em se destacar os enunciados, que

⁷⁹ ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994. Após a hospitalização, em que se constata a saúde debilitada em função do HIV/Aids, Caio revisa sua obra. Em prefácio à segunda edição deste romance, ele reitera que, aqui, não há qualquer relação com o contexto brasileiro: o golpe militar, o AI-5, e o psicodelismo que marcou o sonho *hippie*: "ele é intimista, voltado quase exclusivamente para dentro".

⁸⁰ Em revisão ao *Inventário do Irremediável*, ele altera o título da obra: "a fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) ao acrescentar um hífen, que indica, quem sabe, "um trajeto que pode ser consertado?" Cf. prefácio do autor In: ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 1996. Neste trabalho utiliza-se o título da primeira edição, a de *Inventário do Irremediável*.

⁸¹ CHIAMPI, Irlemar; BERND, Zilá. O romance latino-americano. Porto Alegre, *Revista Blau*., n. 28, nov. 1999.

⁸² *Idem*, p. 164.

⁸³ Sabe-se que a região do Rio da Prata não sofreu uma experiência de miscigenação racial tão significativa e, por essa via, guarda maior fidelidade aos padrões europeus do que aos regionais, ou nacionalistas, nos quais se definiu o realismo mágico. Julio Cortázar, referência direta de Caio, alia-se às tendências européias de Kafka e à estética do absurdo: "nenhum outro autor [como Julio Cortázar] fará uma referência tão explícita à problemática da falência dos valores burgueses, oriunda de Kafka". Cf. CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: UFRGS, 1973, p. 168.

exacerbam o jogo ficcional do relato, a ruptura com o realismo documental mediante cruzamentos e superposições de temporalidades históricas e míticas. Dentre os escritores mais relevantes encontram-se Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Manuel Puig, Carlos Fuentes. Caio Fernando Abreu dialoga com estas tendências, em especial com a da estética do absurdo ou realismo mágico, associada ao escritor Julio Cortázar. É preciso assinalar, no entanto, que estas experimentações se firmam principalmente na primeira fase, na década de 70 e, posteriormente, tendem a minimizar.

Os efeitos dessa narrativa não são apropriados como meros temas, ou tratados com distanciamento, mas tendem a fazer parte da narrativa, das referências culturais enraizadas na mente das personagens ou em relatos sentimentais agregados aos registros da experiência. Daí os fundamentos teóricos de Theodor Adorno se constituem como um modo de refletir sobre o perfil das narrativas da década de 70. Em *Conferência sobre Lírica e Sociedade*, o filósofo destaca que o caráter social de uma obra está relacionado não só ao conteúdo nela veiculado, mas também a sua forma artística. A partir daí, as expressões individuais se tornam artísticas na medida em que encontram uma forma estética que lhes dê participação universal. Diante da variedade de aspectos políticos, econômicos e sociais, muitas vezes dicotômicos, durante estes anos, sobretudo a influência da censura e do autoritarismo como mola precursora à indústria cultural, uma significativa parcela dos artistas acabou incorporando um diferenciado modo expressivo em relação ao que se fazia até então.

A fase desenvolvimentista e eufórica do "milagre brasileiro", nos primeiros anos da década de 70, convocou o espírito lírico a uma forma de oposição e reação àquilo que o filósofo alemão havia referido como "a coisificação do mundo, a dominação das mercadorias sobre os homens"⁸⁴, que vêm se firmando como um poder dominante desde a Revolução Industrial. A própria forma da lírica, segundo o filósofo, carrega em si uma forma de ruptura, em especial, ao que é promulgado pelo coletivo, neste caso, a supremacia da objetividade, do consumismo. No momento em que o sistema político-econômico brasileiro exerce uma força dominante sobre os sujeitos é de se esperar que a palavra poética sucumba a um estado de precariedade. Aliás, "a formação lírica sempre é também uma expressão subjetiva de um antagonismo social", afirma o filósofo. O artista tende a exaltar um sujeito coletivo, portanto universal, que interpenetra a subjetividade com uma forma expressiva diferenciada, conforme as tendências históricas em curso. Em outras palavras, conteúdo e forma artística tendem a expressar uma relação mais verdadeira com o seu tempo e, por extensão, tocar a

⁸⁴ ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos: os pensadores*. São Paulo: Abril, 1975.

universalidade, uma vez que desejam passar incólumes pela transitoriedade dos modos compositivos da época⁸⁵. Aqui, há uma preocupação em se posicionar na contramão dos modos efêmeros de cultura.

Apesar de Caio dialogar com a literatura latino-americana, nota-se que há um interesse em subverter a narrativa através da adoção do insólito⁸⁶, uma vez que esta forma revela-se em acordo com o ideário da Contracultura, com o qual simpatizou e inclusive experimentou enquanto sujeito social, como se poderá notar ao longo deste trabalho. Em acordo com os manifestos contraculturais, o contista gaúcho, assim como parte da juventude da época, se permitiu a liberdade associada ao uso das drogas. Daí as experiências com os alucinógenos, sobretudo o LSD, o estimularam a novas experiências de apreensão do real e conseqüentemente influenciaram o seu processo criação literária. Aliás, o uso das drogas como alavanca para o fazer poético não é novidade aqui, mas se faz presente desde os tempos mais remotos e, em certa medida, está intrinsecamente ligada à matriz da poesia⁸⁷. O que se nota é que, em alguns rituais, como o dos índios, o profético revela-se através do uso de alucinógenos e funciona como uma alavanca para decifrar a realidade; da mesma forma, na cultura ocidental, a experiência revela-se como símbolo, ou uma tentativa de apresentar pela linguagem o que se demonstra radicalmente ausente dela. Neste caso, os movimentos contraculturais procuraram exaltar os resquícios do sagrado no dia-a-dia em oposição à objetividade e ao pragmatismo, eixos reguladores do sistema econômico iniciado na década de 70.

Por isso, poetas e profetas às vezes confundem-se pelo aspecto visionário que determina suas práticas. Desde a Grécia arcaica, eles comungam o dom da vidência e a sua aliança funde o mito, a profecia, a poesia, o canto, a dança e os alucinógenos. Na narrativa acompanhada de canto e dança, por exemplo, "o mito se torna rito e a cerimônia uma suspensão do tempo, evasão do espaço e libertação dos frágeis limites do corpo mortal e carente"⁸⁸. Daí a junção primitiva de expressões que as culturas vêm como díspares: o mitopoético — associado à música —, a visão profética e a alucinação pelas drogas. As

⁸⁵ LIMA, Luiz Costa Lima. Por que a literatura? In: *Por que literatura?*. Rio de Janeiro: Vozes, 1966.

⁸⁶ O insólito aqui tem origem no que Walter Benjamin observa na expressão surrealista. O imaginário abre um espaço de imagens que procura revelar "o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, na qual não há lugar para qualquer 'sala confortável'". O conceito encontra-se no artigo O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da literatura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 34. Apesar de Caio ter influências do realismo mágico latino-americano, considera-se o insólito como marca mais evidente pela sua aproximação com a Contracultura. Desta forma, optou-se por esta orientação teórica neste trabalho.

⁸⁷ WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados) In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 283.

⁸⁸ *Idem*, p. 284.

aproximações modernas entre poetas, videntes e drogados, no século 19, também indicam estas afinidades. O tempo⁸⁹ diferenciado, que advém dos relatos das viagens alucinógenas dos poetas, leva a crer que podem ser encontradas novas operações de linguagem; por essa razão, é possível estabelecer um eixo condutor entre a vertente profética e a poesia.

Porém, o visionário carrega consigo um papel social ambíguo. Se, por um lado, ele canaliza as angústias e a violência social, que trata de sublimar e assinalar, por outro, identifica-se com a vítima sacrificial e acaba se tornando um veículo de purificação da sociedade em que está inserido. Pela sua ousada função de agente catártico, ele torna-se uma entidade mitificada e marginalizada, ou seja, ora é adorado, ora é excluído. A sua transgressão aspira a novas formas de conhecimento. A ambigüidade encontrada no papel do poeta é análoga ao conceito das drogas, que pode designar tanto um bem terapêutico, quanto um valor negativo de veneno.

Walter Benjamin ensina que a decodificação do cotidiano surge a partir de uma visão metafísica, de revelação ou iluminação profana; para ele, o surrealismo soube investigar o impenetrável no cotidiano e assinala a pedra de toque do visionarismo moderno. A idéia de uma transformação revolucionária da realidade estaria relacionada aos interstícios entre o espaço físico e imagístico e, desta operação, em que se experimenta outra experiência de tempo, alcança-se, revolucionariamente, a experiência histórica coletiva. O filósofo retoma a convergência da poesia, profecia e droga e vê no uso do haxixe uma espécie de auxiliar técnico para a criação. Ele amplia a definição de subterfúgio alucinógeno, a fim de situá-lo como todo agente interno ou externo de transformações psicofísicas, nas quais se incluem o pensamento filosófico, o próprio ego e a *flanêrie*, assim como os narcóticos, os estimulantes e os alucinógenos:

O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flanêrie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas — nós mesmos — que tomamos quando estamos a sós⁹⁰.

Ao que se sabe, do fim do século XVIII ao século seguinte, muitos poetas escreveram sobre (ou sob) os efeitos das drogas. Mais tarde, no século XX, seria a vez dos simbolistas e modernistas e, nos anos 60, há uma retomada com base nos parâmetros da Contracultura.

⁸⁹ Cf. BAUDELAIRE, Charles Baudelaire. *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: LP&M, 1998.

⁹⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 33.

Confissões de um comedor de ópio de Thomas de Quincey, um dos mais importantes românticos ingleses, *Paraísos artificiais* de Charles Baudelaire e *Opium* de Cocteau demonstram a importância do tema no momento em que as potências divinas deixam de falar. Em Baudelaire, o uso das drogas poderia compensar a perda do vestígio sagrado na obra de arte, assim como a memória involuntária — disposição associativa espontânea e intensamente revestida de afeto, que é básica para a experiência lírica e cada vez mais problemática no mundo moderno.

Entre a geração dos surrealistas e a explosão contracultural, destacam-se as anotações de Walter Benjamin em *Haxixe*, os ensaios poéticos-pictóricos de Henri Michaux e o testemunho das visões de Aldous Huxley, que incitaram as gerações do *Beat* ao *rock*. O movimento *Beat* apostou numa generalização utópica da viagem alucinógena que, em paralelo com o *rock*, implica na difusão de uma estética e uma existência permeada pelas drogas. Em razão disso, a mesalina e o ácido lisérgico, drogas alucinógenas cultuadas na década de 60, o conhecido período do neo-romantismo *hippie*, estão interligadas à utopia contracultural de implantação de uma vida comunitária à margem do tempo da concorrência e do mercado. Almeja-se o efeito desmobilizador do ego, proporcionado pelas drogas, incompatível com a regularidade do tempo do desempenho produtivista, organizado pela sucessividade causal. Nos dias atuais, a serialização dos objetos não encontra um regulador que possa exercer o equilíbrio, a não ser no uso do *fármaco*, enquanto agente químico. A partir daí, a droga deixa de convocar uma razão revolucionária que se ousou anteriormente determinar e serve apenas à ambiciosa indústria farmacêutica, ou, clandestinamente, ao narcotráfico.

Holocausto, narrativa curta de *Pedras de Calcutá* (1977), é um registro desta incursão aos modos inusitados de composição, a fim de apontar as mazelas da vida social. Diante de um motivo não revelado, doze ou treze pessoas⁹¹, trancafiadas dentro de uma casa, sofrem a invasão de piolhos e, mais tarde, aparecem bolhas entre os dedos que desencadeiam feridas "úmidas e lilazes". O processo gera um profundo sofrimento e a degradação física é concomitante à subjetiva, uma vez que eles sequer dialogam ou interagem entre si: "Eu gostaria de ter conseguido olhá-los no fundo dos olhos, ter visto neles qualquer coisa como compaixão, paciência, tolerância, ou mesmo amizade, quem sabe amor"⁹²; a percepção do *outro* tende a desvanecer, provavelmente pela intensa dor, ou pela sensação de extrema

⁹¹ Simbolicamente o doze relaciona-se ao universo na sua complexidade espaço-temporal e encerra ainda os quatro pontos cardeais e os três planos do mundo. Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. Se a princípio não há identificação quanto ao perfil das personagens e do grupo infere-se que são representativos dos diversos indivíduos que compõem a sociedade.

⁹² ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977, p. 21. Aqui, utiliza-se a primeira edição da obra.

impotência diante da situação: "na verdade não sei se não estarei cego". As descrições revelam imagens insólitas que intensificam a dramaticidade do vivido: "Há feridas em torno dos meus olhos, as sobrancelhas e os cílios fervilham de piolhos". Em meio aos "dias curtos e escuros" e de muito frio, eles passam a lançar os móveis e demais objetos ao fogo inclusive àqueles reveladores da suas histórias pessoais como as cartas, pequenas lembranças até que, sem uma outra alternativa viável, passam a se lançar um a um às chamas. É possível dizer que o título do conto: *Holocausto* indica semelhanças entre o autoritário sistema implantado pelos militares, durante os 21 anos no Brasil, e a dramática história de perseguição aos judeus na Segunda Guerra Mundial; no conto, o grupo de rebeldes sente-se fragilizado, tanto no sentido individual quanto no coletivo, e encontram no suicídio uma alternativa para fugir da traumática situação.

As experimentações de linguagem também motivaram as vanguardas artísticas do início do século 20 e, de forma concomitante, exaltaram uma forma de oposição ao sistema em vigor. O surrealismo, o futurismo, o dadaísmo definiram que, ao invés de uma atitude extremamente contemplativa em relação à arte, era necessário se opor à realidade imposta e criar maneiras expressivas que indicassem um repúdio ao contexto vivido. Segundo Walter Benjamin, os centros urbanos oferecem um espaço em que o surrealismo encontra maior propriedade para sua expressão; através dele pode-se detectar sentido no que transparece nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a se extinguir, nas roupas com mais de cinco anos. Afinal, hoje, a maior parcela da população vive nos grandes centros. Para tanto, a opção pelo surrealismo carrega significados revolucionários, uma vez que enaltece um pessimismo integral ao desconfiar a respeito do destino da literatura, da humanidade e, sobretudo, uma desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre os povos, entre as classes, entre os indivíduos⁹³. A obra de Caio encontra condições de expressão no meio urbano, em função da sua trajetória pessoal de "desterritorialização" desde a adolescência. Contribuem para isso as mudanças conjunturais do Brasil na década de 70, que se voltam cada vez mais para a vida urbana em detrimento da do meio rural. Este aspecto será um marco diferenciador da expressão literária do escritor, uma vez que a maior parte da literatura sul-rio-grandense se centra na temática regional e, por extensão, na figura do gaúcho, do peão, do coronel.

Os contos *Eles* e *O afogado*, da coletânea de *O ovo apunhalado* (1975), tratam de revelar a aversão social a indivíduos que comungam de diferentes valores, aliás, um

⁹³ Cf. BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

comportamento comum nas tradicionais cidades interioranas. Aqui, o espaço narrativo é um inominado vilarejo, que se surpreende com a presença de estranhos visitantes, definidos genericamente como "eles". Este grupo agrega-se em torno de rituais e expressões singulares e, desde as primeiras linhas, o leitor toma conhecimento que, para eles, "a salvação é apenas daqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias"⁹⁴. À medida que a população toma conhecimento do estranho grupo passam a rechaçá-los permanentemente até o trágico final em os agridem violentamente até a morte. No entanto, o espaço social não passa incólume, pois, a partir da morte dos visitantes, a população vive num caos generalizado, em que casas são incendiadas e pessoas feridas. O narrador convoca o leitor a acompanhá-lo, uma vez que as informações expostas durante o percurso do narrado incitam a pensar no elemento renovador do fogo e na nova realidade originária da loucura, enquanto poder de libertação de uma sociedade extremamente conservadora.

O conto *O afogado* segue a mesma direção do anterior; no entanto, aqui, os incidentes passam a acontecer no momento em que um jovem é salvo de um afogamento, acompanhado da ajuda do médico da pequena cidade litorânea. Enquanto o rapaz recupera-se, ocorrem inusitados incidentes: desavenças, brigas, pestes, que assolam os habitantes do local, o que os leva a acreditar que o estranho visitante seja o responsável por tais eventos. O médico, no entanto, ao contrário dos outros cidadãos, encontra na presença do afogado o impulso para transmutar a sua vida existencial que até então se constituía enfadonha e rotineira. Ao final do conto, o rapaz é ferozmente agredido até a morte pelos habitantes do local e o médico, por extensão, vê no suicídio a única forma de redenção. Aqui, as personagens marginalizadas definem-se pelos valores associados à Contracultura que, em choque com sociedades fundadas na tradição e conservadorismo, exaltam o conflito do narrado.

A partir daí, nota-se que o contista se utiliza do insólito como uma via de expressão do comportamento associado à Contracultura. O que se observa, neste caso, é que as narrativas de Caio, da década de 70, assinalam o conflito entre comportamento subjetivo/objetivo, gregário/excludente, individualidade/coletividade dualidades que são postas em choque na conturbada era desenvolvimentista e autoritária. A linguagem também é outro marco diferenciador, uma vez que há uma incorporação de falas cotidianas: as gírias, o palavrão, as expressões da língua inglesa — fato, aliás, aspecto que tende a demonstrar a supremacia cultural e econômica dos EUA sobre os países latino-americanos. Os expressivos recursos de linguagem têm a intenção, no conjunto do texto, de intensificar o perfil da personagem, a fim

⁹⁴ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p. 48.

de expor as reflexões críticas. Na literatura do contista há uma tendência em assumir "a cultura de massa como expressão legítima do imaginário social; colocam-na na verdade, no lugar antes ocupado pela cultura popular"⁹⁵. Na contramão do instituído pela alta cultura⁹⁶ ou ainda nas definições de cânone literário, o autor mergulha no ideário do movimento *hippie* e lhe confere um valor alternativo diante do ascendente e cada vez mais fortalecido sistema capitalista e conseqüentemente pela indústria cultural. O contista toma para si este comportamento ideológico de contravenção, não só em sua experiência de vida, como também na própria escritura ao transgredir as costumeiras formas expressivas da literatura brasileira. Nesta fase, os auspícios da Contracultura são utilizados tanto no conteúdo das narrativas quanto na estrutura formal do texto e na fala das personagens.

A obra de Caio Fernando Abreu é representativa da geração de 1968. Do ponto de vista da História, nota-se que o final dos anos 60 foi marcado por importantes movimentos contestatórios que eclodiram em diversas metrópoles mundiais. Havia um descontentamento generalizado, pois se desejava um mundo novo. A crítica ao capitalismo monopolista se tornou a mais significativa, já que se questionava especialmente o consumo e a alienação provocada por este ato aparentemente inócuo. Isto surge fundamentalmente na sociedade moldada no Pós-Segunda Guerra Mundial, embora estes movimentos de revolta já se fizessem vigorosos desde o século XIX, sobretudo na França. As revoltas de 68 contestavam ainda o socialismo em vigor, uma vez que o interesse numa sociedade que provocasse a verdadeira emancipação do homem se tornou o principal objetivo.

Diante destas mudanças destaca-se o desenvolvimento da liberdade e da individualidade fundadas nos parâmetros da justiça, da igualdade e da fraternidade. Havia uma sociabilidade atenta ao sujeito coletivo, que promovia a libertação da individualidade e conseqüentemente possibilitava aos sujeitos a transformação efetiva em direção a uma sociedade de indivíduos plenos e livres⁹⁷. A tentativa de renovação do pensamento firmou-se ainda pela crise da hegemonia norte-americana diante dos impasses na Guerra do Vietnã⁹⁸. Esta postura antinorte-americana desestruturou a sociedade e abriu espaço para que os grupos, até então excluídos, de jovens, mulheres, negros reivindicassem um novo modelo social. Em

⁹⁵ CHIAMPI, Irlemar; BERND, Zilá. O romance latino-americano. Porto Alegre, *Revista Blau*, n. 28, nov. 1999.

⁹⁶ A alta cultura relaciona-se diretamente à cultura erudita, centralizada no sistema escolar, principalmente nas Universidades; a cultura popular, basicamente iletrada, corresponde aos bens simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano e do homem pobre suburbano. Caio Fernando Abreu aproxima-se da *cultura criadora*, a que está fora da Universidade, porém, ainda num sistema cultural alto. Cf. BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 309.

⁹⁷ Cf. DARIO, Rubem. O contexto de 1968. In: *1968: Contestação e Utopia*. HOLZMANN, Lorena & PADRÓS, Enrique Serra (Org.). Porto Alegre: UFRGS, 2003.

⁹⁸ A atitude antinorte-americana criticava a intervenção conservadora e reacionária dos EUA no Terceiro Mundo, assim como o seu apoio às ditaduras nos países subdesenvolvidos. *Idem*, p. 24.

meio a estes manifestos, surgem desde os pacifistas *hippies* até os movimentos mais radicais como o dos Panteras Negras ou os que aderiram à guerrilha urbana. Neste aspecto havia um projeto em comum: criticar o modo americano de viver e a política norte-americana de dominação sobre o Terceiro Mundo. As forças de oposição assumem uma visão crítica contra o conservadorismo social e a generalização do capitalismo monopolista.

Daí o espaço universitário ter sido palco destas manifestações, uma vez que, ali, realizavam-se disputas entre os grupos que se situavam nos pólos destas contradições. Nestas condições, os jovens estudantes tentam a democratização do país e encontram a oposição do sistema empresarial, que se sente autorizado a fazer novas exigências à universidade. O governo militar incentiva a criação de cursos técnicos para fins exclusivamente práticos direcionados ao mercado de trabalho. Há uma tendência ao desmantelamento das ciências humanas⁹⁹ e naturalmente um enfraquecimento da reflexão intelectual; os cursos universitários passam a ser de curta extensão e de uma direta aplicabilidade no mercado de trabalho e na inovação tecnológica. A universidade, neste caso, acabou se distanciando cada vez mais do que aquela parcela de estudantes reivindicou, ou seja, afastou-se das potencialidades humanas que tentavam encontrar soluções para os problemas sociais.

No entanto, na sua primeira fase, a revolução de 68 foi vitoriosa, pois havia uma denúncia contra:

o *establishment*, contra o sistema acadêmico, contra toda forma de poder, e principalmente contra o poder do dinheiro, contra as máquinas de guerra de autoritarismo, contra a máquina-guerra, contra o imperialismo e contra todas as formas de autoritarismo, contra a burocracia, contra a tradição e o congelamento da história, contra o imobilismo e a falta de criatividade, contra o consumismo e tudo e contra o consumismo das almas, contra a falta de idéias e contra as idéias cristalizadas. E ao ser o tempo de contestação, foi tempo de contracultura, de experimentalismos, de cultura reflexiva e de arte engajada. 68 foi a contestação pela transgressão. E, em alguns momentos, 68 foi a contestação pela revolução¹⁰⁰.

Segundo o filósofo Roszak, autor de *Para uma contracultura*, Maio de 68 representou o auge dos manifestos contraculturais. A efervescente movimentação político-cultural contestou o *establishment* ao denunciar os males da cultura e da civilização dominantes e,

⁹⁹ As reformas universitárias e seu impacto no contexto brasileiro são objeto de análise na obra de Alfredo BOSI. *Cultura brasileira e Culturas Brasileiras*. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁰⁰ Cf. PADRÓS, Enrique Serra. 1968: contestação e utopia (apresentação). In: *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: UFRGS, p. 13.

diante disto, marcou oposição frente a uma sociedade dominada pela economia do mercado e cada vez mais tecnocratizada, padronizada e consumista. Os jovens rebeldes provocaram ainda um movimento de ruptura aos valores tradicionais da família, do trabalho alienante e repetitivo, da religião judaico-cristã. Os valores tradicionais burgueses eram vistos com desinteresse e temeridade pelos jovens contraculturais e o direito ao prazer e ao imaginário se constituiu como uma alternativa necessária ao que estava sendo imposto; procuraram assumir o culto à liberdade em suas ilimitadas faces, a abolição do tédio, do repetitivo, o uso ilimitado das drogas, da sexualidade e da própria morte. A geração *Beat* havia iniciado a discussão anos antes e o festival de *Woodstock*, na década de 60, deu forças para que o movimento triunfasse. Timothy Leary e Luiz Carlos Maciel¹⁰¹ firmam-se como os gurus da Contracultura e procuram levantar teses sobre este movimento às vezes tão volátil para uma definição mais consistente. O *rock' n' roll*, o uso de drogas psicodélicas, o convívio em comunidades e a filosofia oriental foram os tópicos mais relevantes deste movimento. Se para uma parcela da população, a felicidade é alcançada através da conquista de cada vez mais dinheiro, reitera Maciel, para os jovens rebeldes as drogas, embora pudessem prejudicar o organismo, não causariam maior prejuízo do que o estresse da vida moderna causada pelos centros urbanos. O LSD, para eles, tinha a vantagem de fornecer um tipo de felicidade mais imediata e moral¹⁰².

Theodore Roszak é um dos reconhecidos autores que conceitua os fundamentos da Contracultura, embora a ruptura ao academicismo e à tecnocracia fossem um dos seus objetivos principais. Dentre as informações expostas em *Para uma Contracultura*, considera-se *Howl*, de Allen Ginsberg, a obra pioneira, e Rimbaud, Marcuse e Jim Morrison¹⁰³ os seus líderes mais expressivos. Os jovens rebeldes são os seus principais manifestantes, e o Maio de 68, na França, é considerado o auge das expressões contraculturais. Segundo as teorias de Roszak¹⁰⁴, a exaltação e a valorização das experiências individuais e subjetivas fundam a tese da nova cultura, uma vez que se torna a alternativa diante do imposto socialmente. Segundo

¹⁰¹ Dentre as obras relevantes do autor, destaca-se MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: LPM, 1987 e *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹⁰² Cf. MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 50.

¹⁰³ ROSZAK, Theodore. *Para uma contracultura*. Lisboa: Dom Quixote, 1971. A obra originalmente intitulada *The making of a Counter-Culture* se configura como a mais extensiva análise dos conceitos da Contracultura e seus aspectos interdisciplinares relativos à política, relações sociais, arte, educação e magia. Roszak, nascido em 1933, frequentou a Universidade da Califórnia e se formou em Filosofia. Colaborou para diversas revistas como *The Nation*, *Liberation*, entre outras, e organizou o livro *Masculine/Feminine — Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women* em parceria com Betty Roszak.

¹⁰⁴ Há controvérsias em relação ao termo usualmente empregado no Brasil. Estudos demonstram que a tradução para o português carrega um equívoco e os conceitos de cultura alternativa, cultura marginal e cultura *underground* conseguem alcançar um significado mais pleno para os objetivos desejados à época. Cf. WIZNIEWSKY, Larry. *Angelus Contraculturais*: Caio Fernando Abreu crítico da Contracultura. Dissertação. (Pós-Graduação em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, 2001.

ele, a predominância da "consciência objetiva", exaltada pela sociedade pragmática e consumista, tende a subordinar e degradar a experiência visionária e, conseqüentemente, empobrecer o existir humano. A nova cultura confirma-se como um instinto saudável de recusa a este sistema, tanto no âmbito pessoal quanto no político, e procura se contrapor ao massacre das sensibilidades humanas. Outra questão relevante é a necessidade de se trocar a teoria pela experiência, a antipsiquiatria de David Cooper e Ronald Laing¹⁰⁵ é um exemplo desta vertente contracultural.

Há, no entanto, contradições em torno da definição de Contracultura; isto se deve, em parte, a má tradução do título da obra de Roszak que procurou enaltecer o conceito de cultura *alternativa* e não uma negação da cultura. A errônea adoção da palavra, em especial o uso promulgado pela mídia, fez com que ela simplesmente encobrisse uma falta ou ausência de cultura¹⁰⁶. Maciel prefere utilizar o conceito de *nova* cultura no momento em que se refere aos acontecimentos da década; para ele, em meados da década de 60, já havia dois centros de irradiação da *nova* cultura, um na Califórnia, em especial na cidade de São Francisco, e outro em Londres. A Contracultura negava, em bloco, toda a cultura tradicional — literalista, racionalista, discursiva, verbal — como produto de um estado inferior da consciência e apontava para uma nova cultura, livre e dionísica, imaginativa e fundada na experiência direta, sensorial, do mundo e da vida. A cultura *underground* apresentou-se como o grande paradigma da cultura dos jovens dos anos 60 e 70 e, segundo Allan Watts, um dos seus membros mais reconhecidos, o mais valioso guia para os problemas humanos do final de século. No Brasil, é na música, em especial no Movimento da Tropicália, que convergem estes modos inusitados de composição, assim como no Cinema Novo de Glauber Rocha e na literatura marginal. Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa firmam-se como os principais expoentes da Tropicália, uma vez que se motivaram a dar um novo perfil à música popular brasileira.

A recepção crítica de âmbito acadêmico tornou-se francamente hostil à Contracultura, uma vez que a definiram através de conceitos como subcultura ou ainda de negação da cultura, em alguns casos, destacavam-na como um exemplo negativo de decadência cultural. José Guilherme Merquior e Paulo Francis foram os reconhecidos autores contrários ao movimento e Caetano Veloso se tornou o principal alvo de ataques, uma vez que adotava uma

¹⁰⁵ O mentor da antipsiquiatria, em Gramática da vida, convida o leitor à liberdade, uma vez que define o corpo como o lugar da repressão social. Cf. COOPER, David. *Gramática da vida*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1974. Caio utiliza um trecho de Laing no prefácio de *O ovo apunhalado* e, em inúmeras cartas, demonstra o interesse pelas terapias alternativas ou orientais como a ioga, o i-ching, a astrologia, a alimentação natural.

¹⁰⁶ Cf. WIZNIEWSKY, Larry. *Angelus Contraculturais*: Caio Fernando Abreu crítico da Contracultura. *Dissertação de Mestrado*. (Pós-Graduação em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, 2001.

postura radical através da valorização do misticismo, da ambigüidade sexual, do discurso fragmentário, do hedonismo libertário. *Jóia e Qualquer coisa*, discos de sua autoria, marcam o ápice desta fase. Os debates, na prática, revelavam o antagonismo entre cultura x anti-cultura, uma vez que de um lado encontravam-se os artistas, e do outro, os teóricos. Diante dessas duas facções sempre houve uma polarização: oponente-opositor, sem se conseguir chegar a uma síntese. O que se observa, no entanto, é que a Tropicália retoma elementos que haviam sido objeto de reflexão do Modernismo de Mário e Oswald de Andrade.

Semelhante a *Macunaíma* de Mário de Andrade, as expressões musicais tropicalistas procuraram assinalar os contrastes que definem a sociedade brasileira, tanto no plano social quanto no cultural. A canção que dá título ao movimento, a *Tropicália* de Caetano Veloso, é significativa neste aspecto: “sobre a cabeça os aviões/sob os meus pés os caminhões,/aponta contra os chapadões/meu nariz”, pois nota-se o interesse do cantor baiano em revelar o processo de modernização técnica e econômica implantados durante a década de 60, através das referências aos aviões e aos caminhões, por exemplo. Consideram-se, paralelamente, os contrastes do país que almeja a modernidade, mas que mantém as características de empobrecimento e desigualdades sociais: “O monumento é de papel crepom e prata,/Os olhos verdes da mulata,/A cabeleira esconde atrás da verde mata/O luar do sertão./O monumento não tem porta/A estrada é uma rua antiga estreita e torta/E no joelho uma criança sorridente, feia e morta/Estende a mão”.

O jogo de contrastes exprime os aspectos dicotômicos que marcam o contexto sócio-histórico brasileiro, que se, por um lado, se regozija pela ambiciosa construção de Brasília, “no planalto central”, através de uma estrutura arquitetônica ultramoderna, por outro, a criança se encontra desamparada frente às básicas condições de sobrevivência. A perspectiva de Caetano Veloso revela-se em sintonia com o projeto do Modernismo brasileiro ao destacar que a sociedade brasileira se define a partir de um amplo e diversificado painel, em que o contraste e a fragmentação se fazem marcantes. Obviamente que a apresentação dos elementos díspares é evidenciada constantemente, sem que se faça um juízo de valor, a fim de que o leitor/ouvinte tire suas próprias conclusões. Na mesma direção, os estilos musicais também são justapostos sem a preponderância de um sobre o outro: a bossa nova, o samba, o *rock´in roll*, que, ao que parece, convivem juntos sem maiores sobressaltos. Neste caso, os elementos de letra e ritmos melódicos se fortalecem mutuamente.

Outro aspecto a se considerar, durante a década de 60, é a influência das culturas estrangeiras, sobretudo a dos EUA, que pouco a pouco tende a exercer maior domínio sócio-político em relação aos países subdesenvolvidos. A partir daí, inicia-se o processo de

assimilação da cultura do estrangeiro, sobretudo da norte-americana: “No pulso esquerdo o bang-bang”, no entanto, o indivíduo ainda se mantém próximo a sua cultura, pois o encantamento está atrelado ao samba, que espontaneamente o estimula ao movimento, ao balanço do corpo “mas seu coração balança a um samba de tamborim”. O músico baiano propõe a exaltação das múltiplas manifestações culturais brasileiras reveladas, neste caso, uma ao lado da outra: a Bossa Nova, de João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, a música romântica de Roberto Carlos “que tudo mais vá pro inferno” para destacar, ao final, um dos mais representativos ícones da cultura brasileira: Carmen Miranda. O que se nota, em *Tropicália*, é o uso da técnica de colagem, que na maioria das vezes apresenta elementos contrastantes como a cidade e o campo, a cultura e natureza, o civilizado e o primitivo¹⁰⁷.

Como se observou anteriormente havia uma permanente cobrança de postura dos artistas, em que prevaleciam os conceitos maniqueístas de arte engajada ou arte alienada. O que se observa é que o Tropicalismo, dentro do caos teórico no qual se fundou, almejou atualizar a linguagem musical brasileira em relação ao que se fazia na Europa e nos Estados Unidos. A partir daí, as expressões tropicalistas se sintonizam com o ideário dos jovens *hippies* e a busca de uma vida livre de dogmas, a fim de dar vazão à expressão da subjetividade, da imaginação e do prazer. Aqui, as teorias de Herbert Marcuse, de Wilhelm Reich tendem a influenciar, assim como as músicas dos *Beatles* e dos *Rolling Stones*. O interesse por estes músicos não se funda apenas em assimilar os elementos de referências internacionais, mas o efeito *pop* era adequado para assinalar os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira¹⁰⁸. Ademais, houve um interesse em criticar o consumo que se iniciava vigoroso na era desenvolvimentista do regime autoritário.

A expressão poético-musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, entre outros, não ocorre de forma objetiva e pragmática, pois estes artistas desejam se opor ao discurso da propaganda e das mídias. Daí a aparente ambigüidade e desconexão convocam o receptor a reagir frente às constantes imposições de padronização de pensamento e da indústria cultural que, em essência, pretendem impedir a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente¹⁰⁹. Nota-se, neste sentido, que a reorganização da palavra no texto musical é semelhante à inovação dos

¹⁰⁷ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 239

¹⁰⁸ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegria, alegoria*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 45

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor. *Indústria cultural. Comunicação e indústria cultural*. 4 ed. São Paulo: Nacional, 1978, p. 295

recursos no âmbito da musicalidade. Gal Costa, por sua vez, trouxe uma maneira singular de interpretação às canções tropicalistas que em muito se assemelha às inovações de Janis Joplin no contexto internacional. Assim, percebe-se que a Tropicália contribuiu para que a música rompesse os limites das fronteiras rítmicas, históricas, geográficas e ideológicas. A freqüente busca de uma expressão que fosse nacional e cosmopolita, popular e sofisticada marcou a Música Popular Brasileira durante os anos 60 e 70, tornando-a um eixo de reorganização da própria tradição musical brasileira.

É importante enfatizar que a música popular brasileira se constituiu de um elemento motivador para as conquistas libertárias naqueles anos, porque não só unia os jovens coletivamente através dos Festivais de Música, como também estimulava à expressão da liberdade, da ousadia, ou seja, de um posicionamento audacioso frente à sociedade conservadora que detinha o poder. Caio Fernando Abreu se mantém atento às expressões musicais da década e a sua obra dialoga constantemente com a Tropicália, como também com o *rock' n' roll* dos *Beatles* e *Rolling Stones*. A ruptura das formas narrativas efetivadas pelo escritor demonstra a sua ousadia no âmbito literário e seu olhar perspicaz frente à efervescência cultural de seu tempo. A Tropicália, por exemplo, se faz presente desde citações diretas ou indiretas, como também no momento em que o escritor dedica a sua obra mais apreciada junto ao público leitor, *Morangos mofados* (1982), a Caetano Veloso. Nestas condições, o escritor incorpora traços musicais tanto na fala das personagens, quanto na própria estrutura da linguagem narrativa, conforme assinalado no capítulo anterior, *O olhar da crítica*. Aliás, a musicalidade da sua prosa muitas vezes assinala os contatos subjetivos, em especial nas relações amorosas, como se poderá verificar na coletânea de *O ovo apunhalado* (1975) ao longo deste trabalho.

Apesar de sua importância enquanto fenômeno cultural, a Contracultura quase sempre esteve associada a uma anticultura ou negação da cultura¹¹⁰. O próprio Luiz Carlos Maciel, em *Anos 60* (1987), considerado o guru do movimento no contexto brasileiro, sintetiza os dissabores dos anos contraculturais nos anos posteriores. Para ele, o que tinha uma intensidade revolucionária acabou sendo digerido pelo sistema econômico em vigor; nos anos 70, "as conquistas dos anos 60 são oficializadas e viram moda, abençoadas pelo sistema. Todo mundo se droga; todo mundo curte rock, todo mundo é místico; o mundo aparentemente mudou e a revolução venceu, isto é, acabou". Nestes anos, conclui, resta apenas a inércia. Já nos anos 80, "o gesto libertário perdeu o sentido; a busca acabou; o caminho está fechado. As instituições, velhas ou novas, mostraram-se fortalecidas (...) o egocentrismo é absoluto; a

¹¹⁰ *Idem*, p. 37.

liberdade desapareceu do horizonte" e encontra no conformismo a atitude predominante: "o indivíduo desaparece; nascem os robôs."¹¹¹

A obra de Caio é reveladora neste aspecto, porque, apesar de simpatizar com os movimentos contraculturais, ele observa os interesses da indústria e das mídias em transformar toda e qualquer manifestação, inclusive as libertárias, em simples mercadorias. Caso disso é a narrativa de *Margarida Enlatada*, da coletânea de *O ovo apunhalado* (1975), na qual se vê a publicidade fazendo uso de expressões da linguagem oral, como as gírias, na tentativa de se aproximar ainda mais do público consumidor, em outras palavras, desde as primeiras décadas, a indústria se interessa em minimizar os efeitos dos grupos avessos ao período autoritário da fase desenvolvimentista. A partir daí, a coisificação do homem diante de um trabalho repetitivo e burocrático e um consumo cada vez mais acirrado são motivos de reflexão na primeira fase da obra do contista e, neste aspecto, *Gravata, Retratos*¹¹² e *Creme de alface* demonstram extrema relevância.

*Creme de alface*¹¹³, da coletânea de *Ovelhas negras* (1995), é a narrativa que mais causa impacto no sentido de revelar o embrutecimento humano originário da vida metropolitana. A narradora é uma pessoa comum, que se encontra no meio de uma multidão em uma metrópole qualquer. A postura fria, impessoal e agressiva marca o seu perfil, uma vez que a satisfação de seus ilimitados desejos individuais se constitui a razão de sua existência hedonista e egoísta. A aversão aos seus pares é ressaltada, enquanto tenta recuperar as frágeis relações interpessoais: "Enfim, enumerou na esquina, Raul se enforcara no banheiro, cinco anos exatos amanhã, e esse maldito velho com passinho de tartaruga bem na minha frente, eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa"¹¹⁴; os elementos objetivos são justapostos aos subjetivos no fragmentado universo da personagem: "Lucinda quebrou as duas pernas atropelada por um corcel azul três dias depois da Martinha confessar que estava grávida de três meses, e não quer casar, a putinha, desculpe, mas o senhor não quer deixar eu passar?". A narradora apóia-se nos fundamentos objetivos para refletir a respeito dos laços afetivos, uma vez que constantemente salienta: "enumerou na esquina" ou "eu tenho pressa". A aceleração do tempo, ao que parece, não permite que haja compreensão da subjetividade e tudo pode ser vorazmente consumido, tanto os objetos quanto as pessoas.

¹¹¹ MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 120.

¹¹² ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975.

¹¹³ *Creme de alface*, escrito em 1975, faz parte da coletânea de *Ovelhas negras*, em que o autor reuniu textos escritos durante o período de 1962-1995 e que haviam sido publicados em diversos jornais e revistas. Cf. ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995. O título do conto relaciona-se a um dos primeiros produtos para a hidratação da pele no período em que a indústria da cosmética ainda era incipiente.

¹¹⁴ *Idem*, p. 138.

O eixo de conflito ocorre no momento em que vai ao cinema para ventilar o seu parco cotidiano e, na entrada, depara-se com uma menina-pedinte que lhe requisita uns trocos — fato costumeiro nas grandes cidades brasileiras. Ao tentar se livrar do assédio da criança, ela reage de forma espontaneamente brutal "tão exato, subitamente. Inesperado, perfeito" ao empurrar a criança contra a parede com inúmeros pontapés. Apesar disso, a mulher segue o seu destino incólume, natural, diante dos acontecimentos relatados em contraste com o leitor que se vê perplexo diante de uma total ausência de sentimentos para com o outro. Os episódios seguem esvaziados de sentido até que, ao final da narrativa, a mulher exalta um único interesse: a compra de um hidratante (creme de alface), pois deseja conquistar a beleza da atriz do filme que assistira. A personagem representa os indivíduos que sucumbem à exaltação do consumo e, por conta disso, tornam-se cada vez mais hedonistas, narcisistas e egoístas. Em nota introdutória ao conto, o escritor declara que a censura não teria permitido a publicação do texto, elaborado em 1975, pois revela uma espécie de "mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades". Este relato é significativo à medida que define um dos parâmetros da censura imposta pelo governo militar: o de veicular a imagem de um país forte e promissor, em que as mazelas e adversidades da vida social não podiam ser sequer mencionadas. A perspectiva do poder do Estado, e por extensão da censura, incentivou a supremacia dos interesses objetivos em detrimento dos subjetivos, além de incitar a padronização de comportamentos, elementos que colaboram com a indústria cultural e o ascendente mercado consumidor.

Ansiosos em encontrar um lugar no qual pudessem viver a plenitude da liberdade, uma parcela de jovens desloca-se para outros países em busca de novas perspectivas. Afinal, a repressão militar no contexto brasileiro não permitia que a ideologia da cultura alternativa pudesse vigorar. Caio viaja para o território europeu ainda em 1973 e Londres, um dos focos da Contracultura no contexto mundial, firma-se como seu destino, além de breves passagens por Paris e Estocolmo. O conto *Lixo e purpurina* é elaborado durante o período em que vive na capital londrina. Composto de vários fragmentos, misto de diário e ficção, o conto recupera a sua vida em território estrangeiro, em que teve a oportunidade de experimentar uma forma nova de moradia: uma república *hippie*. Desde os primeiros relatos, o descontentamento inevitavelmente apresenta-se; a comparação com o país de origem acaba acontecendo naturalmente: "Estamos encalhados sobre estas malas e tapetes com nossos vinte anos de amor desperdiçado, longe do país que não nos quis"¹¹⁵. A assimilação do novo lugar não acontece facilmente, porém a convivência no seu país também não lhe é favorável: "lá não há

¹¹⁵ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995, p. 109.

liberdade". O desejo de ir ao encontro do outro é freqüente, mas o ambiente inóspito desfavorece as amizades e relações amorosas; em pouco tempo, percebe que a liberdade constitui-se de um véu de ilusão "nesta cidade onde estamos presos e livres, soltos e amarrados", pois encontra apenas o desconforto, a fome, o frio. As drogas permitem a abertura para um espaço de prazer, talvez uma alternativa para uma realidade demasiadamente opressora: "a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa"; assim, resta apenas o desejo de que a tarefa se finalize: "eu quis morrer, quis perder para sempre a memória, essas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina".

A procura desesperada por um lugar no qual pudesse se sentir confortável é reiterada constantemente, no entanto, a desilusão e a impotência se sobressaem; os paraísos antes sonhados, agora, não passam de um devaneio, de um *bad trip*¹¹⁶: O Tarô, os incensos e as velas parecem atenuar o ambiente desolador em que se encontra. A viagem ao território estrangeiro, ao que parece, fez com que o escritor tomasse ainda mais consciência das idiosincrasias e falhas políticas do Estado brasileiro. Ao retornar ao seu país, imerso em incertezas, o narrador percebe que terá outro desafio a enfrentar: sente-se um estranho em seu próprio território, pois adquire *outro* modo de se vestir, de se comportar. Se não encontrara espaço para expor a sua subjetividade no território europeu, aqui, também se depara com as dificuldades, já que traz consigo experiências de uma identidade desconhecida. Na mesma perspectiva de conflito da narrativa anterior, define-se o conto *Paris não é uma festa*¹¹⁷.

O recém chegado viajante vai ao encontro de uma amiga, a fim de recuperar os laços afetivos do passado, no entanto, a melancolia define a sua expressão e o diálogo não se consolida; ela, por sua vez, sente-se desconfortável com a presença do *outro*, o *estranho* e vê na urgência do trabalho um meio de afastá-lo de si. Ao final do encontro, o homem pára em frente à janela, o que permite que ela o observe melhor "os olhos tinham mudado. Estavam parados, com uma coisa no fundo que parecia paz. Ou desencanto". Nota-se que os dissabores marcam o seu perfil e, por conta disso, o distanciamento para com os outros é inevitável. A ausência de comunicação demonstra a perda irreparável dos laços afetivos.

É relevante que a estrutura de *Lixo e purpurina* se defina por uma forma inusitada, um misto de diário/autobiografia e conto, que se subdivide em pequenos fragmentos datados. A

¹¹⁶ *Bad trip* é um fenômeno cerebral que ocorre após o uso de LSD. Dentre as sensações experimentadas está a distorção visual e de percepção, anestesia ou parestesia do corpo. O *bad trip* surge, primeiro por uma percepção somática e emocional e, num segundo momento, advém as sensações de pânico, histeria. Se estes sintomas persistirem, a pessoa é impulsionada a desejar a morte, o que leva o experimentador, às vezes, ao suicídio. Cf. ROCHA, Luiz Carlos. *Drogas*. São Paulo: Ática, 1987.

¹¹⁷ ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977, p. 49.

estrutura narrativa permite maior proximidade com o cotidiano das personagens: os pequenos furtos, as viagens alucinógenas¹¹⁸, acrescentadas às dificuldades de moradia e alimento. Assim como *Creme de alface*, esta narrativa não pôde ser publicada durante os autoritários anos do Ato Institucional número 5, já que violava os parâmetros da ordem social e dos bons costumes. O argumento do conto evidentemente colocava em risco a imagem de um Brasil forte e próspero, que tanto interessava às elites, assim como ao Estado autoritário.

Assim como *Lixo e purpurina* assinala que a abertura para o território estrangeiro, associado às viagens alucinógenas, não encontra espaço para a subjetividade se realizar plenamente, *O poço* exalta, simbolicamente, os efeitos de uma sociedade que não só rechaça o diferente, com também o pune violentamente. O espaço narrativo é indefinido, a única referência é a Rua X. Ali, enormes carros vermelhos, carros-recolhedores abrem duas comportas que "sugam" os possíveis "suspeitos" para um destino inexplicável, revelado apenas ao final da narrativa. Percebe-se que os jovens são as principais vítimas desta operação. Há dificuldade de expressão, de comunicação em meio a um ambiente insólito, pois "se tornou impossível transformá-lo em palavras: apenas as imagens atravessavam meu cérebro como flechas superpostas, confundidas".¹¹⁹ Ao final, o destino revela-se: o grupo é lançado num poço "abaixo de nós vejo o poço cheio de lanças pontiagudas onde se entrelaçam serpentes". Os escolhidos são representantes de uma parcela social que carrega características especiais: "Vejo o rosto dos meus companheiros" que vislumbraram um futuro mais amplo e íntegro, já que "Parecem crianças. Não: parecem seres de outro mundo, um mundo futuro. Ou um mundo que não foi possível".¹²⁰ A partir deste trágico final, infere-se que o contista já antevê a decadência dos ideais exaltados pela Contracultura, em especial, aquele que desejava uma sociedade mais humana, livre e solidária. Em *Morangos mofados* (1982), obra seguinte, a consciência da impossibilidade de dar vazão aos ideais dos rebeldes se intensifica e resulta em desencanto.

Uma estória de borboletas, da coletânea de *Pedras de Calcutá* (1977), exalta a temática da loucura, um dos tópicos significativos da obra de Caio e da Contracultura. O narrador recupera a trágica situação desde as primeiras frases: "André enlouqueceu ontem à tarde". Procura um termo consistente para a patologia do amigo, mas não encontra e se refere apenas a um comportamento *estranho*, desorganizado. No momento em que o deixa na clínica

¹¹⁸ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995, p. 111. A menção ao uso de drogas é constante ao longo do conto, mas é associada costumeiramente à expansão da consciência "vem para que (...) eu possa te contar dos meus muitos ou poucos passados, futuros possíveis ou presentes impossíveis, dos meus muitos ou nenhuns eus" ou à possibilidade de deixar a vida "suspensa".

¹¹⁹ ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977, p. 108.

¹²⁰ *Idem*, p. 109

psiquiátrica, atenta a diferenciada expressão de André "Ele ficou ali na minha frente, me olhando. Não me olhando propriamente, há muito tempo não olhava mais para nada", um olhar que busca transcender o real para ir além do conhecido: "seus olhos pareciam voltados para dentro, ou então era como se transpassassem as pessoas ou os objetos para ver, lá no fundo deles, uma coisa que nem eles próprios sabiam de si mesmos (...) era um olhar muito sábio"¹²¹. Horas depois de deixar o companheiro, o narrador passa a sentir as mesmas sensações que vislumbrara no outro: o silêncio, a obsessão por recortes de figurinhas e, sobretudo, a mania de enxergar borboletas entre os cabelos. À medida que as horas seguem, o narrador vivencia as mesmas impressões de André e, consciente de que estava prestes a cair no território da insanidade "ao amanhecer do dia de hoje fui dominado", também é hospitalizado. A narrativa destaca os interstícios entre loucura e realidade, a fim de ampliar o olhar acerca dos diversificados modos de apreensão do real. Aliás, a loucura, aqui, configura-se como uma forma de sapiência "era um olhar muito sábio" e os escorregadios limites entre a realidade e loucura não são vistos com temeridade, mas exaltados em suas mágicas possibilidades de fantasia. O escritor de *Pedras de Calcutá* aproxima-se, desse modo, das revelações ou iluminações profanas, já anunciadas por Walter Benjamin,¹²² pois o "homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos."¹²³ Mais uma vez, recupera-se o imaginário como trampolim para experiências não vividas, a fim de abolir o prático, o objetivo, o repetitivo, o já conhecido.

O texto dramático *Como era verde o meu vale* segue direção semelhante ao conto *Uma estória de borboletas* no que diz respeito aos interstícios entre a loucura e a realidade. O monólogo recupera o olhar de um homem que recorda a sua vida em meio à natureza num pequeno vilarejo do interior. Através de um ritmo acelerado, o dramaturgo demonstra o impacto do desenvolvimento urbano na localidade, porque se antes se podia admirar a natureza "Como era bonito lá. A gente ficava embaixo da figueira e ficava vendo o sol se pôr atrás dos morros. A casa era branca e fresca. A gente via o rio dum lado e os morros de outro", mesmo com um intenso trabalho a cumprir: "tirar leite das vacas, recolher os ovos do galinheiro, arar a terra, colher o milho, semear o trigo", agora, a situação é outra. Aos poucos, o local acabou sendo habitado por novos moradores até que uma fábrica de cimento se

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 92.

¹²² Cf. WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados) In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹²³ Cf. BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 33.

instalou por lá. A partir daí, a degradação ambiental se fez inevitável: “Depois de um tempo as plantas começaram a murchar, os peixes do rio foram morrendo todos, as árvores perdiam as folhas e a terra não dava mais nada”, e sem qualquer resistência dos moradores locais “... o povo da vila dizia que era bom, que era o progresso que tava chegando e agora todo mundo ia ter trabalho e ganhar bastante dinheiro¹²⁴”.

O efeito dramático se intensifica no momento em que o seu filho vende as terras da família “Quando a gente fica velho os filhos não ligam mais pros palpites da gente” e decide morar numa cidade. Assinala-se que os efeitos da modernidade e do progresso econômico são aceitos sem qualquer resistência ou questionamento pelas gerações mais jovens e, simultaneamente os valores culturais, representados pelo ancião, deixam de ter importância. O homem, no entanto, não consegue se adaptar ao novo ambiente, pois sente a ausência das plantas, dos bichos, das árvores; reagia ao seu desconforto subjetivo com inevitável inquietude, ao andar constantemente pela casa, sem desejo de comer ou dormir, e conseqüentemente causava incômodo aos demais membros da família. Ao final, eles decidem interná-lo num hospital psiquiátrico. Aqui a loucura é questionada enquanto fenômeno social, já que a “inadequação” é um das causas dos diagnósticos médicos. Caio, através de *Como era verde o meu vale*, incita o leitor a se questionar sobre os efeitos da objetividade e o massacre deste estilo de vida na subjetividade dos indivíduos. Na mesma direção, assinala-se a supremacia do desenvolvimento econômico em relação à vida cotidiana dos sujeitos, das diferentes culturas e, inclusive, frente aos bens da natureza.

Se a fase de modernização, da década de 70, define-se por um abandono do meio rural em direção aos grandes centros, a vida metropolitana ganha cada vez mais importância no contexto brasileiro. Isto faz com que a objetividade, o pragmatismo e o ascendente consumo se consolidem. Os jovens rebeldes rejeitam a instauração deste modo de vida, a fim de recuperar uma sociedade que valorize a subjetividade, o imaginário e o prazer. Caio Fernando Abreu vivencia estas condições, uma vez que também experimenta o deslocamento do interior para os grandes centros. Em 1966, aos 16 anos de idade, abandona a sua cidade natal, Santiago do Boqueirão, e se desloca para Porto Alegre com a finalidade de fazer os estudos secundários. Anos depois, no efervescente e instável ano de 1968, conquista o seu primeiro emprego como jornalista da revista *Veja*, o que lhe impulsiona a se deslocar mais uma vez, agora, para a capital paulistana. Mais tarde viaja para a Europa com destino a Paris, Estocolmo e Londres. As constantes mudanças de território e um olhar sempre atento ao

¹²⁴ ABREU, Caio Fernando. *Como era verde o meu vale*. In: *Teatro Completo*. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997, p. 143.

contexto histórico, social e cultural contribuem inevitavelmente para a sua diferenciada expressão literária.

A aceleração do tempo, própria dos centros urbanos, faz com que os sujeitos apreendam a realidade de um modo diferenciado do que no meio rural; nas cidades menores, o ritmo se impõe lentamente e autoriza a percepção a se tornar mais uniforme e gradual. Em oposição a isso, o espaço urbano revela-se a partir de uma infinidade de informações e expressões convergentes, que se intensificam por um ritmo cada vez mais veloz. Para tanto, homens e mulheres metropolitanos tendem a embotar os sentidos em razão do intelecto, pois vêm nesta reação uma possibilidade de preservar a sua subjetividade do avassalador aceleração da vida metropolitana. Diante disso, surge uma forma impessoal de se relacionar, isto é, a atitude blasé¹²⁵, que vislumbra os objetos com indiferença e exaustão e, conseqüentemente, a própria relação com os seus pares.

Assim, o pragmatismo da vida contamina as relações sociais e as inter-relações subjetivas, que tendem a vigorar de um modo particular neste espaço. A supremacia da objetividade é um dos fatores determinantes, uma vez que o *outro*, assim como os objetos, é percebido enquanto valor de troca; daí os sujeitos muitas vezes se reduzem a um valor monetário. As relações sociais, individuais, de trabalho, ou de negociações econômicas ocorrem quase sempre dentro dos parâmetros da racionalidade. Se, nas pequenas comunidades, a relação entre produtor e consumidor é conhecida, nas cidades modernas, este vínculo se desfaz. O anonimato permite que se descarte o valor subjetivo do objeto e, por conta disso, os laços de proximidade, uma vez que há uma tendência em se valorizar apenas a mercadoria. Daí a mente moderna conferir um sentido maior aos valores quantitativos em detrimento dos qualitativos. O fator econômico torna-se, desse modo, o alicerce do sistema social vigente e a aceleração do tempo o seu principal aliado. Aliás, se não houvesse a estrita pontualidade nos compromissos e serviços do metropolitano típico, toda a gama de afazeres habitualmente tão complexos e diversos não teria condições de se organizar.

Conforme exposição anterior, a geração da Contracultura almejou contrariar esse paradigma, uma vez que enaltece a subjetividade, os valores humanos, a natureza e a liberdade. É nesta perspectiva que a obra de Caio Fernando Abreu interage com a realidade, a fim de revelar o modo como as relações humanas são massacradas pela ambiciosa objetividade e pragmatismo. Em *Pequenas epifanias*, coletânea de crônicas publicadas em 1996, o autor reflete constantemente acerca do caos urbano em especial o da metrópole

¹²⁵ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In *O fenômeno urbano*. GUILHERME VELHO, Otávio (Org.). 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 13.

paulistana, na qual instala moradia durante uma significativa fase de sua vida. Em *Reflexões de um fora-de-lei do Atrólho*, o cronista constata a sensação de extrema irritabilidade a que são submetidos os indivíduos que residem nos grandes centros. Isto advém da dificuldade em cumprir as tarefas cotidianas, pois, muitas vezes, o sistema tende a emperrar e provocar “frequentes crises de irritação, dor de cabeça, náuseas, palpitações, insônia”, o que faz com que surja uma sensação de deslocamento; diante disso, só é possível ser um “fora-de-lei”:

Essa lei [A Lei do Atrólho], aprenda, dificulta, até mesmo impede todo e qualquer movimento. Telefones que nunca têm linhas (e você quer falar); caixas de supermercado lixando as unhas enquanto a fila aumenta (e você quer pagar); grupos de executivos e secretárias andando lado a lado na Paulista na hora do almoço (e você quer passar); bilheterias de cinema que jamais têm troco (e você quer sonhar); entendeu? Gente que pára para conversar justamente no trecho mais estreito da calçada (...) tudo isso e muito mais é puro Atrólho¹²⁶.

Diante da desorganização coletiva é preciso ter consciência das necessidades do outro para que a vida de todos seja facilitada “Precisamos urgente de campanhas, *outdoors*, cartilhas de esclarecimento”, por isso “Não atrolhe sua vida, não atrolhe a vida alheia! Contra AIDS, camisinha; contra Atrólho, consciência!” Constata ainda que a emergência, o ritmo acelerado, o ruído, a multidão impaciente “traz à tona os mais baixos instintos do mais politicamente correto cidadão. Submetido a ela, em átimos de segundos qualquer um fica possuído por ferozes ímpetos neo-nazistas.” Em certa medida, o olhar do cronista detecta a complexidade de fatores que a metrópole encerra, o que faz com que o espaço urbano se torne um ambiente cada vez mais inóspito, inclusive, para dar impulso ao próprio pragmatismo e objetividade que o sistema econômico impõem.

Atento aos problemas sociais, econômicos que afligem a capital paulistana e seu impacto no isolamento e indiferença dos sujeitos, encontra-se *Zero grau de libra*, da mesma coletânea de crônicas. Aqui, o autor faz uso de seus conhecimentos astrológicos para evidenciar os símbolos agregados ao texto. A entrada do sol em libra sinaliza o início da primavera, período de renovação da natureza e, sob a regência do planeta Vênus, a força do amor e da solidariedade. Esta fase assinala uma tendência harmoniosa para o diálogo, apesar

¹²⁶ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 87. A crônica foi publicada, originalmente, no *Estado de São Paulo* em 06.03.94. A palavra “atrolho” é de uso corrente na gíria e define local de grande movimento, barulho, confusão.

das diferenças¹²⁷. Semelhante a uma oração — pelo uso de repetições —, o autor conclama a força e a bondade de Deus para que a cidade de São Paulo resgate a sua humanidade perdida:

Neste zero grau de Libra, queria pedir a isso que chamamos Deus, um olho bom sobre o planeta terra, e especialmente sobre a cidade de São Paulo. Um olho quente sobre o mendigo gelado que acabei de ver sob a marquise do cine Majestic; um olho generoso para a noiva radiosa mais acima. Eu queria hoje o olho bom de Deus derramado sobre as loiras, falsíssimas, o olho cúmplice de Deus sobre as jóias douradas, as cores vibrantes (...) deita o teu perdão sobre as moças desempregadas em seus pequenos apartamentos na Bela Vista, sobre os homossexuais tontos de amor não dado, sobre as prostitutas seminuas, sobre os travestis da República do Líbano, sobre os porteiros de prédios comendo sua comida fria na rua dos Jardins¹²⁸.

Nota-se que há uma preocupação em universalizar a bondade e a gentileza, independente das diferenças sociais e econômicas. Ao final, o autor convoca a necessidade da justiça, aliás, outro tema associado ao signo de libra, para que o equilíbrio coletivo se estabeleça. O lirismo emociona o leitor que é tocado por um análogo desejo de solidariedade:

Sobre as antas poderosas, ávidas de matar o sonho alheio — Não. Derrama sobre elas teu olhar mais impietoso, Deus, e afia a tua espada. Que no zero grau de libra, a balança pese exata na medida do aço frio da espada da justiça. Mas para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo o dia sem desistir, envia teu Sol mais luminoso, esse do zero grau de Libra. Sorri, abençoa nossa amorosa miséria atarantada¹²⁹.

A necessidade de um rígido esquema de pontualidade, nas grandes cidades, favorece o cumprimento das tarefas, mas não permite que o indivíduo expresse os seus impulsos instintivos; em consequência disto, as regras originárias do externo tendem a se tornar mais significativas do que a sua própria voz subjetiva. A partir daí, ocorre um duplo jogo: de um lado, uma intensificação da subjetividade altamente pessoal, que minimiza a alteridade e, de outro, uma atitude de profunda distância e impessoalidade social. Diante desta gama de informações, oferecidas pela metrópole, o indivíduo muitas vezes encontra-se completamente exaurido de suas forças. Esta postura desestabiliza os indivíduos, mas, por outra via, contribui

¹²⁷ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

¹²⁸ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 32; a crônica foi publicada originalmente no *Estado de São Paulo* em 24.09.86.

¹²⁹ *Idem*, p. 31-2.

ainda mais para o crescimento econômico, uma vez que tende a haver uma compensação através do consumo. Exalta-se constantemente uma atitude *blasé*,¹³⁰ em que as coisas são experimentadas sem uma significação genuína e, às vezes, a dificuldade de discriminar pode levar até a um esvaziamento de percepção. Os relacionamentos afetivos se enfraquecem diante destas circunstâncias. O cronista, atento às problemáticas sociais, discute a maneira de amar num período tão impessoal e hostil.

Em *Extremos da paixão*, ele vê que o contexto não permite a entrega amorosa. As dificuldades são atribuídas a um comportamento que desconsidera os sentimentos mais profundos, pois no "século XX não se ama. Ninguém quer ninguém. Amar é *out*, é babaca, careta."; concomitante a isso, as relações tendem à desarmonia "Embora persistam essas estranhas fronteiras entre amor e loucura, entre loucura e suicídio." O cronista salienta laços amorosos que envolvem reconhecidos atores de cinema, a fim de reiterar que a beleza do amor está na entrega total, como em *Werther* de Goethe. Nos últimos anos, o amor acontece apenas em meio a extremos: oscila entre o desespero: "Andei pensando nesses extremos de paixão, quando te amo tanto e tão além do meu ego que — se você não me ama: enlouqueço, eu me suicido com heroína ou eu mato o presidente" ou na desesperança em relação à felicidade do encontro: "Me veio um fundo desprezo pela minha/nossa dor mediana, pela minha/nossa rejeição amorosa desempenhando papéis tipo sou-forte-seguro-essa-sou-mais-eu", associado a uma atitude de indiferença "Que imensa miséria o grande amor — depois do não, depois do fim — reduzir-se a duas ou três frases frias ou sarcásticas. Num bar qualquer, numa esquina da vida"¹³¹. Apesar das dificuldades amorosas atribuídas ao tempo histórico, o cronista reforça a importância do encontro: "apesar de tudo eu penso sim, eu digo sim, eu quero Sins". Deseja, inegavelmente, a relação amorosa que o leve à plenitude.

A atitude de quase indiferença, ou reserva, típica da vida social na metrópole, se deve aos valores do mercado, que arrancam inseparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico¹³², em última instância, o mundo objetivo induz a personalidade à sensação de inutilidade; as relações sociais não se cumprem, pois uma espécie de aversão contamina as relações sociais, o que, paradoxalmente, está relacionada à extrema liberdade pessoal que só pode se efetuar nestas condições. O abismo que se forma entre os indivíduos faz com que se sintam cada vez mais estranhos uns aos outros e incomunicáveis.

¹³⁰ SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*. GUILHERME VELHO, Otávio (Org.). 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 16.

¹³¹ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 22; publicada originalmente em *O Estado de São Paulo* em 08.07.86.

¹³² SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*. GUILHERME VELHO, Otávio (Org.). 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 16.

Na falta de entendimento mútuo, o resultado é a nulidade das relações, o vazio, a solidão. Em *Infinidamente pessoal*, da coletânea de *Pequenas epifanias* (1996), o encontro amoroso ocorre num espaço fechado e abafado, provavelmente num bar. No momento em que saem à rua, sentem-se desprotegidos, pois a "cidade suja" não permite a familiaridade e a falta de comunicação é o primeiro elemento da crise entre os sujeitos:

E enquanto eu olhava o céu limpo da cidade suja, interpunha entre nós seu primeiro muro de palavras. Confusas, atormentadas, sobre tudo e sobre nada: palavras amontoadas umas sobre as outras, como se amontoam tijolos para separar alguma coisa de outra coisa. Eu mal sabendo que esse — que seria o seu jeito mais falso de ser — seria nas semanas seguintes o seu jeito mais verdadeiro, às vezes único.¹³³

O desejo de encontrar a plenitude de vida no espaço urbano é semelhante à busca do encontro genuíno com o outro, porém este não se constitui. O lirismo é acompanhado de mistificação através da presença do anjo: "Lembro que olhando para cima, descobri entre roxo e o rosa das nuvens um anjo também pálido, magro e de barba por fazer, vestido de negro, com um leve sorriso nos lábios, vertendo uma gota de mel sobre nossas cabeças". A negação dos sentimentos é inevitável e se deve, sobretudo, à melancolia, à descrença na felicidade:

Não prestei atenção nele [no anjo]. Me deixava levar, guiado apenas pelo jardim que entrevia pelas frestas de tijolos, nos muros-palavras erguidos entre nós, com descuido e precisão. Viriam depois mais muros que os de palavras, muros de silêncio tão espesso que nem mesmo os demorado exercícios de piano, as notas repetidas e os dedos distendidos, conseguiriam derrubar. Errei pela primeira vez quando me pediu a palavra *amor*, e eu neguei. Mentindo e blefando no jogo de não conceder poderes excessivos, quando o único jogo acertado seria não jogar: neguei e errei¹³⁴.

O tempo do vivido é marcado pelo tempo mítico-circular: "A lua deu mais de uma volta completa no Zodíaco" em meio ao ritmo veloz da metrópole que define a impessoalidade e indisposição para se revelar ao outro: "Olhei para fora de mim e não consegui localizar ninguém no meio das vibrações da cidade suja.". A dor é uma consequência de experiências esvaziadas de sentido "Olhei para dentro de mim e só havia

¹³³ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 22; publicada originalmente em *O Estado de São Paulo* em 01.07.86.

¹³⁴ *Idem*, p. 23.

sangue. Derramado como nas cirandas¹³⁵." Os encontros amorosos não conseguem ocorrer num contexto contaminado pela supremacia dos valores econômicos, da mercadoria, do consumo, do descartável. Os sujeitos relacionam-se com reserva, às vezes com certa indiferença, uma vez que as condições de vida intelectual funcionam como um corpo blindado na expressão da independência dos indivíduos. Na contramão da liberdade permitida na metrópole advém um sentimento de solidão infinitamente maior, em outras palavras, o isolamento arrasta-se por toda extensão geográfica e ultrapassa as fronteiras físicas. Vive-se só no meio da multidão.

Sob o céu de Saigon, da coletânea de *Ovelhas negras* (1995), refere-se aos inusitados encontros que ocorrem nas metrópoles; aqui, o espaço físico se dá em meio às avenidas Paulista e Augusta, da capital paulistana, representativas, neste caso, de quaisquer ruas de uma metrópole. O narrador, em terceira pessoa, retrata o jovem rapaz separadamente, num primeiro bloco, para, no segundo, apresentar a moça; no último, o casual encontro entre os dois. O rapaz e a moça são universalizados pela própria construção do texto: "Essas moças não olham para baixo nem para cima: com passo decidido, olham direto para a frente, como se visualizassem além do horizonte", pois não carregam nomes que os particularize. Eles têm muitos pontos em comum e percorrem o mesmo caminho durante os sábados à tarde. Na terceira fase do conto se esbarram, inesperadamente. O lirismo da linguagem salta aos olhos do leitor que se torna cúmplice do narrado, uma vez que só narrador e leitor conseguem acompanhar os fatos em sua totalidade: "E porque o mundo, apesar de redondo, tem muitas esquinas, encontram-se esses dois, esses vários, em frente ao mesmo cinema e olham o mesmo cartaz". Em meio aos transeuntes, eles trocam algumas palavras:

— Parece Saigon, não?
 — O quê? ele perguntou sem entender.
 Ela apontou para cima.
 — O céu. O céu parece Saigon.
 Surpreso, e meio bobo, ele perguntou:
 — E você já esteve em Saigon?
 — Nunca — ela sorriu outra vez — mas não é preciso. Deve ser bem assim, você não acha?¹³⁶

Na falta de elementos que provoquem o encontro, os dois não conseguem estabelecer um contato mais significativo. A semelhança de identidade entre os jovens não é o suficiente

¹³⁵ É notório o efeito poético da crônica, cujo interesse é recuperar o tempo mítico em oposição ao discurso do senso comum, da ciência, do discurso que preza a comunicação direta. Aliás, a crônica de *Infinitamente pessoal* a exemplo de outros textos da mesma coletânea são normalmente opostas ao comumente publicado nos veículos jornalísticos. Aqui, mais uma vez, Caio se opõe às expectativas do leitor no momento em que adere ao inexprimível da palavra, aos restos de silêncio. Cf. BOSI, Alfredo. *Poesia-resistência. O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹³⁶ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995, p. 227.

para consolidar o encontro, provavelmente em função do território onde se encontram ou, quem sabe, por uma ausência de rituais: "Nesse momento — dizem que cabe aos homens esse gesto, e eles eram meio antigos — talvez ele tenha pensado em oferecer um cigarro a ela, em perguntar se já tinha visto aquele filme, se queria tomar um café no Ritz..." Sentem-se desconfortáveis diante da situação, ou quem sabe, indiferentes: "Mas como ele era sempre um tanto lento, não perguntou coisa alguma, não fez convite nenhum. Nem ela.". Ao final, percorrem o mesmo caminho isoladamente e, minutos depois, confirmam o tédio, o repetitivo de todas as tardes de sábado. Aqui se percebe o desencanto dos sujeitos metropolitanos, já que tinham condições para transmutar o seu cotidiano e, no entanto, nada fizeram para que isto se realizasse. Ou talvez porque se sentem ameaçados em suas subjetividades diante dos obstáculos do seu tempo histórico-social. Afinal, o espaço recorda Saigon, local onde ocorreram as dramáticas mortes no conflito da Guerra do Vietnã.

Os sujeitos desejam os encontros, mas vivem num território de estrangeiros, em que estranhos entre si vagam em busca de relações satisfatórias. Em *Morangos mofados* (1982), as personagens se encontram ávidas de encontros, embora percebam que a preponderância do efeito pragmático no cotidiano emperra os encontros significativos. O primeiro desafio se dá no âmbito da palavra, sobretudo na dificuldade de se comunicar, exemplo disso é a primeira narrativa da coletânea: *Diálogo*. Aqui, a falta de entendimento predomina e a expressão dos sentimentos não acontece de forma clara, mas em meio a um cruzamento de fragmentos sem sentido ou direção:

A — Você é meu companheiro.
 B — Hein?
 A — Você é meu companheiro, eu disse.
 B — O quê?
 A — Eu disse que você é meu companheiro.
 B — O que é que você quer dizer com isso?
 A — Eu quero dizer que você é meu companheiro. Só isso.
 B — Tem alguma coisa atrás, eu sinto.
 A — Não. Não tem nada. Deixa de ser paranóico¹³⁷.

A ironia é anunciada desde o título do fragmento, pois o que se percebe em *Diálogo*, é, definitivamente, uma ausência de comunicação. As associações sociais vêm frequentemente carregadas de dissabores e ressentimentos que se fazem cada vez mais complexas, principalmente, porque há um estranhamento da própria individualidade. Aqui, é possível

¹³⁷ ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. O fragmento faz parte de *Cenas Avulsas* da obra *Teatro Completo*. O texto é dedicado a Luiz Arthur Nunes, amigo e parceiro de Caio em inúmeras peças teatrais.

inferir as marcas do golpe militar, que, na imposição de um cerceamento das liberdades, exalta a falta de confiança no outro. *Transformações*, ainda da coletânea de *Morangos mofados* (1982), trata de discutir o estranhamento dos sujeitos nas relações amorosas e inclusive assinala o não reconhecimento das facetas da própria subjetividade no contato com o outro. Consciente de que deve haver algo que o conduza ao futuro, o que ele define como A Grande Falta, o protagonista avalia o seu modo de interagir socialmente. Admite o uso de subterfúgios na tentativa de mascarar a própria fragilidade: "A Grande Falta crepitava dentro dele. Sua invisibilidade no entanto não o invisibilizava (...) Viam, isto sim, aquela casca reproduzindo com perfeição o externo dele.", já que a falsa aparência era quase imperceptível: "Tão perfeito que ao menos provocava suspeitas aumentando as pausas entre as palavras, demorando o olhar, ralentando o passo falso daquele falso corpo". Num outro momento, emprega termos análogos para melhor distinguir A Grande Falta: "A Grande Indiferença, ou A Grande Ausência, ou A Grande Partida, ou A Grande, ou A, ou". Passaram dias, meses e anos para que pudesse acontecer a transformação, a abertura para um encontro mais genuíno com o outro:

Ele olhou para o lado. Do lado havia Outra Pessoa. A Outra Pessoa o olhava com cuidadosos olhos castanhos. Os cuidadosos olhos castanhos eram mornos, levemente preocupados, um pouco expectantes. As transformações tinham se tornado tão rápidas que, no primeiro momento, não soube dizer se a Outra Pessoa via a ele ou a Ela, se se dirigia à moldura, à casca, ao cristal ou ao desenho (...) a Outra Pessoa olhava para uma coisa que era ele mesmo¹³⁸.

Desfeitas as amarras, o encontro finalmente pôde acontecer. As verdadeiras representações subjetivas transmutam sensações vividas no passado, a fim de renovar-se: "alguma coisa explodiu, partida em cacos". O diálogo, agora, sustenta-se na novidade que o *outro* recupera, nas diferenças e, sobretudo, no convívio: "tudo ficou mais complicado. E mais real". O escritor provavelmente se utiliza de estruturas de linguagem generalizantes — "Outro", "a Pessoa" — e visuais, através do uso de letras maiúsculas, a fim de demonstrar a universalidade da narrativa, tanto no sentido lírico, quanto da expressão sexual. Aqui, os indivíduos finalmente se encontram dispostos a um encontro verdadeiro, seja ele de cunho amoroso-sexual — homo ou heterossexual, ou ainda representativo de uma amizade.

O jogo dialético de estranhezas, associado às relações interpessoais, desencadeia, por vezes, um não reconhecimento da própria subjetividade. A crônica *O rosto atrás do rosto*, da

¹³⁸ *Idem*, p. 79.

coletânea de *Pequenas epifanias* (1996), sinaliza este conflito, uma vez que ao observar a si mesmo surpreende-se com "um outro rosto desconhecido"; à medida que o tempo passa, no entanto, procura encontrar os desconhecidos espectros de sua face "Ele ficou olhando, encantado com tanta beleza. Mas o outro rosto não se movia", apesar de rezear o contato mais profundo "Era tão bonito o outro que ele não resistiu a tentação de tocá-lo. Talvez não devesse, pensou. Quando pensou, já era tarde demais. Tinha estendido a mão para tocar devagarinho na pele do outro rosto". A necessidade de interação, agora, é inevitável "Com a ponta da língua, tentou abrir lentamente uma brecha entre os lábios do outro rosto. Os lábios do outro rosto estavam secos e não se abriam. E o outro rosto continuava a não se mover" a rejeição se transforma em desespero, em violência:

Mordeu então a boca do outro rosto. Primeiro de leve, depois mais forte. Cada vez mais faminto, arrancando pedaços de uma maçã vermelha. Mordeu os lábios, o queixo, e também as faces e o nariz e os olhos do outro rosto. Com doçura, com paixão, com ansiedade e fúria. Mas o outro rosto não se movia. Da mesma forma como tinha aproximado do seu o outro rosto, afastou-o com as duas mãos iradas. Uma das mãos segurou com força os cabelos finos, perfumados, enquanto a outra se erguia para esbofeteá-lo uma, duas, várias vezes. Um fio de sangue escorreu do canto da boca do outro rosto. Que mesmo assim, não se movia. Então apanhou a navalha que trazia no bolso. Um click seco libertou a lâmina. E num golpe veloz, num único gesto, com todo ódio que era capaz, e era muito, cortou a pele macia do outro rosto.

A máscara é finalmente arrancada e, diante de si, encontra um ser mais genuíno e verdadeiro: "Estendeu as duas mãos e arrancou a máscara do outro rosto. Por trás da máscara, por baixo do outro rosto estava o rosto dele mesmo"; a essência de si "Inteiro e sem ferimento algum, o rosto dele mesmo. E era lindo, o próprio rosto vivo por trás da máscara morta do outro rosto". Eis a epifania:

Ele ficou olhando o próprio rosto. Ele estendeu as mãos e tocou o próprio rosto com todo carinho — e era muito, esse carinho — que era capaz.

Foi então que o próprio rosto — que não era o outro rosto nem o rosto de outro, mas sim o próprio rosto vivo por trás da máscara morta do outro rosto — finalmente começou a se mover. E disse:¹³⁹

É relevante que a renovação subjetiva se cumpra através da transmutação profunda. É relevante que o conceito de beleza, aqui, se defina por uma postura genuína sem subterfúgios,

¹³⁹ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 38.

sem disfarces, sem máscaras para consigo mesmo. Aqui a narrativa se faz aberta, instigando o leitor a desdobrar suas reflexões a fim de finalizar a leitura.

A coletânea de contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*¹⁴⁰ (1988) gira basicamente em torno das relações afetivas. A obra, segundo prefácio do escritor, funciona como um *romance-móvil*, em que uma peça esclarece, amplia, complementa a outra para que, no todo, constituam uma unidade. O conflito entre gerações constitui a tônica de *Dama da noite*, nona narrativa da obra. A narradora-protagonista é da geração dos anos 70 e o adolescente de "cabelo arrepiadinho" dos anos 80, o inusitado encontro ocorre num bar da cidade. É através da perspectiva da narradora, em primeira pessoa, que o leitor toma conhecimento dos eventos, que se ampliam entremeados pelos comentários do seu interlocutor. A narradora de *Dama da noite* sente um profundo desencanto diante das atuais circunstâncias, pois acreditou numa forma de sociedade que fracassou: "teve uma hora que parecia que ia dar certo (...) a gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente"¹⁴¹; apesar disso, o sonho lhe trouxe ricas experiências "Acho que sou melhor, só porque peguei a coisa viva. Tá bom, desculpa, gatinho. Melhor, melhor não. Eu tive sorte, foi isso? Eu cheguei antes".

A narradora sente-se deslocada, agora, pois não consegue interagir com as pessoas: "Pra mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso. Dama da noite, eles falam, eu sei (...) dama da noite é até bonito, eu acho. Aquela flor de cheiro enjoativo que só cheira à noite." A distância entre gerações contribui para que as afinidades aconteçam. Se a geração rebelde considerou a liberdade, a exploração de novos territórios como fundamento para a expansão da individualidade, a geração atual se restringe aos apartamentos e à televisão. Por conta disso, falta convívio humano e experiências significativas "você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, *performance*, *high-tech*, *punk*, *dark*, computador, *heavy-metal* e o caralho" e, sobretudo, bagagem cultural "você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê meu bem? Nada você vê pela tevê, eu sei". Aqui, há uma explícita referência à padronização cultural aliciada principalmente pela televisão durante os anos 70 e 80.

Se a geração anterior rompeu com as estruturas familiares conservadoras, no ímpeto

¹⁴⁰ Os mitos em torno do herói que vence o dragão indicam o tema arquétipo do triunfo do Ego sobre as tendências regressivas. Daí o herói necessita incorporar e identificar as forças tenebrosas, negativas que permanecem no inconsciente. O herói triunfa somente no momento em que domina e assimila a sua sombra. "todos os dragões de nossa vida, são, talvez, princesas encantadas, que esperam ver-nos belos e bravos. Todas as coisas terríficas podem ser, apenas, coisas inertes que esperam socorro de nós" Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

¹⁴¹ ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 94.

de conquistar maior liberdade sexual, agora, as desconfianças em torno da contaminação do HIV/Aids emperram as relações sexuais. A morte torna-se, assim, análoga ao amor: "Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor". A mulher não quer se integrar aos valores sociais proclamados atualmente, uma vez que são avessos aos seus "Olha bem: quem roda nela? As mocinhas querendo casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando todas"; prefere posicionar-se à margem: "Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada. Feito eu: não seguro picas, não quero ninguém. Nem você". Rechaça o ascendente consumismo e o conformismo provocado por esta condição, pois ainda crê nos laços afetivos "Mas eu quero mais aquilo que eu não posso comprar. Nem é você que eu espero, já te falei. Aquele que um vai entrar um dia talvez por essa porta, sem avisar", distante do que a sociedade prega "Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio deste lixo todo procuro O Verdadeiro Amor." O desencanto e a melancolia definem o seu perfil, já que sente um freqüente estranhamento em relação aos demais; a solidão torna-se irreparável:

Fora da roda, montada na minha loucura. Parada, pateta, ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, moderníssima, puro simulacro. Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada, sozinha, perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada¹⁴².

Diante das adversidades impostas, o único caminho, segundo a narradora de *Dama da noite* é a dor, em especial, pelo afastamento subjetivo originário de uma ausência de cumplicidade, ou de um grupo em que se sinta confortável. Vale dizer que a descoberta dos primeiros casos da Aids, durante os anos 80, fez com que houvesse um recuo em relação às expressivas conquistas sexuais dos anos 70. As relações afetivas, por conta disso, tornam-se esquivas e pouco confiáveis, conforme se vê nesta narrativa, o que desencadeia uma distância ainda maior entre as pessoas. Ademais, a geração que viveu a conjuntura libertária dos anos 70 sofre ainda mais com os percalços de uma sociedade alicerçada nos valores do consumo desmedido, na impessoalidade, em que as expressões subjetivas têm poucas condições de se manifestar. A melancolia é incorporada à linguagem, a fim de expressar o desconforto que sente diante das novas circunstâncias histórico-sociais. O uso do palavrão enaltece a

¹⁴² *Idem*, p. 98.

contundente postura da personagem em associação com a atmosfera noturna, sombria, dramática. Em *Dama da noite* o leitor se depara com uma mulher distinta da tradição que, após as libertárias conquistas feministas dos anos 70, não encontra mais o seu lugar em sociedade, já que na preponderância do consumo e da impessoalidade as relações subjetivas tendem ao afastamento e à problematização.

Além disso, a partir dos anos 80, a contaminação do HIV/Aids se firmou como mais um obstáculo para as relações amorosas. Isto se deve, em parte, ao primeiro período da contaminação da Aids, em que as vítimas foram estigmatizadas, através da mídia e da ciência, ao grupo gay¹⁴³. Neste caso, a doença trouxe consigo um duplo preconceito social: primeiro, ao vincular à opção sexual *diferenciada* e, em consequência disso, um caráter *maldito* em relação ao HIV/Aids, que predomina até os dias de hoje. As forças neoconservadoras, naqueles tempos, demonstravam que a Aids continha o valor metafórico da peste e, por conta disso, a epidemia apresenta-se como um estigma de castigo individual/coletivo resultante da sexualidade libertária conquistada nos anos anteriores. Aliás, em outros tempos, a sífilis também fora associada à punição ao *outro* "que fez por merecê-la"¹⁴⁴ e que acaba comprometendo toda a coletividade". A sífilis possui semelhanças em relação ao HIV, já que a contaminação ocorre, na maioria dos casos, em função do contato sexual.

Em 1994, Caio Fernando Abreu constata ser portador do HIV, que o levará à morte dois anos depois. Ele decide, naquela ocasião, revelar publicamente o motivo de sua internação hospitalar, através de sua crônica de *O Estado de São Paulo*, intitulada *Primeira carta para além dos muros*, que integrou, posteriormente, o conjunto de *Pequenas epifanias* (1996). Nota-se a dificuldade em assimilar a *nova* situação e a palavra, mais uma vez, torna-se a ferramenta para tentar desvendar os desconhecidos mistérios da vida: "Por enquanto estou um pouco dentro daquela coisa estranha que me aconteceu. É tão impreciso chamá-la assim, a Coisa Estranha. Mas o que terá sido? Uma turvação, uma vertigem"; na *Segunda carta para além dos muros*, as reflexões passam a dar um outro tom ao vivido: "aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos..." e recorda dos que haviam sido vitimados pela AIDS: Cazusa, Reinaldo Arenas, Freddy Mercury:

¹⁴³ O conto *Dama da Noite* foi adaptado para o cinema com direção de Mário Diamante (curta-metragem, 35mm, 2000) e, aqui, a personagem é um travesti, na contundente interpretação do ator Gilberto Gawronski. O curta-metragem foi apresentado na mostra *Caio F. – e assim se passaram dez anos*, em Porto Alegre, na ocasião de homenagem ao escritor em 2006.

¹⁴⁴ Cf. BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 21. O estudo em questão é de extrema relevância no que diz respeito ao discurso em torno do HIV/AIDS e a literatura. O autor destaca ainda o quanto a epidemia foi atrelada ao estranho, ao estrangeiro, o que comprometeu a fase inicial de combate à doença por parte dos governos.

Aquilo que suja treva parecia guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo.

Lá embaixo, uma rede de asas ampara a nossa queda¹⁴⁵.

Na crônica seguinte, ele reitera que "O Teste", simbolicamente grafado em letras maiúsculas, se confirma positivo e tenta aceitar a situação "mudei, embora continue o mesmo", mas consciente do preconceito atrelado à doença: "Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita." Apesar disso, após a sua recuperação, o escritor encontra forças para trabalhar com extremo afinco, o que lhe permite concluir trabalhos, fazer revisões de parte da sua obra. Cabe ressaltar que, durante aquele período, a indústria farmacêutica não tinha grande eficácia em relação à doença e, na maioria dos casos, os portadores do vírus desfrutavam de um curto período de vida.

O homoerotismo firmou-se como uma das mais relevantes temáticas do contista, aliás, uma abordagem que vem ganhando fôlego nos últimos anos¹⁴⁶. No entanto, Caio evitou que sua obra se restringisse apenas a um grupo de leitores, pois almejava o universal: "Acho que literatura é literatura; ela não é masculina, feminina ou gay. E como o ser humano também não é. Não acredito nestas divisões, o que existe é sexualidade"¹⁴⁷. *Pela noite*¹⁴⁸ é um dos contos mais complexos, no que diz respeito à reflexão em torno da sexualidade homoerótica, embora *Sargento Garcia*, *Aqueles dois* e *Terça-feira Gorda*¹⁴⁹ mantenham considerável importância. O conto de *Pela noite* expõe o convívio intenso de Pérsio e Santiago na boemia paulistana e, a partir daí, é possível refletir acerca dos diferentes pontos de vista em relação à sexualidade/afetividade homoerótica. Para amenizar o estranhamento, já que se conhecem há pouco tempo, procuram no jogo da troca de nomes uma ilusória forma de

¹⁴⁵ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 100-1.

¹⁴⁶ Caio afirma, em entrevista, que é preciso haver uma literatura de qualidade, apesar das diferenças "*sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira*" e sabe que os seus interesses seguem na contramão do instituído culturalmente: "Também porque sou um pouco roqueiro, fui *hippie*, fui *punk*. *Não faço vida literária, corro por fora*", mas prefere não se isolar em guetos "Acho que literatura é literatura; ela não é masculina, feminina ou gay. E como o ser humano também não é. Não acredito nessas divisões, o que existe é sexualidade." A ficção de Caio tem sido objeto de inúmeros estudos sob a ótica do homoerotismo, sobretudo, pelo articulado trato com a palavra e pela seriedade com que recupera o relacionamento amoroso entre parceiros do mesmo sexo. Cf. BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 43 [grifo nosso].

¹⁴⁷ O intelectual afirma que há dificuldades em recuperar a literatura homoerótica, uma vez que a grande maioria dos escritores não se identifica *apenas* com este tema, mas o faz entre uma infinidade de outros. Em outra medida, a literatura gay é muitas vezes associada à baixa cultura ou literatura marginal. *Idem*, p. 46.

¹⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. O conto já havia sido publicado em *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

¹⁴⁹ Os três contos referidos fazem parte da coletânea de *Morangos mofados*. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

aproximação. No entanto, a distância subjetiva permanece. O texto sugere que o ambiente metropolitano não proporciona acolhimento, uma vez que os valores práticos se sobrepõem aos subjetivos e, nestas condições, a solidão e o isolamento se tornam praticamente inevitáveis: "Sem esperar resposta, levantou-se sacudindo as pernas (...) no escuro viu lá embaixo as cintilações dos faróis dos carros, anúncios luminosos, Minister, Melitta, Coca-cola, fume, beba, compre, morra". Aqui o consumo desmedido instaura-se livremente e a ironia do texto enaltece a influência da propaganda no condicionamento da vida dos sujeitos. No momento em que os valores humanos são abandonados, a paisagem metropolitana incorpora tons sombrios, artificiais, por vezes, surrealistas: "suspensos no ar, flutuantes, naves espaciais, janelas iluminadas nos outros edifícios, luzes às vezes vermelho-quentes, íntimas como as das boates"¹⁵⁰. Outra vez, os recursos estéticos contribuem para a exaltação da atmosfera do narrado.

Pérsio e Santiago posicionam-se distintamente em relação ao amor e ao desejo. O primeiro tem dificuldades em expressar a sua sexualidade plenamente, uma vez que assimilou o discurso do preconceito; já Santiago, seu companheiro, aceita a sua identidade homoerótica e, em função disso, enfrenta os contratempos com mais equilíbrio e serenidade e, assim, estabelece relações mais genuínas com os outros. Pérsio, por sua vez, diante de uma recusa em assumir a sua própria sexualidade/identidade, exaspera-se diante dos que ousam um comportamento não-convencional e tende à censura e à repressão dos outros. O seu olhar é carregado de preconceito: " — Vestem-se como putas para ir a festas — comentou Pérsio". A justaposição de elementos culturais, às vezes díspares, encontra-se, nos grandes centros, unidos "— É a moda, que se há de fazer? E fumam baseados infindos, cheiram carreiras bem servidas, dançam *punk rock*, copiam modelinhos *new wave*, topam qualquer cantada". Aqui nota-se que a fragmentação inscrita no espaço urbano exerce influência sob os indivíduos em suas subjetividades. Obviamente que, abandonadas as tradições em que se firmava a sociedade anteriormente — família, religião, agora, os sujeitos encontram-se invariavelmente frente a uma identidade em construção¹⁵¹. Por conta disso, o estranhamento de identidades não reconhecidas, espécies de estrangeiros, são cada vez mais comuns na vida cotidiana dos centros urbanos. Os comentários do narrador, em parte, são pertinentes, pois "copiam

¹⁵⁰ ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 67.

¹⁵¹ Segundo Foucault a sexualidade, na sociedade ocidental, passou a ser o caminho para a verdade de cada indivíduo e, como durante grande parte do tempo, ela esteve atrelada ao vínculo com o outro (família, lealdade, proteção), posteriormente, define-se enquanto discurso capaz de dizer sobre si mesmo. Esta mudança está diretamente relacionada à queda do mito do amor romântico. Se antes o amor era idealizado, agregado a uma "pessoa especial", agora, procura-se "um relacionamento que propicie intimidade e prazer e que seja também democrático e que preserve a autonomia, a liberdade e a diferença de cada um". Cf. LEAL, Bruno Souza. In: *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002, p.35.

modelinhos *new wave*, topam qualquer cantada" e, diante do novo contexto, em especial a partir dos anos 60, a imagem da sexualidade feminina, por exemplo, transforma-se numa alavanca para vender, desde automóveis até barras de sabão. Assim, as conquistas femininas são incorporadas ao mercado, como mão-de-obra e consumidoras, e deixam de ter o caráter libertário que se almejou na primeira fase. Inclusive há uma distorção de comportamento, uma vez que se vê, às vezes, a sexualidade atrelada à quantidade de parceiros e não à qualidade das relações amorosas.

A pizzeria é o primeiro espaço público que decidem ocupar. Pérsio sente-se desconfortável diante do olhar dos presentes. Incorporou o velho sistema de crenças que estigmatiza o homoerotismo. Deseja camuflar o seu comportamento, a sua sexualidade: "O que é que você quer que eles pensem de nós, de mim, aqui a teus pés? Em qualquer das hipóteses as *mammas* cutucarão seus maridos ruins de cama repetindo baixinho, encandalizadas, *guarda, amore, questi belli ragazzi, Dio mio, veados*", provavelmente, pela dificuldade em se afirmar enquanto sujeito "Você quer que pensem isso de você, hein? Que nós somos veados, bichas, baitolas, putos, maricões, xinbugos, jaciras.." ¹⁵². As dificuldades de Pérsio em assumir a sua própria identidade/sexualidade remontam os tempos de infância, quando menino, na pequena cidade do interior:

Aqueles garotas eram umas assassinas — Olhou em volta, as pessoas, uma a uma. — Como eles, todos uns assassinos. Eles não perdoam nunca, sabia? Eles não vão sacar que não se trata sequer de *perdão*. Se um *deles* discutir com você, esse vai ser sempre o último insulto que te jogarão na cara. O mais ofensivo, na opinião deles. Você não vai passar nunca de um veado escroto. Uma a-ber-ra-ção. ¹⁵³

Seguem a percorrer os bares noturnos e o leitor é convidado a compartilhar do permanente embate entre as suas diferentes formas de expressar a afetividade em contraste com os preconceitos sociais. Pérsio crê que a impossibilidade de amar se deve ao espaço pouco confortável, apazível. Afinal, as metrópoles não permitem o intimismo e o aconchego, condições ideais para o amor, em especial o amor que considera ideal: o romântico. Por conta disso, ele crê que só em *outro* lugar será possível viver plenamente: "Jacarta, Togo, Bali, Surabaya, Zaire, Java, o mar de Java. Qualquer lugar onde a gente pudesse viver uma coisa

¹⁵² A linguagem de Pérsio demonstra a homofobia inscrita nos círculos sociais, às vezes, associada à ações violentas. Acrescenta-se ainda, os registros de linguagem vinculados aos descendentes de italianos, que formam uma significativa parcela populacional da capital paulistana.

ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 97.

¹⁵³ *Idem*, p.101.

mais inteira. Não nesta cidade, não neste país"; os locais estão associados às terras exóticas, à cultura oriental, em que a natureza e atmosfera contribuem para a ritualização do encontro amoroso. Depois de muitos conflitos e agressões verbais, Pérsio finalmente se entrega ao encontro amoroso: "Provaram um do outro no colo da manhã. E viram que isso era bom". Por fim, a narrativa *Pela noite* revela as dificuldades do relacionamento homoerótico que, na maioria das vezes, se deve ao *estranhamento* de si e, por extensão, na dificuldade de se relacionar com o outro. Isto porque reflete profundamente a respeito dos obstáculos e angústias da sexualidade gay no tocante às diferenças e à não aceitação social. Por fim, sabe-se que o mercado se apropria das conquistas políticas das minorias, como o feminismo, o movimento negro e gay, a fim de que se tornem mais um produto de compra e venda: "As leis do mercado desprezam a individualidade, pois transformam o corpo e a cabeça de cada indivíduo em mão-de-obra sem nome e sem rosto"¹⁵⁴. Apesar da aparente abertura cultural, originária dos anos 60, os relacionamentos sociais ainda são impregnados de preconceitos às diferenças, o que revela a atualidade da narrativa de Caio.

Ao simulacro da imagerie, da coletânea de *Estranhos estrangeiros* (1996), expõe as razões que motivaram a finalização de um relacionamento amoroso. A dificuldade em estabelecer um encontro satisfatório, agora, não está mais ligada à diferença de gerações, como em *Dama da noite*, sequer reside no estigma social do amor homoerótico, como em *Pela noite*. É no supermercado que a moça observa, ao longe, o homem com o qual tivera um relacionamento há anos atrás e confirma a sua tese a respeito da postura do rapaz; ela natural, subjetiva, sensível em oposição a ele, objetivo, prático, racional. A partir das distintas visões de mundo, marcadamente dicotômicas, que ocorreram os dissabores do relacionamento. Ela recorda a ocasião em que o conheceu, pois estava retornando do exílio político no Chile, Argélia e Paris, local onde fez sua pós-graduação. Ele falava obsessivamente no simulacro da *imagerie* e citava Lacan, Althusser, Derrida e "principalmente em Jean Baudrillard", enquanto que ela desejava o encontro subjetivo:

..servir vinho branco seco gelado com pistache, contemplar as rosas amarelas no centro da mesa e comover-se em admirá-lo, assim jovem, assim estrangeiro em seu próprio país, assim aterrorizado com qualquer possibilidade de toque de outro humano em sua branca pele triste sem amor vinda do exílio¹⁵⁵.

¹⁵⁴ BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹⁵⁵ ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 13.

À medida que o relacionamento se aprofunda, a moça percebe que não se entendem. Ela gostava de sonoridades, enquanto que ele encontra prazer na visualidade; para tanto, descreve um momento em que ele tentou demonstrar seu amor por ela: "Fica assim por favor parada contra esta janela de vidro que a luz do entardecer está batendo nos seus cabelos e eu quero guardar esta imagem de você assim tão linda", porém, ao contrário disso, ela desejava o conforto e a sensibilidade do toque. A diferença maior, no entanto, é ideológica, pois ele encontra no pragmatismo, na objetividade e, sobretudo, na ambição desmedida um eixo motivador para a sua vida. Ela recorda que, na época do relacionamento, ele "recolhia nomes, telefones, endereços de pessoas e lugares provavelmente úteis algum dia para a *Árdua Tarefa de Subir na Vida*", o que se confirma, agora, no supermercado: "E aquela barriga nojenta, aquele Ar de Quem Venceu na Vida, aquela camisa sintética, as rodas de suor, as calças Zoomp com pregas, as bolsas de plástico barato do super, três ou quatro em cada mão, saindo torto e quase gordo do supermercado".

Ela, no entanto, tem outra maneira de viver: "A saia larga indiana estampada de muitas cores até os tornozelos, a blusa solta de seda branca sem mangas, o dinheiro contado escondido no bolso sobre o seio esquerdo", uma vez que o seu cotidiano é completamente diferente "picando cenouras e beterrabas para saladas cruas, remexendo em panela de barro com colher de pau, odiava microondas". A moça garça leva uma vida simples, a fim de permitir dar vazão à sensibilidade, ao prazer, à intuição. Apesar disso, tem consciência da fragmentação urbana: "Morangos, mangas maduras, monóxido de carbono, pólen, jasmims nas varandas dos subúrbios" e tende a se retirar do meio, a fim de meditar "saiu andando em busca de uma rua sem carros, de uma rua com árvores, um rua em silêncio onde pudesse caminhar devagar e sozinha até em casa". A moça não se identifica com o rapaz, uma vez que não comunga dos mesmos ideais e a distância entre eles se confirma, agora, cada vez maior. *Ao simulacro da imagerie* assinala que as divergências ideológicas se tornam um obstáculo praticamente intransponível nas relações amorosas. No plano maior, a narrativa põe em choque os valores da subjetividade/feminino versus objetividade/masculino, uma vez que, enquanto a moça valoriza as relações humanas, a natureza, a sonoridade ele, o rapaz, é partidário das relações de cunho impessoal, da objetividade e, sobretudo, de um interesse pelo artificial, pelo industrializado, pelo simulacro.

Por fim, o presente capítulo reitera a importância da obra de Caio Fernando Abreu no sentido de ampliar as discussões em torno dos infindáveis espectros sociais, políticos e culturais que encerram as últimas décadas no contexto brasileiro, que se aproximam

evidentemente dos conflitos mundiais. Diante dos percursos literários do escritor se percebe as transformações sócio-históricas ao longo das últimas décadas, estimuladas pela era desenvolvimentista que contou com o apoio do regime militar e da elite tradicional e conservadora. Se, na década de 70, os jovens rebeldes se firmaram como uma relativa oposição diante do imposto pelo poder autoritário e pelo sistema econômico, a partir dos anos 80 e 90, o consumo segue cada vez mais violento e em alguns casos põe em risco inclusive as conquistas libertárias das décadas anteriores.

A concentração da população nas metrópoles é outro fator que colabora para a vigência das atuais práticas sociais, já que a objetividade, o racional, o tecnológico se fazem determinantes no espaço urbano. No momento em que estas condições predominam há um esvaziamento das relações humanas, pois a subjetividade não tem condições de se expressar. Se, nos anos 70, o sonho de uma sociedade libertária, fundada na vida em comunidades, no imaginário, na luta pela igualdade originária dos libertários movimentos femininas, gays e anti-raciais desejou o enfrentamento, a ruptura, a contravenção, agora, a padronização do pensamento e comportamento se fazem praticamente dominantes. Os sujeitos retratados *hippies*, gays, boêmios, mulheres libertárias enfrentam obstáculos que às vezes comprometem sua autonomia e independência e sentem-se *estranhos* frente a uma constante uniformização de comportamentos sociais. Aliás, o massacre das subjetividades não se restringe apenas a estes grupos, mas se estende a todo indivíduo que não se adapta às urgentes condições de desenvolvimento e progresso fundadas nas décadas de 60 e 70 e que segue hegemônica até os dias de hoje.

Os recursos estéticos experimentados pelo contista, em conjunto com os temas abordados, confirmam a transgressão aos desígnios do arbitrário regime militar e ao processo da indústria cultural implantados durante os anos 70. O impacto causado pelas suas narrativas se dá por caminhos não conhecidos pelo seu leitor, o qual necessita, inegavelmente, se despir de seus condicionamentos e preconceitos, a fim de mergulhar no novo, na diferença que a escritura apresenta. A palavra, aqui, nega e função restrita de meio de comunicação e, inquieta e contundente, vai ao encontro dos resquícios de memória, sonho, paisagem, espaços da conquista poética. Daí a sua resistência ao instituído e, por conta disso, a sua estranheza.

*Todo meu corpo raiva por asas! Todo meu
corpo atira-se pra frente!*

Álvaro de Campos

*...meu caminho não sou eu, é o outro, é os
outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro,
estarei salva e pensarei:
eis o meu porto de chegada.*

Clarice Lispector

4 Cartas: o fluir das estações

Eu vou/sem lenço, sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo, amor
 Eu vou/ Por que não,
 por que não...

Caetano Veloso

4.1 Vida e obra

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasce em 12 de setembro de 1948, em Santiago do Boqueirão, interior do Rio Grande do Sul, cidade próxima à fronteira com a Argentina; o seu pai é militar reformado e a mãe professora de história, e conta com mais quatro irmãos: dois homens e duas mulheres. Desde muito jovem, aos 16 anos, Caio experimenta a primeira mudança de território, no momento em que decide mudar para Porto Alegre com o objetivo de realizar o ensino médio; ele enfrenta o desafio sozinho, uma vez que a família só decide se mudar para a capital quatro anos depois, em 1969. No ano de 1967 ingressa no curso de Letras e, concomitantemente, no de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; no entanto, não finaliza nenhum deles.

O ofício da escritura motiva a sua trajetória de vida desde o princípio. Por volta dos quatorze anos redige *A maldição de Saint-Marie*¹⁵⁶, que, mais tarde, integra a coletânea de *Ovelhas negras* (1995). *O príncipe Sapo* foi publicado na revista *Cláudia*, em 1966, e, no momento que o inicia o curso de Letras na UFRGS, já possui o romance *Limite Branco* (1970) praticamente concluído. No conturbado ano de 1968, em que se assiste aos protestos estudantis na França e, no Brasil, o acirramento do regime militar com a instalação do Ato Institucional número 5, responsável pela cassação dos direitos políticos dos cidadãos, Caio é convidado a fazer parte da primeira equipe de jornalistas da revista semanal de notícias, a *Veja*; nestas circunstâncias, muda-se para capital paulistana, aliás, metrópole em que instala moradia durante significativa parte de sua vida. A estréia no conto, a coletânea de *Inventário*

¹⁵⁶ Segundo depoimento do escritor, a narrativa foi elaborada ainda no período do ginásio, em Santiago do Boqueirão. O seu professor havia feito um concurso de romances e Caio foi o vencedor no ano de 1962. O conto instigou seus colegas “as meninas faziam fila para ler”, talvez em razão de suas influências “é evidente que é uma história cheia de chiquês, influenciada pelas rádio-novelas e melodramas mambembes do Circo-Teatro Serelepe, não presta, mas talvez possa render algumas risadas”. Anos depois, o texto serviu como base à peça teatral *A maldição do Vale Negro* escrita em parceria com Luiz Arthur Nunes. Cf. ABREU, Caio Fernando. *A maldição dos Saint-Marie* (Apresentação da narrativa) In: *Ovelhas negras*. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

do Irremediável é conclamada ao prêmio Fernando Chinaglia, em 1969, e no ano seguinte é publicada pela editora Movimento. Ainda neste ano, o escritor participa da antologia de autores gaúchos *Roda de Fogo* e, simultaneamente, publica *Limite Branco*.

No início da década ocorre uma significativa aceleração da economia incentivada pelo capital estrangeiro e pela ideologia ufanista, que incide na expansão do jornalismo, da publicidade e do mercado editorial. Após ter se desvinculado da revista *Veja*, o autor passa um período em São Paulo no sítio de Hilda Hilst, com a qual estabelece uma significativa amizade que reflete, concomitantemente, em sua obra. Em 1971, transfere-se para o Rio de Janeiro e trabalha nas revistas *Manchete* e *Pais e Filhos*, como pesquisador e redator, porém, pouco tempo depois, envolve-se com porte de drogas e retorna para Porto Alegre. Em 1972, integra-se à equipe da *Zero Hora*, colabora para o notável *Suplemento Literário* de Minas Gerais e, no mesmo período, recebe o prêmio do Instituto Estadual do Livro pelo conto *Visita*, incluído posteriormente em *O ovo apunhalado* (1975). Nestes anos ocorre um agravamento das medidas restritivas do regime militar, que se define pelo slogan do “Ame-o ou deixe-o”, o que determina que muitos brasileiros se sintam impelidos ou até coagidos a viver no exterior. Exasperado com a situação conflitante em que se encontrava, Caio segue rumo à Europa, em 1973, com destino a Paris, Estocolmo e Londres; neste mesmo ano, *O Ovo Apunhalado* recebe menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção.

No ano seguinte retorna ao Brasil. Na capital gaúcha, encontra motivação para se integrar ao teatro do grupo Província, como ator e autor, com a peça *Sarau das Nove às Onze* e, ao mesmo tempo, contribui para a imprensa alternativa, dentre elas, *Opinião*, *Movimento*, *Ficção*, *Inéditos*, *Versus*, *Paralelo*, *Escrita*. Em 1975, *O Ovo Apunhalado*, a sua segunda coletânea de contos, é publicada pelo Instituto Estadual do Livro, em parceria com a editora Globo. A obra é indicada como uma das melhores do ano pela revista *Veja*, apesar de a censura ter suprimido trechos, sob alegação de atentado aos “bons costumes”. No ano seguinte trabalha na *Folha da Manhã*, como crítico teatral, e participa ainda das antologias *Assim Escrevem os Gaúchos* e *Teia*, publicada com recursos dos próprios autores. Em 1977 lança *Pedras de Calcutá* e contribui ainda para a coletânea de *Histórias de um novo tempo*. Durante este período, o governo Geisel começa a demonstrar enfraquecimento político diante das forças de oposição, que, na época, era representada pelo MDB, pela OAB e pela Igreja Católica.

No ano de 1978 retorna para a capital paulistana e faz parte da equipe da revista *Pop*. No final da década, a sociedade, paulatinamente, começa a reconquistar os seus direitos, uma vez que o general Figueiredo, eleito em 1979, compromete-se a redemocratizar o país. A

Anistia é finalmente decretada, o que permite que os presos políticos sejam libertados e os exilados retornem ao país; concomitante a isso, a economia se fragiliza e os brasileiros passam a conviver com uma inflação de ritmo galopante. Caio recebe o prêmio Status de Literatura com o conto *Sargento Garcia*, em 1980, que, mais tarde, fez parte da coletânea de *Morangos mofados*; em 1981 torna-se editor da *Leia Livros*. Em 1982, no ano de lançamento da coletânea de *Morangos mofados*, que lhe consagra junto ao público leitor e à crítica, o país vive uma forte ebulição política. Diante de um arrocho salarial e uma desvalorização da moeda em relação ao dólar, a oposição se fortalece e acelera a campanha das “Diretas já”. A população volta às ruas e exige a democratização do país.

O autor transfere-se para o Rio de Janeiro com o intuito de elaborar *Triângulo das Águas* (1983), que, aliás, será congratulado com o prêmio Jabuti dois anos depois, em 1985. Segundo depoimentos do autor, diferente das outras obras, que procuram documentar a época, aqui, há associações com o esoterismo, à estrutura dos arquétipos dos signos astrológicos do elemento água: câncer, escorpião, peixes. Caio, mais uma vez, recorre a saberes não reconhecidos pela ciência e, por extensão, avessos ao cânone literário; apesar disso, a crítica reconhece o maduro domínio de linguagem associada ao poético. Neste período a peça do autor *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* é montada por Luciano Alabarse no Clube de Cultura de Porto Alegre após ter sido proibida durante dez anos pela censura do regime militar. Em 1984 retorna para a capital paulista e envolve-se em inúmeros projetos: editor da revista *A-Z*, roteirista de *Joana Repórter* para o programa de TV de Regina Duarte e, mais tarde, torna-se cronista de *O Estado de São Paulo*.

Em 1985, por votação indireta, elege-se Tancredo Neves para a Presidência da República em um clima de grande esperança de redemocratização e moralização administrativa do país. Tancredo Neves morre sem assumir a presidência e seu vice, José Sarney, assume o poder e inicia o período de transição para a democracia. Em parceria com Luiz Arthur Nunes, o autor compõe a peça *A maldição do Vale Negro* e o roteiro de *Romance*, longa-metragem de Sergio Bianchi. Em 1988 lança *Os dragões não conhecem o paraíso* e, simultaneamente, Regina Zilberman organiza a coletânea *Mel & Girassóis* com a intenção de contribuir para a divulgação da obra do contista. Entre 1989, Caio e Luiz Arthur Nunes conquistam o prêmio *Molière* com a peça *A maldição do Vale Negro* e *As frangas*, seu primeiro livro infantil, é lançado. Neste ano, o mundo assiste à queda do Muro de Berlim, que indica a finalização do período da Guerra Fria e a definitiva hegemonia política dos Estados Unidos. No Brasil vive-se a tentativa frustrada da primeira eleição direta em que se elege Fernando Collor de Mello.

Mais tarde, lança o romance *Onde andar Dulce Veiga?* (1990), que é contemplado pelo prêmio APCA — Associação Paulista dos Críticos de Arte; ocorre ainda o lançamento da tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso* por David Treece, em Londres e por Claire Cayron, em Paris. Em 1992  premiado com uma bolsa da MEET – Maison des crivains et Traducteurs, o que lhe permite morar em Saint-Nazaire, em França, durante o período de três meses. No ano seguinte, participa do Congresso Internacional de Literatura e Homossexualismo em Berlim, na Alemanha. Em 1993, representa o Brasil na III Interlit — o Encontro Internacional de Escritores, em Erlangen, na Alemanha com Rubem Fonseca e Sonia Coutinho. No âmbito político brasileiro, a Câmara dos deputados vota o *Impeachment* do Presidente Fernando Collor e Itamar Franco, o vice-presidente, assume interinamente a presidência do país.

No ano de 1994 adoece e constata ser portador do vírus do HIV e, por conta disso, volta a morar com os pais na capital gaúcha. *Onde andar Dulce Veiga?*  traduzido para o francês e alemão e, durante este período, mantm a coluna de crônicas no *O Estado de São Paulo* e no Caderno de Cultura da *Zero Hora* de Porto Alegre. No final do ano, participa da 46 Feira Internacional do Livro de Frankfurt, na Alemanha, que teve o Brasil como país-tema e ministra palestras nas cidades alemãs de Hamburgo, Berlim, Kln, Bad Berleburg e Aachen em companhia de Ignácio de Loyola Brandão e Sérgio Sant’Anna. A antologia de contos de *Ovelhas negras*  publicada em 1995. Em 1995 torna-se o patrono da 41 Feira do Livro de Porto Alegre pela Câmara Rio-Grandense do Livro.

Em fevereiro de 1996 Caio Fernando Abreu falece na cidade de Porto Alegre.

4.2 O lugar das cartas

*Il y a toujours quelque chose d'absent
qui me tourmente*

Camile Claudel

Caio Fernando Abreu vive intensamente a efervescência de uma época que, no início de seu ofício de escritor, foi sensivelmente marcada pela rebeldia de maio de 68 e pelo hino de “É proibido proibir”. Dono de um impulso virtuoso, o escritor vivencia as dramáticas situações da história brasileira da década de 70, que conta com o período autoritário e a era desenvolvimentista, assim como a conturbada fase de transição para a abertura democrática da década seguinte para, na década de 90, ao que tudo indica, se constituir num certo vazio ideológico. A sua trajetória de vida esteve calcada, sobretudo, no enfrentamento do proibido e num desejo apaixonado por uma vida intensa e significativa. A literatura torna-se a representação da sua trajetória que procura investigar as experiências sob a perspectiva do coletivo, do humano, do transcendente. A inevitável conexão entre vida e obra confere valor documental às cartas na medida em que exaltam a intimidade do sujeito frente aos marcantes eventos dos anos de 70, 80 e 90. Daí as correspondências assumem relevância, uma vez que salientam o efeito dialógico com o tempo histórico-cultural vivido e sua incidência na criação literária.

As cartas de Caio Fernando Abreu¹⁵⁷, organizadas por Italo Moriconi, definem-se como o principal objeto de estudo do presente capítulo. As 150 correspondências foram selecionadas, segundo o organizador, pela relevância histórica e pela pertinência subjetiva entre autor e obra e subdividem-se em dois blocos: o primeiro, intitulado “Todas as horas do fim: 1980-1996” e, o segundo, “Começo: o escritor: 1965-1979”. A publicação, segundo Moriconi, tomou o cuidado para que houvesse um "equilíbrio quantitativo entre os seus destinatários", a fim de contemplar uma faceta mais ampla e diversificada das experiências íntimas do autor. Em suma, o material recupera “o romance fragmentado de uma vida”, cujos episódios adquirem características de "um verdadeiro épico do cotidiano".

¹⁵⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo. (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. O presente estudo se restringe apenas ao tratamento desta coletânea de cartas, embora constem outros registros, que alongariam demasiadamente a extensão deste capítulo.

Aqui examina-se o conjunto da coletânea de cartas do escritor, a fim de investigar o olhar do escritor frente às impactantes mudanças sócio-históricas do seu tempo e em que medida o diálogo com seus destinatários pode assinalar as suas reflexões em torno do fazer literário. Aliás, a maioria das cartas é destinada a sujeitos com significativa atuação artístico-cultural como Hilda Hilst, Ana Cristina César, Luciano Alabarse, Luiz Arthur Nunes, João Silvério Trevisan, Guilherme de Almeida Prado, Sonia Coutinho, Maria Lídia Magliani, entre outros. Diferentemente de Ítalo Moriconi, optou-se em contemplá-las do início da carreira do escritor, na década de 60, até o ano de 1996. As cartas ainda podem revelar o elo de ligação entre vida e obra literária¹⁵⁸, já que a partir de *O ovo apunhalado* (1975) assinala-se um uma ficção acima dos convencionalismos, um depoimento que “se expressa na maturidade estilística só concedida aos que não separam a vida e a literatura, a áspera realidade e o universo imaginário da ficção”.¹⁵⁹ Daí a importância documental das cartas do escritor.

As duas primeiras cartas são destinadas aos pais e indicam os dissabores de um período de adaptação à capital gaúcha no ano de 1967. Caio havia decidido ir para Porto Alegre no intuito de fazer os estudos secundários, porém, a sensação de deslocamento é o maior desafio a enfrentar, já que a sua família se manteve no interior do estado até o ano de 1969. Após um período de convalescença, ele queixa-se à mãe a respeito da situação: “*Estive muito doente, tive que passar uns dias na enfermaria*” e tudo indica que se relaciona à sensação de um ambiente desconfortável “*Os guris daqui me tratam muito mal, vivo sozinho (...) a coisa que mais desejo é ir embora daqui*”. Após um período sem registros, sobretudo no ano de 1968, Caio escreve à família após o incidente da demissão da revista *Veja*, em março de 1969. Ele mantém-se em São Paulo à procura de emprego que lhe dê sustento e menciona os efeitos desestabilizadores do Ato Institucional número 5 no meio jornalístico. Na época conhece Hilda Hilst e seu marido Dante Casarini, com os quais passa uma temporada na Casa do Sol, sítio da poeta localizado próximo à cidade de Campinas. Vale dizer que o jovem escritor, nesta época, já se relaciona com um expressivo número de escritores e jornalistas

¹⁵⁸ A abordagem interpretativa das cartas do escritor no presente trabalho procura assinalar em que medida os eventos sócio-históricos foram compreendidos pelo sujeito social Caio Fernando Abreu. É notório que o gênero epistolar comumente traz informações que revelam a intimidade do sujeito, considerações que serão evitadas ao longo deste capítulo. O que se percebe, no entanto, é que as cartas indicam afinidades com a sua obra ficcional, uma vez que o hábil trato com a palavra as aproxima dos efeitos líricos da ficcionalidade e sobretudo demonstra uma extrema acuidade em relação aos eventos sócio-históricos das últimas décadas. Aqui os limites do universo real e ficcional se definem escorregadios e revelam simultaneamente o sujeito social e o escritor Caio Fernando Abreu.

¹⁵⁹ Cf. CHAVES, Flávio Loureiro (Apresentação) ABREU, Caio Fernando. In: *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975.

como Carmem da Silva, Ignácio de Loyola Brandão, Maria Helena Cardoso, irmã de Lúcio Cardoso, e Hilda Hilst.

Em carta de abril de 1969 à Hilda Hilst, ele reconhece o efeito de estranhamento que havia experimentado na capital paulistana e, agora, salienta o quão confortável é o retorno para Porto Alegre: “*Quando o ônibus entrou no chão do Rio Grande quase tive uma coisa: era tão diferente da loucura paulista, tão sem asfalto, tão não sei como, aquele céu dum azul como nunca vi em outro lugar, aquele verde, as montanhas — tudo.*” O encontro com a família, sobretudo com a mãe, permitiu-lhe encontrar forte afinidade cultural: “*minha mãe de pantalonas e correntes douradas no pescoço, achando geniais os meus cabelos, a minha barba, os meus colares, discutindo coisas como comunicação de massa, desajustamento da juventude, alienação, etc...*”¹⁶⁰. Aqui, o autor dá indícios do impacto dos movimentos estudantis na vida social e, subliminarmente, do seu interesse em discuti-los.

Encanta-se com a “doçura do sotaque” gaúcho, no entanto, percebe que a acolhida dos amigos já não é mais a mesma: “*notei em vários dos meus amigos uma espécie de frieza, ou resistência, não sei exatamente o quê. Assim como se estivessem magoados comigo por tê-los deixado...*”¹⁶¹. Salienta ainda os contatos amigáveis que estabelece com Léo Gilson Ribeiro, crítico literário, e Maria Lídia Magliani, artista plástica. Emite relevantes pareceres a respeito das leituras que compartilha com Hilda Hilst, a exemplo de Samuel Rawet, em *Os sete sonhos*, em que se encontra um interesse muito restrito na temática “*um pouco fixada no problema homossexual*”, assim como em Maura Lopes Cançado “*nela, é a loucura*”; considera-os, apesar disso, os melhores autores do conto brasileiro pelo excelente trato com a linguagem. Acrescenta ainda o apreço por *Aura* do mexicano Carlos Fuentes, que, para ele, constitui-se como a obra-prima do fantástico.

Em carta de abril de 1969 a Hilda Hilst, Caio refere-se à leitura de *Osmo*, o *Unicórnio* e o *Lázaro*, as três recentes obras da autora, como análogos aos protestos de Caetano Veloso em *É proibido proibir*:

... ele [Caetano Veloso] aconselha a “*derrubar as prateleiras, as estantes, louças, livros*”, e fala que toda renovação tem que partir de uma destruição total, não só de valores pequeno-burgueses (as louças) ou materiais (as prateleiras e as estantes), mas também de valores abstratos (os livros), e conceituações estéticas ou artísticas que viciaram a cuca do homem moderno — daí parte para o refrão, onde diz que é

¹⁶⁰ ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo. (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 359. Neste capítulo optou-se em destacar as falas do escritor em itálico, a fim de salientar a sua ilimitada expressividade poética.

¹⁶¹ *Idem*, p. 360.

*proibido proibir qualquer tentativa de renovação, que é proibido ter limitações morais ou quaisquer outras para que se possa fazer alguma coisa — e não somente em termos de arte — realmente nova. Bem, o teu Osmo é exatamente isso...*¹⁶²

Caio simpatiza com as propostas de Caetano Veloso que vai contra a tradição, a fim de enaltecer uma arte realmente nova. O choque é inevitável, sobretudo, para o público conservador. A literatura de Hilda Hilst percorre a mesma direção, pois “*Você bagunça o coreto total (...) empreende a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários*”, com a qual ele se identifica “*Você ignora o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. E isso é GENIAL*”. Nota-se ainda que o escritor já possui pleno domínio da literatura mais expressiva da época, o que contribui para a profundidade dos seus argumentos. Para ele, *Fluxo-Floema* é uma obra nova:

*...você vê o que temos: a coisa rasa, inexpressiva e jornalística de Dalton Trevisan — limitada; a dignidade marcial de Clarice — limitada; a impenetrabilidade e o regionalismo de (que Deus o tenha) Guimarães Rosa — limitada; as tragédias familiares que Lygia insiste e que Lúcio Cardoso já havia esgotado (...) Detesto coisas dignas, impecáveis, engomadas, lavadas em anil: aceito nos outros, levando em conta, inclusive, o tempo em que foram feitas. Mas não é mais o tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca. Estamos (os literatos) um passo, ou muitos passos, atrás das outras artes: veja a arte cinética, o cinema de Pasolini, de Polanski, o teatro de Beckett, de Ionesco, a música dos Mutantes.*¹⁶³

O escritor argumenta a necessidade de se revisar os parâmetros da literatura, a fim de que haja uma maior aproximação com os acontecimentos da época, assim como com as demais artes — o cinema, o teatro e a música já haviam feito. Aqui, há uma semelhança com as propostas modernistas de Mário e Oswald de Andrade, que procuraram aproximar a literatura da realidade vivida; daí a ausência de afinidade com a arte bem comportada e aliada à tradição. Reitera, mais uma vez, a riqueza literária da obra de Hilda Hilst, já que a sua ficção não se funda nas amarras morais, políticas, religiosas e nem na preocupação com o tempo e espaço; porém, “*...não a liberdade de porra-louca que conduz, no máximo, ao vazio, mas a*

¹⁶² *Idem, ibidem*, p. 363.

¹⁶³ *A crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso e *A maçã no escuro* de Clarice Lispector definem um tipo de sensibilidade, à qual os autores dos anos 70-90 estão vinculados; dentre eles, encontra-se Caio, que ainda contribui com as tendências pop-contraculturais. Cf. MORICONI, Italo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 365.

*liberdade que diz coisas que podem-ser, que podem-não-ser, que dá a noção do seu estar-solto no mundo.*¹⁶⁴ A maior riqueza do texto da autora, para ele, é a contundência, porém “*sem ser panfletária nem dogmática*”, o que faz com que o leitor não saia incólume da leitura “*Quem lê tem duas saídas: ou recusa, por covardia e medo de destruir todo um passado literário; ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar neste sentido*”, inclusive ele, enquanto leitor: “*As tuas novelas me causaram pruridos. Não tenho medo de derrubar tudo o que fiz e partir para algo na mesma linha tua*”. A preocupação com uma linguagem reveladora da própria trama é compartilhada por ele em carta para Hilda Hilst de junho de 1969; “*... acho que a própria tessitura do conto deve impor a sua própria linguagem. Você vê em O ovo usei uma linguagem mais ou menos solta, com palavras e violências — mas não sou “grosso” porque era a única linguagem para aquele tipo de estória*”¹⁶⁵.

Adiante, em carta de agosto de 1969 escreve aos pais, a fim de lhes contar a respeito de uma curta viagem para o Rio de Janeiro a convite de Maria Helena Cardoso, escritora e irmã de Lúcio Cardoso. Visivelmente tocado pelas novidades vivenciadas, ele exalta a alegria de conhecer renomados escritores como Clarice Lispector, Nélide Piñon, Reynaldo Jardim, Walmir Ayala, Maria Alice Barroso. Diante do que lhe ocorrera nos últimos dias, em companhia de Maria Helena, ele reflete sobre a sua existência, sua identidade:

*... fico pensando na minha infância, tão perdida no tempo e no espaço, e não compreendo bem como subi, como de repente, me tornei um escritor. A vida tem caminhos estranhos, tortuosos, às vezes difíceis: um simples gesto involuntário pode desencadear todo um processo. Sim, existir é incompreensível e fascinante. Às vezes que tentei morrer foi por não poder suportar a maravilha de estar vivo e de ter escolhido ser eu mesmo e fazer aquilo que gosto — mesmo que muitos não compreendam ou mesmo não aceitem.*¹⁶⁶

É inevitável que o escritor procure dar sentido às novas experiências em contraste com a trajetória anterior: “*E as pessoas que passam por mim não saberão jamais que nasci em Santiago do Boqueirão e um dia fui estudar em Porto Alegre*”. Ele toma consciência da condição de errante e do estranhamento em relação ao previsto pela família, o que faz com

¹⁶⁴ Ao referir-se à obra de Hilda Hilst, o autor traça paralelos com Beckett e Albert Camus, suas referências de leitura do período: “...Com o *Estrangeiro* as semelhanças são mais íntimas: assim, num e noutro, tudo aquilo que parecia, no início, dispersão, futilidade, vazio (se bem que gostosíssimo de ler), no final se arma bruscamente para atuar contra o personagem...”. *Idem*, p. 366.

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 372.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 375.

que sinta uma inevitável culpa “*Sobretudo, não sintam raiva de mim por eu ser assim inquieto, assim ‘andejo’, sem paradeiro*”. Apesar de muito jovem, aos 21 anos, Caio tem clareza dos seus objetivos, pois está determinado a dedicar-se à literatura “*(embora com um duro objetivo — ESCREVER, minha cruz e sina), assim meio ‘hippie’*”. As novas trajetórias convocam ao deslocamento familiar e, paradoxalmente, funcionam como eixo motivador à criação.

O autor é convidado a passar um período na Casa do Sol, em Campinas, na companhia de Hilda Hilst e, logo em seguida, decide viver no Rio de Janeiro. Em novembro de 1969, da capital carioca, revela à escritora que *Inventário do irremediável* é consagrado com o prêmio Fernando Chinaglia e, segundo os críticos da UBES — União Brasileira de Escritores —, há “*força, violência e atualidade*” nos contos. Informa ainda a publicação do conto *Visita no Estado de São Paulo*, apesar de a censura ter suprimido trechos: “*Cortaram a palavra ‘esperma’*”. O jovem escritor às vezes põe em dúvida a sua vocação “*estou em dúvida entre trabalhar mesmo ou levar uma vida hippie*”, pois simpatizava com a ideologia “*Aqui em Ipanema existe uma praça onde eles se reúnem, entrei em contato com um, Fernando, que se dispôs a me ensinar artesanato, segundo ele pode-se viver muito bem vendendo cintos, colares, anéis, bolsas.*” No entanto, nota-se que as suas experiências não passam incólumes, pois se tornam matéria-prima para a criação “*Escrevi mais um conto bastante grande, sobre um hippie da praça. É das melhores coisas que já fiz*”. Aqui, provavelmente refere-se a *Retratos* posteriormente incluído em *O ovo apunhalado* (1975).

No final de 1969, em carta à Hilda Hilst, Caio decide voltar para Porto Alegre por conta das dificuldades financeiras que enfrentara. A correspondência, ao que parece, é uma resposta a um atrito que houve entre eles, primeiro, por conta da inegável admiração que sentia pela escritora, que talvez impossibilitasse um diálogo direto; segundo, por um agressivo enfrentamento com Dante, marido da escritora à época, que, ao que parece, repudia a sua expressão sexual. Caio responde que a intolerância rege a sociedade e às vezes se sustenta a partir de uma postura moralista e decadente; por conta disso, é necessário ter coragem para assumir a sua sexualidade, inclusive para si mesmo “*... romper com essas podridões e aceitar em mim um tipo de amor, um tipo de necessidade e afeto, e mesmo de vida, contrários às normas usuais*”¹⁶⁷, uma vez que a sociedade exclui o diferente principalmente neste período da história brasileira em que o conservadorismo vigora.

¹⁶⁷ A necessidade de melhor compreender a sua própria expressão sexual, motivou-o a escrever sobre o tema; vale dizer, um tema ainda *maldito* na literatura. Caso disso, é a novela *Pela Noite*, da coletânea de *Triângulo das águas* (1983), posteriormente incluída em *Estranhos estrangeiros* (1996), assim como *Sargento Garcia, Terça-feira gorda, Aqueles dois* da coletânea de *Morangos mofados* (1982).

A ditadura intensifica a repressão através da censura; é o que se contata através de uma extensa carta, de março de 1970, à escritora Hilda Hirst. Isto se deve à recém instaurada portaria do Ministério da Cultura, que limitava previamente toda forma de expressão, justificada, pelos censores, por conta de uma bombástica entrevista que Leila Diniz concedeu à imprensa¹⁶⁸. Hilda publicaria *Osmo* em meio a este turbilhão de acontecimentos e Caio, preocupado com a situação repressiva do período, a desaconselha a enviar os textos à censura, já que "*as intenções agressivas e desmistificadoras se expressam a partir da própria linguagem, isto é, qualquer um percebe. Até a censura*". O comentário se justifica porque, muitas vezes, os censores não tinham conhecimento da matéria avaliada. Em função disso, os escritores abusavam de linguagens abstratas, fechadas em si mesmas, bem como o uso indiscriminado de metáforas, alegorias. Diante desse quadro desolador, os autores e artistas em geral se sentiam desconfortáveis, pois, ao se submeterem ao crivo dos censores, indiretamente, compactuavam com as regras do regime; de outra maneira, se a publicação fosse aprovada, caíam em descrédito, já que a obra, nestas condições, era considerada a favor do regime. A impotência e angústia diante dos fatos desencadeiam uma silenciosa crise social, que contamina vários setores da sociedade. O niilismo impera e as ações perdem o seu significado:

... não tenho escrito absolutamente nada. É terrível. A gente fica pensando aquela porção de coisas destrutivas, que nunca mais vai conseguir, que secou completamente, etc. Tenho algumas idéias (...) mas acho tudo pálido, tudo insuficiente e inútil neste momento que a gente está vivendo(...) a verdade é que não me sinto capaz de nada. Não é fossa. Fossa dá idéia de uma coisa subjetiva e narcisista. São motivos bem concretos, que inclusive transcendem o plano pessoal. É tudo tão insolúvel que a gente só pode fugir, porque ficar não adianta nada¹⁶⁹.

A dor subjetiva é conseqüente do caos social, coletivo: "*são motivos concretos*" e, diante da insustentável crise, a fuga às vezes pode ser a solução. Caio expressa o desejo de muitos artistas e intelectuais que, na época, viram-se motivados a abandonar o país; obviamente que não se consideram, aqui, os cidadãos que foram diretamente convocados ao exílio. Na mesma carta, o autor ressalta a falta de liberdade nas ruas, por conta da infiltração

¹⁶⁸ Na ocasião, Leila Diniz concede entrevista ao *Pasquim* e se expressa de forma contundente; daí o decreto ficou conhecido como "Leila Diniz" em homenagem à atriz que simbolizava a libertação sexual feminina. Cf. nota de MORICONI, Italo (Org.). In: *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 396.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 400-1.

dos espões em locais públicos: “*não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos ‘familiar’*”; a repressão indiscriminada aos *hippies* também é um dos motivos de sua indignação, já que os abordam “*como se fossem criminosos ou cães hidrófobos*”. A polícia justifica a ação pelo suposto porte de drogas: “*O grotesco da história é que nas chamadas “leis” não existe nada sobre LSD*” e, por conta disso, muitas vezes, a polícia sentia-se autorizava a invadir espaços privados com o intuito de acuar toda a sociedade. Não há condições de reagir, segundo ele, e a sensação de abandono, de inutilidade, de impotência é praticamente inevitável. Atenta que a maioria dos amigos mergulha no consumo de drogas — maconha, “picadas” — como um subterfúgio de alienação, ou saída ilusória:

Nos contatos que tenho com gente da minha geração, ou de outras, mas unidos pela mesma lucidez, percebo de maneira intensa a mesma sensação de abandono e de inutilidade. Sobretudo de impotência. O consumo de drogas como meio (ótimo) de alienação e como meio (falso) de libertação e uma coisa incrível, assustadora mesmo (...) e o mais assustador nesta estória de drogas é que são consumidas justamente pela parte mais esclarecida da população, pelos que poderiam fazer alguma coisa. Os outros, as camadas mais baixas, têm a televisão, as novelas, as revistinhas de amor.¹⁷⁰

Aqui, faz-se referência às dificuldades em se enfrentar o momento mais intenso do regime ditatorial, o denominado “anos de chumbo” (1969-1974). Os jovens, sobretudo os *hippies*, viram na negação da racionalidade um dos motivos para driblar o regime autoritário. Neste quadro, a perseguição aos que faziam uso de drogas se tornou um ato comum de violência policial, não raras vezes por razões políticas; concomitante a isso, as forças repressivas do regime, com apoio das famílias conservadoras, também incitavam o internamento psiquiátrico dos rebeldes, isto é, a prisão e o internamento tornaram-se formas comuns de banir qualquer forma de dissidência¹⁷¹. Em contrapartida a camada social menos favorecida é incitada a mergulhar no universo da fantasia e do escapismo através do mais recente veículo: a televisão. O incentivo ao consumo também se dava por conta das recentes técnicas da publicidade e da propaganda, que se aprimoraram no intento de influenciar a população brasileira ao longo do regime militar.

Caio amadurece a possibilidade de sair do país, sobretudo, pelas estimulantes notícias de amigos que se encontram no exterior “*...tudo isso mexe com a minha imaginação, com o*

¹⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 397.

¹⁷¹ COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A Contracultura: O outro lado da modernização autoritária. In: *Anos 70: trajetórias*. IluMinuras; Itaú Cultural, 2005, p. 42.

meu ser “nômade”. Há um latente desejo de mudança, uma vez que as perspectivas políticas e sociais tornam-se cada vez mais desoladoras: “isso aqui é uma espécie de exílio”. O impacto do regime é profundo, uma vez que não atinge a sociedade apenas nos seus aspectos objetivos, mas vai além ao tocar também o universo da subjetividade:

Ando muito sozinho, nestas festas se reúnem artistas plásticos, atores, atrizes, escritores — todos jovens, perdidos, desesperados — é uma coisa terrível. Chega ser terrível a maneira como eles tentam se convencer que os bacanais são a forma mais absoluta de comunicação: finjo o tempo todo, rio, sou alegre, dispersivo, com aquele brilho superficial e ridículo. E em cada fim de noite me sinto um lixo (...) é insuportável. Sei que estou me autodestraindo, mas isso já não me assusta: penso se não será melhor afundar, afundar até acabar numa clínica. A juventude de Porto Alegre é uma coisa terrível: 90% de viciados em tóxicos, todos fugindo de si, das máquinas, de fazer alguma coisa (...) existe uma sede de amor impressionante.¹⁷²

O desconforto social evidencia-se na angústia e desespero e a tendência é um descompasso para com o *outro*.

Em abril de 1970, em carta a Myriam Campello, Caio refere-se ao seu cotidiano no curso de Letras da UFRGS e reitera que pretende iniciar o curso de Arte Dramática na mesma universidade. Apesar de *Inventário do irremediável* já se encontrar na gráfica, ele confia à amiga uma fase de escassa criatividade. Em carta de dezembro de 1970 à Hilda Hilst, ele agradece o exemplar de *Fluxo-poema*, a recente obra da autora, e indica que, em breve, haverá lançamento de *Limite Branco* no Rio de Janeiro. Refere-se aos inúmeros contatos, que estabelece neste período, o que indica a sua significativa atuação cultural em Porto Alegre; porém, a sua contundente postura fez com que o associassem a um escritor *underground*, um maldito:

*Vou também escrever um artigo sobre, não sei se sairá porque o meu nome está demais queimado nas “esferas políticas da imprensa gaúcha”. Depois de algumas entrevistas e uma crítica sobre o filme *If...* os diretores do jornal foram pressionados a cortarem as colaborações e a coluna da crítica cinematográfica. Milhares de coisas aconteceram, e o que ficou de imagem minha foi a de um escritor *underground*, profunda e naturalmente maldito, o que é verdadeiro até certo ponto e não completamente agradável. Agora com a saída do romance talvez as coisas mudem¹⁷³.*

¹⁷² Cf. MORICONI, Italo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 407.

¹⁷³ *Idem*, p. 412.

Aliás, conceito que se mantém ao longo dos anos seguintes. Ele confirma esta opinião, apesar de ter consciência do impacto disso na sua produção literária. Neste período mantém contato com os autores de o *Suplemento Literário* de Minas Gerais — Murilo Rubião, Carlos Roberto Pellegrino, Humberto Verneck e Luiz Gonzaga Vieira e sente afinidades com o grupo, já que afirma ser o "único movimento literário "por dentro", no Brasil, é esse de Minas". Poucos dias depois, em dezembro de 1970, em carta à escritora Hilda Hilst, descreve o encontro com Clarice Lispector, a sua mais significativa influência literária, e a perplexidade em vê-la pela primeira vez: "*De repente fiquei super nervoso e saí para o corredor. Ia indo embora quando (veja que GLÓRIA) ela saiu na porta e me chamou — "Fica comigo". Fiquei*". A admiração pela escritora se confunde com o estranhamento da pessoa:

*Ela é exatamente como seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos, quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está absolutamente sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la (...) eu a achei linda, profunda, estranha, perigosa. (...) a impressão foi fortíssima, nunca ninguém tinha me impressionado tanto*¹⁷⁴.

Em carta de março de 1971 revela à Hilda Hilst a sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro. Naquela época, exercita a sua primeira experiência em república de estudantes — acordo comum entre os jovens, que tinham o objetivo de amenizar os gastos com aluguel, alimentação, mas, além disso, a vida comunitária¹⁷⁵ lhe permitia trocas intelectuais e afetivas "… *somos confidentes um do outro, dividimos dinheiro, comida e vivências. Acho definitivamente que este modo de viver em comuna é o melhor possível*". Caio mora com mais quatro pessoas: "*três moças e um rapaz, gaúchos boníssimos*", que, tal como ele, compartilham o apreço pela arte dramática. Os companheiros de moradia pretendem apresentar peças teatrais contundentes e Caio pede permissão à Hilda para utilizar os seus

¹⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 414-5. Certa vez um crítico literário do *Le Magazine* afirmou que a escrita de Caio se parecia em muito com a de Clarice Lispector associada ao rock'n'roll e à experiência com as drogas, palavras que o deixaram muito lisonjeado, conforme depoimento em carta de fevereiro de 1995 da mesma coletânea.

¹⁷⁵ A vida em comunidades, na época, associava-se ao fato de que se tentava conciliar a vida pessoal com alguns ideais de vida antiburgueses, que se esperava que pudessem revolucionar o mundo: "Tentamos inventar um estilo de vida, uma estética e uma moral que fossem totalmente diferentes daquelas das classes médias em ascensão no período do milagre brasileiro". Cf. KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo; Itaú Cultural, 2005.

textos: *A morte do patriarca* e *O verdugo*. Havia um movimento teatral¹⁷⁶ efetivo na época, que se propunha a transgredir, tanto no sentido político-cultural quanto na incorporação de novas regras expressivas. As palavras do escritor assinalam semelhantes propostas: “*Eles queriam fazer um negócio sobre a criação coletiva, expressão corporal, nudez, agressão, estímulo musical. Achei que tudo isso está meio desgastado, e falei sobre o teu trabalho*”. Na mesma correspondência, reitera a ascensão de sua fase criativa. Ele sente que se aproxima de seu estilo próprio “*acho que finalmente achei a minha forma*”; nota-se que há uma preocupação com a temática em acordo com um estilo de linguagem:

*...estou escrevendo coisas estranhíssimas: consegui fundir toda aquela subjetividade com elementos mágicos, políticos e até ficção científica. A linguagem é a mais simples, depurei muito e consegui uma coisa demais singela, isto é, a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas. Não sei se isto é auto-elogio, mas eu acho que sou o único cara no Brasil que está fazendo literatura POP mesmo. (...) Sei que no mínimo vou fundir a cuca dos caretas...*¹⁷⁷

Aqui, o exaustivo trabalho com a linguagem parece se sintonizar com as experiências cotidianas frente aos elementos da época. A subjetividade do texto se mantém, herdeira de Clarice Lispector, mas intensificada pelas vivências do seu próprio contexto e, a partir daí, nota-se uma aversão aos parâmetros canônicos, ao se lançar na literatura de ficção científica ou nos “elementos mágicos”. Nestas condições, ele pretende eliminar as fronteiras entre arte e demais atividades humanas: o comércio, a tecnologia industrial, a moda o *design*, a política, como também romper os limites com as outras expressões artísticas o cinema, a música, o teatro, a fim incorporá-los à literatura, à linguagem. Em conjunto, estas rupturas indicam a intenção de pôr abaixo o instituído, o convencional “*no mínimo, vou fundir a cuca dos caretas todos*”, ou seja, de causar o choque, o impacto no leitor. Por conta disso, um significativo número de leitores se reconhece no seu texto, em especial, no que diz respeito à contravenção social e política.

Em dezembro de 1971, o autor escreve da capital gaúcha. Define, em carta à Vera e Henrique Antoun, que o retorno se deu em função de um incidente com porte de drogas em seu apartamento: “*a polícia havia batido onde eu morava, em Sta. Teresa, FORJARAM um flagrante de fumo, fui preso, me bateram*” e, por conta disto, a Bloch Editores demitiu-o. Os policiais serviam-se destas estratégias, durante os “anos de chumbo”, com a intenção de

¹⁷⁶ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; SENACRJ, 2005.

¹⁷⁷ Cf. MORICONI, Italo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 416.

dissolver grupos “indesejáveis” e às vezes contavam com o apoio da sociedade conservadora que os auxiliava, delatando-os. Não raras vezes isso também ocorria nas ruas, através de investigação direta nos corpos e pertences dos indivíduos; a humilhante ação policial se tornou corriqueira e se definia pela linguagem dos jovens, na época, como “ataque”.

A partir desta traumática experiência, a sensação de inadequação se faz constante: “quase não falo, um pouco porque estou cercado de habitantes de outro planeta ou, no mínimo, outra concepção de vida, outra escala de valores”. Provavelmente o autor se conscientiza pouco a pouco que a sociedade libertária que almeja está muito distante de acontecer. Ele reconhece que Porto Alegre é o seu lugar, mas as crises interiores são maiores “Porto Alegre é muito bonita, mas essas coisas não têm importância quando se está esfarrapado por dentro”. Meses depois, em março de 1972, admite à Vera Antoun, que a demissão da Bloch e a experiência com a LSD deixaram-no desgastado: “... voltei pra cá e, durante algum tempo, mergulhei numa série de viagens lisérgicas, de onde saí mais confuso do que nunca. Perdi minha identidade, me desconheci”. É relevante que *O ovo apunhalado* (1975) tenha sido elaborado em meio às experiências em torno das drogas e a sua conseqüentemente sensação de desconforto social: “...me senti um exilado aqui em Porto Alegre, vazio, sem nada a dizer...”. Decide, em março, viajar para Itaqui, cidade próxima à Argentina, na qual moram os seus avós e tios:

Acho que foi um pouco o ter voltado a encontrar a paisagem da minha infância que me fez reencontrar também comigo mesmo, voltar a abrir os olhos e não fugir mais. Toda aquela terra, as cadeiras na calçada e as pessoas olhando o céu, sabendo da natureza, as ruazinhas estreitas, as casas velhas, a ausência de televisão, de automóveis, de civilização — tudo isso faz parte do mais fundo de mim, onde comecei, onde estou plantado.¹⁷⁸

O retorno às vivências infantis permite melhor observar a sua trajetória e identidade, que oscila entre a pequena cidade e a metrópole, natureza/urbanidade, tradição/transgressão. A intensa identificação pela “paisagem” da infância, o conclama a se aproximar de sua própria história de vida, mesmo que temporariamente.

Em correspondência a Hilda Hilst, ainda em território gaúcho, em janeiro de 1973, celebra a finalização de *O ovo apunhalado*. O autor considera a coletânea mais madura e objetiva do que a anterior, *Inventário do irremediável*, uma vez que já se encontra liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector e sustenta um estilo próprio “...aproveitei

¹⁷⁸ *Idem*, p. 422.

minhas incursões pela loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico”. As palavras de Lygia Fagundes Telles, em prefácio a primeira edição, reiteram as palavras do escritor no momento em que o qualifica através de um estilo próprio, que se dá por uma linguagem marcadamente lírica. No mesmo período, o escritor menciona a satisfação em ter sido conclamado com o prêmio do Instituto Estadual do Livro pelo conto *Visita* e, paralelamente, é convidado a participar de uma antologia com 32 contistas brasileiros a convite do *Suplemento de Minas Gerais*, que contou com a participação de Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Nélida Pinõn, Rubem Fonseca, Samuel Rawet, Moacyr Scliar, Tania Failace, entre outros.

Neste período, Caio volta a sua atenção para a Contracultura a partir do contato com o seu antipsiquiatra Ernesto Bono, diretor-presidente da Macrobiótica, instituição porto-alegrense voltada à filosofia da alimentação natural, e do vínculo direto com entidades esotéricas similares, como a GFU — Grande Fraternidade Universal —, em que faz cursos de ioga, astrologia, cosmologia. Ele comenta, durante estes dias, que Ernesto Bono entrou em contato com Luiz Carlos Maciel¹⁷⁹ — considerado, no Brasil, o guru da Contracultura —, com a finalidade de trazê-lo para Porto Alegre: “...ele [o Bono] vai pro Rio amanhã ver se traz o Maciel pra formar aqui uma espécie de centro de irradiação da contracultura pra todo o Brasil (Bahia já era)” e envolve-se plenamente no projeto “...eu to dando a maior força e vou descolar um tempo pra entrar nessa...”¹⁸⁰. As cartas da época fazem inúmeras referências às suas leituras sobre anti-psiquiatria, zen-budismo, astrologia e a sua aplicação no cotidiano: “Não funda a sua cuca, não pense demais (essa é a essência do pensamento do Bono: não pensar, matar o ego, deixar vir à tona o ser)”. A freqüente alusão aos conhecimentos esotéricos orientou o seu cotidiano e foi sutilmente incorporada às obras; exemplo disso é a subdivisão dos capítulos de *O ovo apunhalado* (1975) a partir do alfabeto grego: alfa, beta, gama em meio a uma atmosfera inusitada, misto de ficção científica e terapias alternativas; em *Ovelhas negras* (1995) a organização dos capítulos se dá a partir dos ideogramas do I-Ching, por exemplo, e em *Triângulo das águas* (1983) os signos astrológicos relativos ao elemento água: câncer, escorpião e peixes, se constituem como a mais significativa simbologia da coletânea.

Antes de viajar para a Europa, em abril de 1973, o escritor reitera o seu descontentamento em relação ao contexto político-cultural brasileiro, sobretudo, em virtude da autoritária violência instaurada pelo regime militar. As referências encontram-se na carta

¹⁷⁹ Luiz Carlos Maciel possui obras que recuperam as experiências e objetivos da juventude rebelde. Dentre elas, destaca-se *Anos 60*. Porto Alegre: LPM, 1987.

¹⁸⁰ ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 433.

enviada para Hilda Hilst: “...a conclusão, amarga, é que não há lugar para gente como nós aqui neste país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade”. As agressões e repressões políticas estão cada vez mais violentas e, diante disso, ele resolve explorar outros territórios: “sinto que começo a ser um cidadão do mundo e que muito vou andar”. Diante das circunstâncias vividas “A gente vai ficando acuado, medroso, paranóico: eu não quero ficar aqui, eu não vou ficar aqui”. As suas palavras recuperam um período traumático para a história brasileira, em que uma significativa parcela de intelectuais e artistas se sentem coagidos a abandonar o país, dentre eles, encontram-se, por exemplo, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. De qualquer maneira, o exílio voluntário ou involuntário é resultado das abusivas atitudes do governo autoritário na sua permanente estratégia em silenciar e repreender toda forma de dissidência social.

Em registro aos pais, de maio de 1973, o escritor se encontra na capital francesa e se surpreende com o irreverente comportamento dos parisienses que, apesar da diversidade, convivem harmonicamente:

Estou impressionado com a liberdade: pelas ruas se vê todo tipo de pessoas, jovens e velhos, uns de cabelo curto, terno e gravata, outros com as roupas mais loucas que se possa imaginar — e todos vivendo na maior harmonia. Mulheres de cabelos pintados de verde e roxo, homens maquiados, africanos com trajes típicos, penteados os mais extravagantes — uma babilônia. E nada de agressões ou risinhos pelas ruas.¹⁸¹

É notável que ele se reconheça na capital parisiense, já que estava no território de origem das contundentes manifestações estudantis de Maio de 68, que influenciou os diversos continentes. Contribui para isso o fato de ter se retirado do país no período mais drástico da repressão político-social que contava com o apoio de uma sociedade conservadora. Em setembro, o escritor encontra-se em Londres, local onde morou por mais tempo. O encantamento pelo velho continente é manifestado constantemente, uma vez que ele não poupa adjetivos aos novos espaços, à cultura, às manifestações culturais. Numa das visitas à feira de Portobello Road, procura organizar as impressões:

Os ingleses são gentis — ao contrário dos suecos — e por toda a parte se vê uma descontração muito grande. Amsterdam é outra cidade legal, com as casinhas todas tortas e cheias de gente maluca pela rua. Se vê de tudo: cabelos e unhas verdes e roxos, roupas louquíssimas. Em Londres, a última moda são roupas dos anos 30 — casacos com ombreiras, calças longas, boquinhos de coração. A gente encontra de

¹⁸¹ *Idem*, p. 443.

*tudo pelas ruas, e ninguém olha, ninguém faz comentários — tudo é encarado com a maior naturalidade*¹⁸².

Em Londres vivencia expressivos encontros amorosos, confidenciados para Vera Artoun: “É um menino cubano chamado Nelson”, o que o faz acreditar que, em território estrangeiro, os romances tenham melhores condições de se consolidar “*Estava completamente só (...) eu sabia que ia pintar — eu vim para Londres porque sabia que ia pintar. E pintou*”. A expressão romântica é evidente “*...me recuperei completamente do complexo de inferioridade e de abandono, senti outra vez aquelas coisas, lembrei de todas as letras de Roberto Carlos — fiquei enfim cafona como sempre fico nessas situações*”¹⁸³. É relevante o depoimento do escritor, uma vez que uma grande parcela das suas personagens vê no espaço em se encontram, em especial nas metrópoles, um empecilho para o encontro amoroso. Almejam o encontro em territórios estrangeiros normalmente situados no Oriente: Java, Sri Lanka, Bali; aqui, infere-se um dos motivos que contribuem para a sua paixão pelos territórios estrangeiros.

Porém, em carta de novembro de 1973, para Vera Antoun, a sensação de descontentamento diante do velho mundo já começa a se tornar paulatinamente mais intensa. Aos poucos, depara-se com o esfacelamento das suas ilusões, que antes o motivaram à viagem. A poeticidade salta aos olhos do leitor:

*Outro dia senti frio na alma. Foi no Holland Park, pisando em um enorme tapete de folhas douradas. Aí senti o outono, o cinzento se acentuando nas coisas, as pessoas se virando para dentro — o inverno chegando depressa, um frio de rachar. Na alma mesmo. (...) que te dizer? Que te amo, que te esperarei um dia numa rodoviária, num aeroporto, que te acredito, que consegues mexer dentro-dentro de mim? É tão pouco...*¹⁸⁴

É provável que isto se deva às dificuldades econômicas que precisou enfrentar; se no momento em que parte para a Europa tem o objetivo de escrever e estudar esoterismo, agora, frustra-se, uma vez que precisa cumprir tarefas como lavar pratos num restaurante e posar como modelo para um curso de Belas-Artes. Recorda Lewis Carol, Rimbaud e César Vallejo, cuja morte se deu em Paris e se comove ao ouvir as canções de Mick Jagger e Gal Costa. Os problemas financeiros, aliados à dificuldade de escrever, causam-lhe incômodo e o dia-a-dia

¹⁸² *Idem, ibidem*, p. 449.

¹⁸³ *Idem, ibidem*, p. 452.

¹⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 451.

começa a se instaurar corriqueiro e sem perspectivas de futuro. Instaura-se uma freqüente melancolia. As lembranças da terra natal, dos amigos e familiares se fazem inevitáveis; recorda, nesses dias, que em Santiago do Boqueirão, sua terra natal, há um típico vento, o Minuano, que “*zune fininho nas portas e janelas, corta os lábios e atravessa qualquer roupa. Minuano é cortante, impiedoso, gelado*”. Na mesma carta envia um poema à Vera Antoun, escrito de próprio punho, no qual expressa as mudanças decorrentes do choque com o estranho e a dificuldade de consolidar laços significativos:

*Estavam ali as portas
Janelas e varandas.
Estavam ali.
Na fronteira do olhar.
Onde o de dentro encontra
Justamente
Com o de fora.
Nesse ponto exato
Elas estavam:
Bastava um gesto.
(..)
e me retomo
Ali
No imóvel do gesto que não fiz.
Como se pudesse
Agora
Escancarar portas e janelas
Para sair nu pelas varandas
Desvairado e nu
Profeta, louco, infante.
Sair para o vento
O sol, as tempestades, as neves,
As quedas de estrelas e Bastilhas,
(..)
Mas continuo
Ali.
Aqueles espaços
Permanecem mortos dentro de mim.
Como um corpo que se ama
E não se toca.¹⁸⁵*

Durante o período em que estive em Londres, mantém as costumeiras práticas alternativas como alimentação macrobiótica, ioga, chás, incensos, velas e o culto aos orixás, entidades religiosas afro-brasileiras; estes elementos são constante referência em suas cartas, em especial, à Vera Antoun: “*Arranje umas flores brancas e jogue no mar pra Iemanjá, que é minha mãe. Peça por mim, que ilumine meu caminho — que me tire desta maldita Londres que está acabando comigo. Talvez ela atenda*”. Ao que parece, estes símbolos e rituais lhe dão conforto diante de uma realidade que se tornara cada vez mais inóspita.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 467-8.

Caio finalmente decide voltar ao Brasil o que o impulsiona a tomar a decisão é o desastrado furto de um livro. Ele e Homero, amigo e companheiro de viagem, costumavam freqüentar livrarias, na capital inglesa, mas não tinham poder de compra. Em um determinado dia, apropriam-se de uma biografia de Virginia Woolf sem o devido pagamento e são pegos em flagrante pelos funcionários do local. Ao final resolveu-se o incidente com uma considerável multa à polícia e uma noite de detenção. Cabe ressaltar que a prática de pequenos furtos (*shop lifting*) tinha um sentido de ação política, no período do *desbunde* nos anos 70, ou seja, configurava-se como um gesto anarquista de desapropriação do capital, de contestação ao domínio do capital, e, na maioria das vezes, realizava-se em grupo¹⁸⁶. Apesar disso, o incidente deixa-o consideravelmente constrangido.

Na carta seguinte à Vera, de julho de 1974, ele escreve da casa dos pais em Porto Alegre. A sensação de deslocamento se mantém, não só pelas recentes vivências no exterior, como também pelos resultados do acirramento do regime militar no último período. A repressão se fortalece e diluiu os grupos sociais: “*as pessoas não se encontram mais, eu não sei o que é*”, o que resulta em perplexidade e isolamento. Acrescenta-se a isso, o uso indiscriminado de ácido lisérgico — a princípio uma forma de contestação ao regime militar e ao conservadorismo social, mas que, após o autoritarismo desmedido, sustenta o caos generalizado: “*quase todas as pessoas estão entrando ou saindo de clínicas (...) Me sinto perdido no mundo. Ou dentro de mim.*”. Ele tem consciência do quão árduo é o estágio de retorno de outro país “*falei com pessoas que foram/voltaram, todas disseram a mesma coisa: que reintegrar-se é difícil, dói, a gente se sente confuso, sozinho, perdido*”, porém, isto não ameniza o seu sofrimento.

Aqui, a subjetividade não encontra espaço de expressão, uma vez que não compactua dos mesmos registros dos que permaneceram. Daí não consegue estabelecer os anteriores vínculos afetivos com a mesma naturalidade: “*há uma distância enorme entre eu e as pessoas. Eu estou chegando de experiências que elas não tiveram — e não estou sabendo o que elas viveram nesse tempo que fiquei fora*”. De outra forma, as experiências que tivera em territórios estrangeiros não podem ser amparadas pelos indivíduos daqui: “*É difícil, difícil. Como começar tudo de novo*” e resta apenas a inadequação, a incompreensão e o padecimento; vive numa espécie de entre-lugar. Cabe ressaltar que, neste período, a maior parte dos grupos avessos ao arbitrário regime militar — o movimento *hippie* e a luta armada — haviam se enfraquecido pela impotência, desespero e violência instaurada.

¹⁸⁶ Cf. nota de MORICONI, Italo (Org.). In: *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 469.

Após uma lacuna de dois anos sem registros através das cartas, que, provavelmente, deve-se ao afastamento do trabalho “*o fato de ter ficado sem trabalhar quase dois anos e, portanto, estar desintoxicando e aproveitando as batalhas de agora para baixar do vôo louco que dei*”, afirma para Luiz Fernando Emediato, em maio de 1976, na cidade de Porto Alegre. Neste período, Caio integra-se ao grupo do efervescente *boom* literário da década através de um permanente diálogo com outros escritores como Julio César Monteiro Martins, Domingos Pellegrini Jr., Antonio Barreto, assim como colabora para a imprensa alternativa em *Inéditos, Ficção, Opinião, Paralelo, Escrita*. O Estado, na época, constitui-se o principal mecenas da cultura através dos incentivos econômicos às editoras, ao mercado fonográfico, às telenovelas, e, nestas condições, dá impulso ao crescimento da indústria cultural. Há ainda um eloqüente debate sobre a importância da profissionalização dos escritores e um interesse em aproximar público-leitor e escritores, através dos círculos de leitura, sobretudo, nas escolas de ensino médio e universidades.

O contista dedica-se ainda à peça teatral *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, que, logo depois, é censurada pelo regime militar. O momento é difícil, segundo ele, por conta das adversas circunstâncias político-sociais:

Meu irmão, a gente tem que descobrir maneiras — sejam quais forem — de ficarmos fortes. Paranóias de lado, é como um complô para que a gente mergulhe num fazer neurótico de coisas, ansiosamente, sem tempo para nós mesmos e as nossas ficções. Para que a gente desista todos os dias. Você sabe que não devemos, que não podemos e, principalmente, que não queremos. Eu não sei se um dia as coisas realmente mudarão, mas procuro, em tudo o que escrevo (que é o meu jeito de agir sobre o mundo), colaborar de alguma maneira para que essa mudança venha. E logo. Às vezes afundo no trabalho e esqueço que gostaria/poderia estar agora mesmo em Marrakesh, por exemplo. Mas prefiro pensar que vale a pena. Eu tenho que pensar que vale a pena¹⁸⁷.

Na carta seguinte, de março de 1977 a Emediato, Caio refere-se à coletânea de *Pedras de Calcutá* com lançamento previsto para abril, pela editora Alfa-Ômega. Aqui ele constata o enfraquecimento da imprensa “nanica”, uma vez que “*as pessoas estão desanimando, caindo fora do barco (...) uma pena. Parece que os nanicos entraram quase todos em crise*”. A expressão “imprensa nanica”, criada pelo semanário *Pasquim*, representava a imprensa alternativa em oposição aos jornais tradicionais; este movimento abarcou desde jornais e

¹⁸⁷ *Idem*, p.481.

revistas independentes, ou cooperativados, até periódicos culturais ligados às clandestinas organizações políticas de esquerda. *Opinião* se tornou conhecido como um exemplo, em cujas páginas se fazia possível ler a produção de intelectuais ligados à frente mais ampla de resistência à ditadura. Aliás, resistência tornou-se a palavra chave, já que a imprensa "nânica" ou "alternativa" era, sobretudo, a expressão de *resistência* à conturbada situação política brasileira¹⁸⁸. Caio cita trecho de uma entrevista do escritor Ernesto Sábato que examina a ditadura na Argentina, que, para ele, em muito se aplica ao Brasil:

*Cuando un país está en decadencia, como este; cuando un país está angustiado, como este (y le ruego que coloque exactamente lo que digo); cuando un país está destruyéndose em todos los sentidos, física e espiritualmente, como este; cuando un país há llegado al grado de destructividad y autodestructividad, com este ...*¹⁸⁹

As palavras de Sábato são representativas, uma vez que demonstram que a repressão política não somente incide nos direitos civis, como também na subjetividade dos indivíduos, uma vez que o físico, o intelectual e o existencial recebem permanente influência frente aos eventos sócio-políticos

Em carta posterior, o escritor dá o seu parecer a respeito de uma entrevista que ele, Emediato, Antonio Barreto, Julio César Monteiro Martins e Jéferson Ribeiro concederam ao *Pasquim* nos últimos dias. Apesar de não ter acesso à totalidade da entrevista em mãos, Caio discorda de pontos fundamentais que, em grande medida, contribuem para definir a sua escritura e, simultaneamente, para o afastamento definitivo do grupo do “Manifesto Neo-Realista”. Em primeiro lugar, discorda do tópico, no qual se dizem avessos ao individualismo: “*Eu não sei MESMO se eu sou contrário ao individualismo (...) e com uma formação literária onde as influências maiores creio que foram Lispector, Virginia Woolf, Proust, Drummond, Pessoa...*”; a discussão é relevante na medida em que, diante das problemáticas políticas em curso, os intelectuais viram-se impelidos a elaborar obras de expressão documental ou/e que fossem diretamente combativas.

No entanto, Caio não discorda de todo o documento, pois também considera relevante a literatura nacional: “*mas não xenófoba, populista ou demagógica*”. O autor vê a necessidade de dialogar com outras culturas, a fim de alcançar o universal, aliás, conceitos que em muito se aproximam das propostas antropofágicas de Mário e Oswald de Andrade: “*Assimilar e*

¹⁸⁸ Cf. nota de MORICONI, Italo (Org.). In: *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 484.

¹⁸⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 484.

deglutir de forma crítica, o que não sendo nacional, for universalmente necessário". A discussão em torno do populista ou demagógico se deve provavelmente à ascendente literatura, estimulada pelo Estado, que se interessa apenas pelo lucro. A televisão, na década de 70, em especial a Rede Globo, servia-se da literatura nacional para salientar o exótico, o regional, sobretudo, através das obras de Jorge Amado ou ainda incitava o cinema nacional a enveredar pela temática da pornografia.

Neste período, o autor de *Pedras de Calcutá* afirma ter abandonado a literatura de ficção científica e se dedica às leituras de Andersen, *Memórias de um cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Interlúdio em San Vicente*, de João Silvério Trevisan¹⁹⁰. Faz referências ainda às problemáticas sociais que se tornam cada vez mais problemáticas: "*Poucas vezes a barra esteve tão pesada. No país, é isso que você vê. Cada vez pior. Ai, Emediato, pra onde a gente tá indo? Prenderam gente, a paranóia tá à solta por aqui*", em carta a Luiz Fernando Emediato de setembro de 77.

Na carta seguinte, Caio expressa a sua indignação em relação aos jornalistas do *Pasquim*, por conta da entrevista concedida a eles e, por razões semelhantes, se desvincula do grupo de contistas da antologia *Histórias do novo tempo*¹⁹¹, publicada pela editora Codecri em 1977. Isto se justifica por notas ofensivas dos jornalistas do semanário "*ofenderam a nós todos, na base do 'pode ser que a pau eles aprendam a não ler só revistinhas ou livrinhos estrangeiros'*", reitera em carta de agosto de 1977. Ele também se sentiu traído, porque a editora se permitiu cortar/censurar o seu conto que estava em vias de publicação; por conta disso, responde ao *Pasquim* "*aquele jornaleco careta e reacionário*" e à editora "*...não permito que a Codecri também vinculada ao jornal, ou seja lá quem for, se dê tais direitos sobre um texto meu*" e se afasta do grupo definitivamente "*...quero saber da possibilidade de retirar meus contos de uma possível terceira edição*"¹⁹². É relevante a contundência e a firmeza de postura de Caio Fernando Abreu, que não sucumbe às forças impositivas do grupo, este que, segundo a imprensa da época, se firmaria como a nova geração de escritores da década de 70.

Há um artigo de Iza Freaza¹⁹³, publicado no *Pasquim*, no período, que menciona o quanto a falta de liberdade interfere na produção da arte da época. A sensação de impotência,

¹⁹⁰ Este conto foi publicado na revista *Ficção* e faz parte do livro *Testamento de Jônatas deixado a Davi* de João Silvério Trevisan, Cf. nota de Italo Moriconi. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 484.

¹⁹¹ A antologia foi publicada como *Histórias de um novo tempo: o novíssimo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1971.

¹⁹² ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 492.

¹⁹³ FREAZA, Iza. A frustração dos intelectuais. *Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 411, 23 de Set. 1977.

diante da situação política brasileira, é o eixo orientador das palavras de Millôr Fernandes: "Eu não exerço nem nunca exerci nada. Só quem exerce no Brasil, aliás, fiel à origem etimológica da palavra, é o próprio Exército". Outros, porém, como o historiador Paulo Sérgio Pinheiro, declaram que os intelectuais compactam com o sistema vigente "Desde a proclamação da Independência até os dias de hoje, os intelectuais estiveram comprometidos com a montagem de um modelo de exclusão (110 milhões de indivíduos excluídos do processo de decisão política)", que atinge o processo político e a produção cultural. Para Paulo Sérgio Pinheiro há algumas exceções, como Lima Barreto, na literatura, e Maurício Lacerda, na política. O cientista político Celso Lafer, por sua vez, reforça que "a cultura, por definição, é um campo para o exercício da liberdade". Os depoimentos revelam que os intelectuais se vêem acuados diante do regime militar, o que faz com que haja dificuldade de elaborar textos mais veementes; de outro lado, defende-se a posição de que a arte precisa estimular a transformação social de forma direta, panfletária, conforme palavras do historiador Paulo Sérgio. A reportagem expõe as contrariedades do período em relação à produção artística.

Em agosto de 1978 Caio volta a morar em São Paulo; ele tem consciência de que as mudanças de território o estimulam pessoalmente e, em consequência disso, a palavra tende a fluir de maneira mais criativa e espontânea. Em carta aos pais revela o vínculo profissional com *Pop* e na *Nova*, como *free-lancer*; dedica-se ainda à elaboração da peça teatral *Zona Contaminada*. Na ocasião faz referência às eleições indiretas para a presidência do país:

*Mãe, tô muito triste com este país que vai permitir que o Figueiredo vire presidente. Hoje fiquei chocado com uns outdoors, esses cartazes enormes de rua, com a foto do canalha e uma frase mais ou menos assim: 'São Paulo apoia o novo presidente. Nós também temos pressa'. Eu tenho muita vontade de ir embora do país outra vez.*¹⁹⁴

A sociedade brasileira paulatinamente caminha rumo à redemocratização, durante este período, e ganha fôlego na campanha das "Diretas já" a partir de 1981. As forças de oposição ao regime conquistam mais espaço, em especial pelo decreto da Anistia, em 1980, que liberta os presos políticos e permite o retorno dos exilados brasileiros; porém, as denúncias em relação à corrupção no governo se tornam cada vez mais freqüentes. Concomitante a isso, exalta-se uma fase de competência ligada ao mercado promissor, conforme palavras do autor

¹⁹⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 499.

“Nós temos pressa”. Culturalmente surge o áureo período das discotecas “*Tem discotecas incríveis aqui. A do Dancin Day’s tinha até umas fumaças (gelo seco) que pintavam no meio das músicas*” e de músicas que incitam alegria e diversão: “*ouçam o LP novo das Frenéticas, Caia na Gandaia*”. Acrescenta a isso, a atenuação dos debates sócio-culturais, sobretudo nos jornais e revistas, conforme seu depoimento em carta enviada à família, de fevereiro de 79 “[ele] Falou que tínhamos que reduzir os textos e aumentar as fotos e o visual, que o leitor ‘não gosta de ler’”, Caio, visivelmente indignado, responde que “*se ele [o diretor da revista] tava a fim de colaborar com o processo de castração mental da juventude brasileira pós-64, eu não estava*”. Aqui, define-se uma tendência jornalística de conteúdo cada vez mais raso e um apelo aos recursos visuais, o que indica o conformismo originário da influente indústria cultural instaurada ao longo da última década.

No inverno de 1979, o escritor desfruta de um período de férias na capital gaúcha. Admite ao amigo José Márcio Penido que tem dificuldades em viver na metrópole paulistana, pois receia acabar “*crucificado dentro de uma garrafa. Será que é isso que a cidade faz com a gente?*” e, inevitavelmente, recorda a sua origem cultural, as vivências na pequena cidade de Santiago; para ele, a metrópole atordoa, porém, nas pequenas cidades, há uma sensação de afastamento do eu. Daí o sentimento de fragmentação, tão comum ao homem urbano, que não se reconhece plenamente no passado, mas também não se identifica com o presente:

... me sinto como uma coluna vertebral sem uma vértebra, portanto, insustentável. Daí vou pensando um pouco mais nisso e então me dói mais fundo, porque me parece irremediável, inconsertável, insubstituível esse elo, essa vértebra perdida.¹⁹⁵

Em comentários, da mesma carta, recorda um pequeno trecho de Rilke em *Canção de amor e morte do porta-estandarte*. A trajetória ocorre num caminho desconhecido e, talvez por isto, é próprio andar à noite quando se utiliza de outros sentidos, que não o olhar:

*É demais, ter dois olhos. Só à noite, às vezes,
Pensa-se conhecer o caminho. Talvez à noite
Tornemos sempre a refazer a jornada que
Penosamente cumprimos sob o sol estrangeiro?
Pode ser.¹⁹⁶*

¹⁹⁵ *Idem*, p. 541.

¹⁹⁶ Conforme RILKE, Rainer Maria. *Canção de amor e morte do porta-estandarte* Cristóvão Rilke. 13 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985. *Idem, ibidem*, p. 513.

Na carta de dezembro de 1979, encontra-se em plena atividade criativa enquanto elabora as narrativas de *Morangos mofados*, obra que, a partir de seu ano de publicação, em 1982, atinge significativa repercussão junto aos leitores. Neste momento, vive uma fase tranqüila de intensa criação literária e, concomitantemente, reorganiza a subjetividade a partir das terapias alternativas que sempre apreciou; a psicoterapia, a alimentação natural, a ioga, a astrologia. Discute ainda com o escritor José Penido, que a criatividade ocorre no inconsciente “é lá que está o seu texto. Sobretudo não se angustie procurando-o: ele vem até você, quando você e ele estiverem prontos”. Além disso, exalta a leitura como impulso para a elaboração dos textos:

E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor¹⁹⁷.

O ato de escrever, para ele, se relaciona à entrega total, visceral, independente do que vem sendo institucionalizado:

...você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai remexe fundo, com diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, “apaga o cigarro no peito/diz pra ti o que não gostas de ouvir/diz tudo.” Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, não importa (...) porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental em minha vida¹⁹⁸.

Mais adiante, em carta à Jacqueline Cantore, de 24 de junho de 1981, o autor recorda uma sessão de autógrafos em que estivera há poucos dias, “tinha duas pessoas que gosto muito: Márcia Denser lançando *O animal dos motéis*” e Cassandra Rios: “*Fiquei paralisado. Afinal, é um mito*”. O evento agrega ainda a presença dos ficcionistas Marcos Rey, Raduan Nassar e da poeta e contista Olga Savary. Em meio a diversos percursos pela cidade “*O tempo*

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 519.

¹⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 518.

foi andando e uma porção de lembranças antigas foi tomando corpo ali no meio da rua Pinheiros.”; relembra das festas de Santiago do Boqueirão na companhia dos irmãos, primos e vizinhos e dos costumeiros rituais infantis:

... Véspera de São João, e a minha cabeça deu uma volta até as fogueiras que nós fazíamos em Santiago do Boqueirão, eu, Nairzinha (...) a gente pingava vinte e um pingos de vela numa bacia para formar a inicial do nome da pessoa com que você ia casar (...) e pulava a fogueira três vezes, fazendo pedidos, eu sempre pedia pra morar na Suécia um dia, todo mundo achava um absurdo, mas acabei morando. A perda foi ficando tão pesada, Jaqueline, que eu fui comer um sanduíche no Posto 6 e vim embora. Antes de dormir, anotei no diário, em letras bem grandes, SAUDADES DE AUDREY HEPBURN¹⁹⁹.

Ainda nostálgico ele pede à amiga que mande uma folha de plátano da Redenção, parque de Porto Alegre, “*mande-me uma folha bem amarelada (...) Aqui não tem plátanos*”. O tom saudoso também se faz presente na carta de novembro do mesmo ano para Charles Kiefer na ocasião em que este publica o seu recente livro, *Caminhando na Chuva*. Considera que há expressivas semelhanças entre a obra e *Limite Branco* (1970). Ambos os textos tratam da mudança de territórios, do interior para a capital porto-alegrense; reflete ainda sobre as dificuldades da profissão de escritor: “*até hoje, cinco livros publicados, 34 anos, me debato todos os dias para sobreviver e não desistir (...) todos os dias alguém bate à nossa porta e nos convida a desistir*”. O contato com o escritor gaúcho incita a saudade de Porto Alegre:

Parando agora um pouco, meu deu uma saudade grande de Porto Alegre, que fica linda em abril, maio. Os plátanos da Redenção já começaram a amarelar e a perder as folhas? Acho que não, é muito cedo. Outro dia descobri três plátanos aqui, em Higienópolis, devem ser os únicos da cidade. É meio inconcebível uma cidade sem plátanos. Tenho uma vontade besta de voltar, às vezes. Mas é uma vontade semelhante à de não ter crescido²⁰⁰.

Em fevereiro de 1982, escreve à amiga e escritora Maria Adelaide Amaral com o objetivo de lhe entregar uma resenha para o *Leia Livros*, periódico literário no qual foi editor de novembro de 1981 a junho de 1982; também firma contato com a escritora Sonia Coutinho, com a qual se identifica esteticamente, ela, na época, havia colaborado para uma

¹⁹⁹ “Saudades de Audrey Hepburn” tornou-se título de um conto integrante do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988); *idem, ibidem*, p. 35.

²⁰⁰ ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 43.

antologia de contos eróticos femininos²⁰¹ com Márcia Denser, entre outras escritoras. Em carta de abril de 1983, o autor confia para Charles Kiefer que está decidido a morar em Santa Teresa, RJ “*um lugar antigo, tranqüilo, com um jardim e longos corredores coloniais*”, pois a vida na metrópole paulistana não o satisfaz “*Faz tempo que tenho problemas com Sampa — barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga.*”

Adiante, em carta à Jacqueline Cantore, de maio de 1983, Caio vive uma fase de grande satisfação pessoal num hotel de Santa Teresa em meio à natureza, leituras e terapias alternativas; aqui, retoma leituras de Simone de Beauvoir, que, segundo ele, instigam-no desde a adolescência. Neste período, firma amizade com Ana Cristina César, que já se encontra em profunda depressão: “*Ana C. MAL. Põe mal nisso. Magra, sumida, trêmula, chorosa. Não sei contar direito. Nunca vi ninguém tão frágil*”; na época mantém contato com inúmeros outros escritores e artistas, dentre eles, Ignácio de Loyola Brandão e Zuenir Ventura. Durante estes dias, as três novelas que compõem *Triângulo das águas*, encontram-se praticamente prontas, enfatiza para Charles Kiefer, em maio de 1983. Aliás, afirma que a trilogia é o seu melhor livro “*mas é também o mais terrível — porque é preciso falar claramente sobre certas coisas, é preciso alertar as pessoas para as vidas erradas que levam, a alimentação errada, as emoções erradas, os relacionamentos errados*”²⁰². Durante esta fase, verifica-se o seu fascínio pela astrologia que compartilha, sobretudo, com Jacqueline Cantore, através de extensas correspondências. A partir desta data, Caio passa a assinar suas cartas como Caio F., em alusão à personagem Christiane F., adolescente alemã, cujas experiências são relatadas na obra *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída*, lançada no Brasil em 1982, atualmente na sua 40ª edição pela Bertrand Brasil²⁰³, e adaptada para o cinema.

Em carta à Maria Adelaide Amaral de agosto de 1983 o autor de *Triângulo das águas* refere-se à recente visita a capital gaúcha, na ocasião em que celebra a montagem da peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, após ter sido censurada pelo regime militar durante dez anos: “*Tem tido casa cheia toda noite, crítica boa, aplausos em pé, aquelas coisas. Ando comovido e feliz.*”²⁰⁴ Escreve ainda o roteiro de *Aqueles dois*²⁰⁵, longa metragem adaptado para o cinema de 35 mm, que faz parte da coletânea do recém publicado *Morangos mofados*

²⁰¹ COUTINHO, Sonia. *Muito prazer: contos eróticos femininos* (antologia). Rio de Janeiro: Record, 1982.

²⁰² ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 63.

²⁰³ Cf. MORICONI, Italo (Org.). In: *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 53.

²⁰⁴ *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* foi dirigida por Luciano Alabarse, idem, p. 58

²⁰⁵ *Aqueles dois* ganhou diversos prêmios, tendo sido o único filme brasileiro concorrente ao 11º. Festival de Cinema Gay e Lésbico em San Francisco (EUA) em 1987. Cf. MORICONI, Italo (Org.). In: *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

(1982); assiste ainda a uma peça no Rio de Janeiro, no Teatro Cacilda Becker, uma adaptação dos contos de *Morangos mofados*. Apesar dos inúmeros projetos em curso, o escritor sente-se frustrado por conta dos problemas financeiros “*Daí dá um cansaço, você sabe, tantos anos, tantas batalhas, e sempre estes problemas. Depois a cidade tá um lixo, mas um lixo absoluto, miséria e violência por todo canto*”. Solicita ao escritor João Silvério Trevisan que lhe dê o seu parecer a respeito de *Triângulo das águas*, em especial, a novela *Pela noite*: “*É talvez um pouco impiedoso demais com o gueto gay, não sei se ‘impiedoso demais’, não sei se o gueto merece compreensão*”; há uma preocupação em relação ao tratamento temático e, na mesma carta, faz alusão ao lançamento de uma obra nos últimos dias: *Homoeróticos*, de Delcio Monteiro da Silva, “*Cá com os meus botões, continuo a pensar que homossexualismo não existe*”²⁰⁶, o que assinala a sua contrariedade em veicular o homoerotismo a grupos específicos.

Em carta de setembro de 1983 a Maria Adelaide Amaral, o contista afirma a sua dificuldade em conviver nas metrópoles; retornara há pouco tempo de uma viagem pelo interior gaúcho e aproveita para visitar a capital paulistana. Confirma mais uma vez a sensação de inadequação e admite que Santa Teresa é um retiro absoluto, que convoca à harmonia: “*pela janela aberta, agora, vejo a poucos metros uma mangueira enorme, carregadinha, depois um pequeno abismo e um mar de telhados, uma selvinha cheia de bananeiras e coqueiros...*”, em oposição aos centros metropolitanos, que lhe causam incômodo. Para o escritor gaúcho, o contexto de miséria, de fome, do trânsito congestionado, aliado ao freqüente contato com as drogas, em especial a cocaína: “*como falam, falam, falam, falam... invivível*” não oferecem uma convivência saudável. Acrescenta ainda que o processo criativo da novela *Pela Noite*, da recente coletânea de *Triângulo da Águas*, deixou-o completamente exausto: “*Eu fazia o possível para não escrever, aí começava e eu não conseguia parar. Foi um processo louco, ainda estou em recuperação*” e, por conta disso, encontra-se completamente exaurido de suas forças.

Em novembro de 1983, em carta à Jacqueline Cantore, o autor refere-se ao suicídio de sua amiga e poeta Ana Cristina César. Profundamente abalado com a perda, vê na dolorosa atitude um reflexo dos conflitos coletivos, uma vez que a desesperança no futuro tende a influenciar as pessoas. Recorda ainda o final da peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, em que a personagem afirma: “*eles vêm nos matar porque nós sobrevivemos ao fim do mundo*”, que em muito se ajusta aos dissabores de Ana Cristina César, segundo ele. Ao mesmo tempo considera que a poeta não aproveitou a poderosa ferramenta que tinha em suas

²⁰⁶ *Idem*, p. 72.

mãos “...Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso?”, afinal, “Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver — a literatura —, coisa que pouca gente tem”. É significativo o depoimento do autor, já que a literatura se firmou como o seu arrimo, o que lhe deu impulso para viver.

Em carta ao amigo Luiz Arthur Nunes, de junho de 84, anuncia as recentes mudanças em território paulistano; os efervescentes contratos de trabalho permitem novas formas de expressão, aliado ao diversificado acesso à cultura:

Mas tchê, vai tudo de vento em popa. Fora o teatro, estou com TV, roteirizando duas séries — uma, Joana, tipo Malu Mulher, com Regina Duarte; outra Ronda, sobre Sampa, com Bruna e Riccelli. Para a segunda, já tive aprovado um roteiro, A hora do capeta, que Paulo José gosta e quer dirigir. Axé. Para a primeira, tenho a primeira reunião na terça-feira, vou apresentar duas sinopses ainda sem título — uma delas sobre homossexualismo e suicídio & criação literária; a outra sobre sexo por telefone (...) TV é uma demência, mas a vida é uma demência, e como a produtora é independente não tem massacre global, pode dar certo (as séries serão exibidas — Joana a partir de julho, Ronda de agosto — na TV Manchete, América Latina & Maybe Europa)²⁰⁷.

Neste período, o escritor dedica-se a diversas atividades. Há pouco tempo, tivera em Santiago do Boqueirão, no Centenário da cidade, momento em que foi conclamado com o Prêmio de santiaguense ilustre. Aproveita a viagem para rever as cidades próximas: Uruguaiana, Itaquí, Santa Maria e confirma que o seu modo de ser e escrever tem origem na paisagem da fronteira. Neste período comenta o filme *Memórias de um cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, “lindo e muy fuerte (...) — mais Nelson Rodrigues e Macunaíma. Inenarráveis.” e elabora a peça *Overdose, uma história de amor*. O trabalho com revisões para a editora Brasiliense o consome e ele se queixa de não conseguir se dedicar à literatura; traduz ainda John Fante, escritor americano que muito admira, apesar de considerar Salinger a sua maior referência. No âmbito pessoal, confia ao amigo a sua maior preocupação “AIDS e Overdose — são os meus maiores meeeeeeedos (esse tipo de medo — gravíssimo...)”, aliás, preocupação que tende a se tornar cada vez mais frequente ao longo dos anos.

As dificuldades econômicas começam a aborrecê-lo, conforme carta de agosto de 1984 a Luciano Alarbase, uma vez que o tempo para escrever os seus próprios textos se torna cada vez mais escasso. Vê que é uma crise financeira que assola a todos os que estão a sua volta:

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 80.

“Num país doente como o nosso, de que forma preservar um mínimo de saúde?” e medita sobre seus planos em meio a tantas tarefas a cumprir. Cansado, ele recorda de Porto Alegre ou talvez “*de colo, de conforto, do útero*” e novamente questiona o seu modo de viver no território paulista:

*A memória da gente é safada: elimina o amargo, a peneira só deixa passar o doce. Então eu tinha esquecido que esta cidade te cobra preços altos. Ele é uma mulher (ou um homem) belíssima(o) que se oferece, tentador(a) como se amasse, te envolve, te seduz — e na hora em que você não suporta mais de tesão e faria qualquer negócio, ela(e) te diz o preço. Que é muito alto.*²⁰⁸

Diante de uma crise financeira e de um volume de trabalho cada vez maior, ele atenta para as crises sociais que afetam a capital paulistana; retoma o interesse em voltar a morar no interior:

*Há quase um mês estamos dentro dos dias cinza, de ar muito sujo. Meu nariz sangra e os olhos ficam vermelhos. Os índices de poluição andam altíssimos. Dizem que os índices reais não são divulgados, para não causar pânico à população. Tenho andado muito de ônibus. Sento na janela e fico olhando o povo: é tristíssimo. Nunca vi antes caras tão amargas. E pobres, muito pobres. Dói de ver. E não se pode fazer nada. Tenho feito fantasias inseqüentes de ir morar no interior. Um dia, quem sabe. São Paulo estrangula aos poucos, e te rouba energia, e não te repõe*²⁰⁹.

Cita um poema de Camões, a fim de demonstrar a dificuldade dos encontros amorosos:

Busque amor novas partes, novo engenho
para matar-me, e novas esquivanças,
que não pode tirar-me as esperanças;
que mal me tirarão o que eu não tenho.

Olhai que de asperezas me mantenho!
Vede que perigosas seguranças !
Que não temo contrastes, nem mudanças,
Andando em bravo mar, perdido lenho.

Mas, conquanto não pode haver desgosto
onde esperança falta, lá m'esconde
amor um mal, que mata e não se vê.

Que dias há que n'alma me tem posto
um não sei quê, que nasce não sei donde,
vem não sei como, e dói não sei porquê.

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 92.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 99.

Em carta de abril de 1985, o autor exprime o seu descontentamento em relação à paisagem porto-alegrense: “*Feiúra pura e simples. E aqueles edifícios da década de 50 e 60, que parecem edifícios de praia? E aquela iluminação amarelada, à noite? Eu tinha a sensação generalizada de sufoco, província e feiúra.*” O cenário político também é foco de suas reflexões, uma vez que o país vivia um período de extrema perplexidade, desânimo e frustração com os últimos eventos. Após um período de esperança popular, impulsionado pelo movimento das “Diretas já”, que foi às ruas reconquistar os direitos políticos e a conseqüentemente democratização e moralização do país, morre Tancredo Neves e assume José Sarney, seu vice e ex-presidente do PDS, representante das forças da direita política. O escritor argumenta que o incidente em torno da morte de Tancredo é de rara ironia e crueldade para o povo brasileiro “...*sim, teremos que engolir Sarney e outro governo tipo Figueiredo — e mais inflação, e mais desemprego, e mais terceiro-mundismo...*”. Ademais, a estratégia política provocou significativa decepção e frustração para a maioria da população brasileira na época. O artista confirma, mais uma vez, o quanto o impacto dos aspectos político-econômicos incidem na subjetividade dos indivíduos: “...*e mais solidão e desencontro entre as pessoas. Tudo caminha aceleradamente para o fim, e nós vamos ter que assistir Armagedon de dentro.*”²¹⁰ Além disso, preocupa-se com o contágio do HIV/Aids, já que diversos amigos seus estão sendo vitimados. Ele faz considerações à primeira fase da epidemia, que acometeu sobretudo o grupo gay masculino:

*No Rio soube da morte de Fernando Zimpeck. Doeu bastante. Há pouco, tinha sido Galizia. Paranóia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste — ninguém se toca mais. E o que você faz com os seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? Então dói, tudo isso dói muito.*²¹¹

Adiante, o escritor registra a dificuldade de um encontro amoroso genuíno e confidencia, em carta para Sérgio Keuchgerian de agosto de 85, que “*O que tem me mantido vivo hoje é a ilusão ou a esperança dessa coisa, “esse lugar confuso”, o Amor um dia*”; porém, a possibilidade da contaminação do HIV/Aids o atinge brutalmente “*E de repente te proibem isso. Eu tenho me sentido muito mal vendo minha capacidade de amar sendo destróçada, proibida, impedida, aos 36 anos, tão pouco. Nem vivi nada ainda. E não sou*

²¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 122.

²¹¹ *Idem, ibidem*, p. 123.

sequer promíscuo". O amor para ele se faz inatingível, uma vez que *"um romantismo que exige sexualidade e amor juntos. Nunca consegui. Uns vislumbres, visões de esplendor. Me pergunto se até a morte — será?"*. Ele considera que, em parte, isto se deve ao seu ofício: *"O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável"*. A distinção entre a pessoa e o escritor é tênue: *"Você me dizia 'que diferença entre você e um livro seu'. Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos"*²¹².

Durante estes dias, Caio visita os pais em Porto Alegre, o que lhe permite aconchego, carinho e tranquilidade: *"vim pegar energia. Sim. Preciso ver a terra, preciso do horizonte do pampa. Já começa agir, meus ombros se soltaram. Olhei no espelho e aquela ruga entre as sobrancelhas já se defez"*. Descreve ainda, ao amigo, os seus objetos que mantêm na casa dos pais:

*Tem um pôster de Garcia Lorca na minha frente. Um retrato enorme de Virginia Woolf. E posso ver na estante assim de repente todo Proust, e muito Rimbaud, e Verlaine, Faulkner, Italo Svevo, Willian Blake. Umas reproduções de Picasso. Outras de Da Vinci. Um biscuit com um pierrô patético. Uma pedra esotérica ainda de Stonehenge, Inglaterra, uma caixinha indiana*²¹³.

Em janeiro de 1987, em carta para Sérgio Keuchgerian, o escritor é tomado por uma melancolia e recorda de um período em que se encontrava em Estocolmo. No local, havia a presença de suecos, dinamarqueses, finlandeses, noruegueses. Naquela noite de lua cheia *"— era midsummer, pleno verão, não havia noite, só duas horas de penumbra crepuscular —"* ele caminha sozinho pela cidade em busca de alguém para conversar:

*Dizer ôi (ou hei, em sueco), ou Inte prâte svenska (não falo sueco) que fosse. E nada, não encontrei ninguém. Caí (pode?) no meio do asfalto chorando. Arranhei as unhas no asfalto de pura solidão. E aquela lua cheia enorme lá em cima, e os bosques atrás, com o castelo de verão do rei — tudo parecia sinistro. Parecia que eu ficaria para sempre lá, ao lado do Pólo Norte, e que isso não tinha o menor sentido.*²¹⁴

À medida que o tempo passa, o escritor tende a expressar constante angústia e abatimento; de outra forma, a escrita representa o eixo, o principal objetivo de sua vida. É o que ele revela a seus pais, em carta de agosto de 1987:

²¹² *Idem, ibidem*, p. 141.

²¹³ *Idem, ibidem*, p. 139.

²¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 159.

Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples como “eu gosto de você”. Gosto de mim. Acho que este é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida — como quem olha de uma janela — mas não consegue vivê-la. Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco — todas as pessoas são loucas, inclusive nós; amor encabulado — nós, da fronteira com a Argentina, somos especialmente encabulados. Perdoem o silêncio, o sono, a rispidez, a solidão²¹⁵.

Em fevereiro de 88 encontra-se plenamente envolvido com *Os dragões não conhecem o paraíso*: “*me sinto mais inclinado — claro — pela mais dark de todas. Algo assim entre o Jim Jarmusch, o Tom Waits e o Arnaldo Antunes*” e reitera à amiga Jacqueline Cantore o tom das narrativas “*É muderrrrno, tem o clima destes (negros) tempos*”, apesar de temer as críticas “*Dá dor de barriga só de pensar. Outra auto-exposição pública. E aí vêm aqueles bonvicinos²¹⁶ da vida e tudo — lembra? — falando que você é um imbecil total e tudo e tudo e nada (...) estou confiante. Hei de vencer*”. Adiante confia ao amigo Luciano Alabarse sobre a exaustão que lhe provocara a produção da última coletânea; aliás, é uma observação muito freqüente em seus registros, o desgastante período após a elaboração literária “*Foi tudo muito denso/intenso desde a saída dos Dragões. Estive doente, paranóico, anorexia e vômitos, tomando soro por uma semana*” que ele procura resolver com terapia “*o terapeuta: tanta infelicidade psicológica tinha que encontrar uma correspondência no corpo físico*”.

Em carta de agosto de 1988 a Luciano Alarbase, o escritor salienta a proximidade do seu aniversário, no qual faz quarenta anos; encontra-se numa fase de significativa comoção por conta do reconhecimento de sua obra: o IEL — Instituto Estadual do Livro — o homenageia com um fascículo e Regina Zilberman organiza uma antologia de contos denominada *Mel & girassóis*. Além disso, o consagrado crítico John Gledson²¹⁷, do jornal londrino *Times*, confere-lhe significativos comentários a respeito de *Os dragões não conhecem o paraíso* em meio a Bienal do Livro ocorrida naqueles dias.

Apesar disso, o desejo de retirar-se para uma cidade menor o acomete mais uma vez; é o que revela à amiga e pintora Maria Lídia Magliani “*...viver uma vida em que se possa olhar*

²¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 153.

²¹⁶ Caio provavelmente se refere ao artigo Fôlego curto, de Regis Bovincino, publicado na *Veja*, São Paulo, em 12 de out. 1983 referido anteriormente no capítulo *O olhar da crítica*.

²¹⁷ O crítico inglês é estudioso da literatura brasileira e se dedica, sobretudo, à produção contemporânea. Cf. MORICONI, Italo (Org.). In: *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 161.

o céu e os horizontes. Só isso. Quem sabe uma casinha com um pouco de terra?“. A sensação de não-adequação na metrópole é uma constante:

*Quando tenho insônia — e tenho sempre — fico imaginando enormes roseiras na frente de uma casinha branca com coberturas azul-marinho. Geralmente sou sacudido por um sirene de polícia, uma moto com descarga aberta, o alarme de algum carro sendo — naturalmente — assaltado. Quem diria que viver ia dar nisso?*²¹⁸

As referências ao efervescente período político motivam a sua reflexão, já que o Leste Europeu assiste à queda do Muro de Berlim, em 1989, e, finalmente, cessa a tensão da Guerra Fria. Por outro lado, o poder dos EUA tende a se fazer hegemônico. No contexto brasileiro, as forças de direita, através de uma manobra política conseguem eleger Fernando Collor Mello como seu candidato para a Presidência do país. A maior parte da população sente-se frustrada diante da primeira eleição direta para Presidente, uma vez que se pretendia recuperar as conquistas democráticas após os 21 anos de arbitrariedade do governo autoritário:

*Apesar de Fernando Collor e sua Barbie inflável havemos de vencer. Na pior das hipóteses são apenas cinco anos. Na pior? Bem, sempre acho que ele vai acabar dando uma de Jânio, e lá vêm os militares com todas aquelas botas e espadas e tudo. Pois não é assim que são chamados os “ciclos históricos”? Deus nos livre e guarde*²¹⁹

Em março de 1990, em carta à amiga Maria Lídia Magliani, ele revela os eixos motivadores da criação do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, publicado recentemente. A personagem mora em São Paulo, em um apartamento na Avenida Augusta, nas proximidades da praça Roosevelt, e decide morar em Minas Gerais semelhante à trajetória da amiga Magliani. Aqui, nota-se o quanto a sua criação se funda nas vivências pessoais, seja através dos relacionamentos afetivos, do trânsito pelas metrópoles ou ainda através de suas leituras. Além disso, na época, o escritor envolve-se em inúmeros projetos: orienta um laboratório de criação literária²²⁰, que faz parte do projeto de Oficinas Oswald de Andrade e, paralelamente, ministra aulas de teatro numa escola de formação de atores no TUCA, junto à Universidade.

²¹⁸ *Idem*, p. 173.

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 173.

²²⁰ Houve uma publicação originária das oficinas na Casa da Palavra junto ao casarão Mário de Andrade. Na antologia publicada pela Editora 7 Letras, João Batista Ferreira publica três contos conta com a apresentação de Caio Fernando Abreu: “João Batista tem a paixão da clareza: isso é o que transparece nas três histórias escolhidas para fazer parte desta antologia. Um autor que procura a maior consciência possível não só sobre cada

Em julho de 1990 planeja viagem para a capital francesa, por conta do lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*²²¹ em língua francesa; apesar disso, sente-se desanimado, pois não se vê reconhecido economicamente: “*Então vou, preciso vender livros, não quero fazer mais nada na vida a não ser escrever*”, o que dificulta a produção literária “*Ando exausto (...) tudo muito penoso, ir ao banco, ao supermercado, pagar aluguel. Procuo sair o mínimo possível, mas este mínimo já está se tornando um martírio*” e conclui que a saída é procurar novos caminhos ao citar Antonio Machado.: “*Caminante, no hay caminos, pero el camino se hace al andar*”. A relação com o seu país é tensa, conflituosa:

*Meu livro gira em torno do Brasil. Um Brasil imundo, corrupto, violento, mas também mágico e sensual. Sinto cada vez mais uma paixão desesperada — e rejeitada — por esta terra. Aquele amor não-retribuído que aos poucos vai virando veneno, desejo de vingança, rancor e mágoa*²²².

A data de 02 de novembro convida-o a meditar a respeito da morte “*eu aqui pensando nos meus mortos, que são tantos, meu Deus, em frente a um vaso branco de louça, cheio de bocas-de-leão daquelas rosa e branco, miudinhas...*” Durante o período, comenta que adoecera por conta do vírus da *herpes zoster*, desencadeado, segundo ele, pelo estresse da criação do último romance. Em 1991, *Onde andarás Dulce Veiga?* é contemplado com o prêmio APCA — Associação Paulista dos Críticos de Arte — considerado o melhor romance do ano. Naquele período, encontra-se com a família e faz planos para o futuro:

De tudo o que tenho vivido ultimamente, o mais gostoso foi uma semana passada em Porto Alegre, chez Zaél e Nair, (...). Jardim com rosas, mesa posta para o café da manhã, bolo de milho, taquaireiro no fundo, passarinhos, silêncio. Uma ilusão de eternidade. Acertei com Nair, que está ótima, que aquela casa será a minha herança. E armo mentalmente para mim um futuro assim, na província, cuidando de rosas no jardim, fazendo canteiros com arruda, alecrim, manjerição. Será? Ando

frase, mas cada palavra. Nem por isso seus contos se ressentem de frieza ou cerebralismo; ao contrário, todos eles revelam uma profunda simpatia e rara sensibilidade para tratar das coisas humanas. Da velha solitária, em Elefantes, à adolescente (depois mulher) confusa de Flor e ao menino cruel de Beterrabas, o que marca o texto de João Batista é o espanto em relação ao fato de estarmos vivos – todos nós, leitores, autores ou/e personagens – e, só por isso, jogados numa aventura quase sempre incompreensível. A qualidade de seus textos talvez venha dessa carga de vida – latejante, pungente – emboscada atrás das palavras medidas que revelam uma técnica segura e uma linguagem que, com muita frequência, aproxima-se daquela perfeição conquistada por Clarice Lispector.” Ferreira publica a sua antologia em 2006 sob o título “O doce vermelho das beterrabas”. Disponível In: <http://www.leialivro.sp.gov.br/texto.php?uid=12109>. Acesso em 18 jan. 2007.

²²¹ *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) foi traduzido para o inglês como *Dragons*, por David Treence e lançado pela Boulevard Books; em versão francesa: *Les dragons ne connaissent pas le paradis* traduzido por Claire Cayron publicado pela Editora Complexe.

²²² *Idem, ibidem*, p. 173.

*enfastiado, esgotado do eixo Rio-SãoPaulo, é veneno puro, no pior sentido, feira de vaidades inúteis, preparação de uma úlcera, um enfarto, coisas assim.*²²³

O escritor encontra-se na capital londrina, em dezembro de 1990, na ocasião do lançamento da tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Evidentemente, há uma tendência em olhar a cultura londrina na perspectiva do estrangeiro e comenta, por exemplo, que o ator Derek Jarman se assemelha a Cazuzza, músico brasileiro; aliás, ambos sofreram vitimados pela AIDS, reitera. A escrita flui espontaneamente, a partir de uma sensação que ele apreciava: o de se sentir “suspenso”. As crises econômicas afetam a Inglaterra e o governo Thatcher é o principal responsável pela crise instaurada; irônico, ele compara os problemas econômicos: “*Tem mendigo pela rua quase que nem SP ou Rio. Naturalmente que mendigos com mais dentes, menos feridas, um ou outro com argola no nariz ou cabelo vermelho punk*” e conclui que, mesmo diante da pobreza, o londrino está em melhores condições econômicas do que o brasileiro. Salienta ainda a apreensão dos londrinos, que sofrem com as constantes ameaças do terrorismo iraquiano, o que desencadeia um sentimento de desespero e paranóia coletivos.

Após três meses em território estrangeiro ele já sofre pela distância do seu país: “*MORRO DE SAUDADE. Que coisa maluca a distância, a memória. Como um filtro, um filtro seletivo, vão ficando apenas as coisas e as pessoas que realmente contam*”. O inverno rigoroso contribui para o desconforto que sente. Há ainda uma permanente inquietação com a epidemia da Aids: “*guerras, pestes, são os tempos.*”, o que o instiga a se sentir mais isolado e solitário “*Estou louco para cair fora deste vendaval contaminado que virou o planeta.*”; aliás, a ameaça do HIV, segundo ele, faz com que as pessoas se tornem mais contidas e avessas às relações amorosas. A capital londrina vive em pleno conflito e torna-se muito distante da metrópole que conhecera nos anos 70:

*No mais ando muito só. (...) olho tudo com olhos muito abertos, mas não deixo de comparar esta Londres de agora, invadida por todas as raças, caótica e não muito limpa, àquela outra onde morei há quase 20 anos atrás. A decadência é violenta. Outro dia um antropólogo amigo do Ray dizia que a Inglaterra é o mais novo país do Terceiro Mundo. O que tenho recebido de notícias daí — pacotes, congelamentos — me faz pensar que não só o Brasil vai mal (mas penso que o Brasil é isso mesmo, sempre será), nem só a Inglaterra, mas estamos metidos numa medonha crise que envolve o planeta inteiro. Dá medo*²²⁴.

²²³ *Idem, ibidem*, p. 193.

²²⁴ *Idem, ibidem*, p. 209.

Em carta de março de 1991 para Guilherme de Almeida Prado ele considera que os ingleses supervalorizam as características problemáticas do Brasil e do Terceiro Mundo e argumenta o quão difícil é convencê-los da diversidade cultural brasileira, de que o “*Brasil são muitos Brasis, e que alguém que vive em São Paulo pouco ou nada sabe do que acontece na Amazônia*”. À medida que o tempo passa o encantamento se dilui e a nostalgia se faz cada vez mais intensa:

Me veio aos pouquinhos, não sei bem de onde, um amor tão desesperado pelo Brasil. Desesperado é o adjetivo. A um ponto que, com aquele accent de João Gilberto, a música que cantei aqui — baixinho, só para mim mesmo — nesse tempo todo foi “isso aqui ôôô, é uma pouquinho de Brasil iáíá, quando via algo ou alguma coisa que lembrava o Brasil.(...) vou chegando a conclusão que um artista não pode/não deve viver longe de sua terra. Falo bobagem(...) dizendo de outro jeito: eu sinto que não poderia escrever longe do Brasil. Ou poderia, mas não teria aquilo que esquentava a alma, e é indefinível, e que está na esquina de sua terra natal.”²²⁵

O comportamento dos londrinos é semelhante ao dos paulistanos, afinal, as vivências nas metrópoles tendem a se igualar; ao sair do cinema, nos arredores de Leicester Square, no sábado à noite, o escritor verifica que a postura dos casais se parece com a dos paulistanos: “*Parecia a avenida Paulista*”. Por fim, examina que a sensação de estranhamento é permanente, inclusive no território brasileiro, o que o faz pensar que: “*será que, à medida que você vai vivendo, andando, viajando, vai ficando cada vez mais estrangeiro? Deve haver um porto*”. A identidade sexual, não-reconhecida pela tradição, também contribui para isso: “*por que será que temos que ser tão atípicos?*” e ironiza: “*Em outra encarnação, volto heterossexual e caso aos vinte anos.*”; questiona-se se “*...essa sede de Paris, Londres, New York, Tóquio — ?????????? — não vai nos afastando cada vez mais, de uma maneira irreversível, do que realmente importa. E o que realmente importa está ao alcance da mão, em qualquer geografia....*”, salienta à Maria Lídia Magliani.

No momento em que retorna à capital paulista, em setembro de 1991, a sua saúde fica extremamente fragilizada e reitera o seu desconforto em território paulistano. No entanto, reconhece que a sua identidade sofre influências daquele local: “*odeio São Paulo porque percebo, às vezes, sendo nas minhas atitudes a própria cidade*”; em parte, segundo ele, isto se deve à atitude dos paulistanos, pois sempre foi considerado um estranho: “*somos sempre o de*

²²⁵Idem, *ibidem*, p. 212.

fora“. Conclui a carta com um poema de Ricardo Reis/ Fernando Pessoa, que incita a viver na simplicidade do momento:

Segue o teu destino
 Rega as tuas plantas
 Ama as tuas rosas.
 O resto é sombra
 De árvores alheias.
 A realidade
 Sempre é mais ou menos
 Do que nós queremos.
 Só nós seremos
 Iguais a nós próprios.
 Suave é viver só
 Grande e nobre é sempre viver simplesmente.
 Deixa a dor nos ares
 Como ex-voto aos deuses.
 Vê de longe a vida
 Nunca a interrogues.
 Ela nada pode
 Dizer-te, a resposta
 Está além dos deuses.
 Mas serenamente
 Imita o Olimpo
 No teu coração.
 Os deuses são deuses
 Porque não se pensam²²⁶.

A atração pelo esoterismo se mantém e, agora, Caio se fascina pelo candomblé “...*Resolvi assumir o candomblé e fazer um bori pra Oxum. Fiquei tempo hesitando. O santo precisa comer na tua cabeça pra te conhecer. Ia fazer nessa ida ao Rio, mas minha mãe de santo (...) tem que ir à Bahia*”, confessa a Maria Lídia Magliani em junho de 1992.

Em novembro de 1992, Caio encontra-se na cidade de *Saint-Nazaire*, em França, já que havia sido contemplado com uma bolsa para escritores da *Maison des Ecrivains Étrangers*. Aqui, constata problemas semelhantes aos da capital londrina, porque a decadência parisiense imperava em meio a inúmeros bêbados, imigrados e refugiados pelas ruas. Ricardo Piglia, Reinaldo Arenas também haviam sido consagrados com a bolsa, o que o faz crer que se veicula a uma prática política de concessão aos indivíduos do Terceiro Mundo:

Por trás de tudo, claro, há uma hipocrisia primeiro-mundista, querendo dar uma forcinha aos pobres-artistas-latino-americanos-meio-mortos de fome. Latino-americanos só, não. As nordestinas da Europa agora são do Leste. Passei por algumas saias justas, perguntando num jantar com o prefeito por que — se os franceses são tão solidários com o sofrimento humano — ninguém faz absolutamente nada para ajudar a Iugoslávia, que fica a 500 quilômetros daqui. E

²²⁶ *Idem, ibidem*, p. 226.

*ontem Israel proibiu a entrada no país de portadores do HIV. Há um horror pairando no ar no planeta todo (...) tudo muito internacional, e tenho sempre medo, e o meu coração é sempre cada vez mais jeca, graças a Deus*²²⁷.

As observações do autor são relevantes, pois indicam um movimento rumo à internacionalização dos problemas econômicos e sociais, assim como um fortalecimento da cooperação dos que se organizam em torno do capital. No Brasil, o Congresso Nacional aprova a criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar denúncias em relação ao então Presidente Fernando Collor de Mello e se decide, por fim, o seu *impeachment*. Em seu lugar, assume, interinamente, o vice-presidente Itamar Franco.

O autor registra que a frase de Camille Claudel: “*Il y toujours quelque chose d’absente Qui me tourmente*”²²⁸ o motivou a escrever *Bem longe de Marienbad*, que, mais tarde, fará parte da coletânea de *Estranhos estrangeiros* (1996). Reitera a boa recepção de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) traduzidos para o francês. Em dezembro de 1992, finaliza a novela e, ao longo dos três meses que permanece em *Saint-Nazaire*, estabelece contatos com inúmeros editores, tradutores que lhe permite divulgar a sua obra em outros países europeus no ano seguinte. Na *Maison des Ecrivains Étrangers* havia possibilidade de manter contato com escritores de diversos países: “*Semana passada vieram — imagine — 15 escritores da Lituânia, Estônia e Letônia, para palestras e debates. Inacreditáveis: depois de 50 anos com a pata russa em cima deles, ainda tem aqueles conceitos do realismo socialista, de literatura ‘engajada’.*” Aqui, mais uma vez, o contista reitera a sua contrariedade em relação à literatura diretamente dirigida a fins sócio-políticos, em carta a Hilda Hilst de novembro deste ano.

Durante o ano de 93, o escritor gaúcho participa do Congresso Internacional de Literatura e Homossexualismo em Berlim e lança, concomitantemente, *Onde Andará Dulce Veiga?* na Itália. Vive um intenso período de viagens “*vou/irei a Tchecoslováquia, talvez Hungria, Jakarta, mas perdi alguma coisa no Brasil, “à tarde Maria dorme”, tenho medo, matam turcos e a estrada é enorme...*”, ressalta à amiga Adriana Calcagnoto, “*mas tua voz e tua música me aconchegam entre Paris/Amsterdam, Berlin, Praga, London...*”²²⁹. Em carta de Paris, em abril de 1994, o escritor demonstra ter se sentido completamente desamparado pelos

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 239.

²²⁸ A frase contribui para elaboração de *Bem longe de Marienbad*, da coletânea de *Estranhos estrangeiros* (1996), e é motivo de reflexão na crônica *Existe sempre alguma coisa ausente* incluída na coletânea de *Pequenas epifanias* (1996). A frase é de Camille Claudel em carta a Rodin, de 1886.

²²⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 268.

amigos, no ano anterior, na ocasião em que se viu na capital paulista sem moradia e emprego; confia para Guilherme de Almeida Prado que “*Amigos são também para escrever cartas enormes e um tanto idiotas como esta, cheia de carências*” isto está diretamente relacionado, segundo ele, com a conjuntura impessoal que tende a vigorar na última década “... e não querem que as relações de amizade tombem neste poço nojento de brutalidade e vulgaridade que viraram os anos 90”. Ele sabe que uma metrópole como São Paulo contribui para a exaltação deste comportamento:

*A crise econômica, a corrupção, a violência, a falta de futuro, a miséria material foi gerando sem que as pessoas percebessem também uma miséria psicológica, uma miséria espiritual, ainda mais terrível e mais patética. São Paulo virou um grande salve-se-quem-puder: ninguém ajuda ninguém. E se pessoas como nós (...) começarem a agir dessa maneira, então vale mais a pena a casinha pobre de Dulce Veiga no meio do mato*²³⁰.

Ao final da viagem pela Europa, Caio encontra-se satisfeito pela recepção de sua obra “*trabalhei muito na divulgação dos livros, mas contente*” e sente-se incentivado a escrever “... no meio de tudo isso, sinto, o tempo todo, uma enorme vontade de ficar só e escrever, escrever, escrever”, afirma para Luciano Alarbase em abril de 1994. No mês de junho volta para São Paulo e cai doente, em razão de uma forte inflamação. Em carta à Maria Lídia Magliani de agosto de 94, o escritor confia à amiga que os exames médicos constataram o que ele muito temia há muito tempo: contraíra o HIV. Dias depois, declara publicamente a seus leitores do jornal *O Estado de São Paulo* a sua condição de saúde ainda do hospital onde se internara²³¹. Caio não se intimida frente às convenções sociais e, mais uma vez, reitera que vida e obra unem-se constantemente em sua trajetória. Em outubro de 1994 é convidado a participar da 46ª Feira Internacional do Livro de Frankfurt, Alemanha, e percorre diversas cidades alemãs em um programa de leituras públicas e conferências. O evento, naquele ano, teve o Brasil como país-tema.²³²

Após a viagem para a Europa, vive um período de extrema tranquilidade enquanto dedica-se à revisão de *Morangos mofados* (1982), assim como às crônicas do jornal *Zero Hora*, entre outras atividades. Salienta o aconchego familiar, o que o conchama a apreciar a

²³⁰ *Idem, ibidem*, p. 298.

²³¹ A crônica intitula-se *Carta para além dos muros* seguida de *Segunda carta para além muros* e *Mais uma carta para além muros*, publicadas, respectivamente, nos dias 21.08, 04.09 e 18.09 no *O Estado de São Paulo* e mais tarde incluídas em *Pequenas epifanias* (1996). O escritor contribui ainda para projetos que pretendem combater o sentido *maldito* da epidemia; caso disso é o estudo de Marcelo Secron Bessa em *Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997. Aliás, Bessa dedica à obra “especialmente para Caio Fernando Abreu”.

²³² *Idem, ibidem*, p. 314.

capital gaúcha: “Adoro Porto Alegre; sempre quis voltar para cá, mais exatamente para o Menino Deus, esta ilha verde separada do resto pela ponte Ipiranga; sempre quis ter um jardim; sempre quis escrever o dia inteiro...”. Assim como fizera ao longo dos anos, neste período, volta-se às terapias alternativas, a fim de manter o seu estado de ânimo:

Estou, graças a Deus, muito bem. Acordo cedo, durmo cedo, cuido muito do jardim. Plantei muitas flores, hoje foi uma roseira vermelhíssima, para aproveitar a Lua cheia em Áries. Tudo brota, fica lindo. Mas consegui arrumar um inimigo mortal: caramujos canibais DO MAL que adoram roer brotos verdinhos (...) o japonês da floricultura me recomendou um remédio chamado Lesmol, adorei o nome. Estou feliz, em harmonia. Muitos florais de Bach (o médico, burra, não o compositor), muitos cristais, muitos chás de ervas, muitos passes...²³³

Em março de 1995 finaliza a antologia de *Ovelhas negras*, compilação de textos diversos que haviam sido publicados ao longo dos anos em revistas, jornais ou ainda contos que, por motivos diversos, não puderam ser publicados. Em novembro de 1995, é agraciado como Patrono da 41^a Feira do Livro de Porto Alegre. Ao final, as cartas tornam-se cada vez mais escassas e restringem-se a um pequeno número de amigos: Maria Lídia Magliani, Jacqueline Cantore, Gerd Hilger, Gilberto Gawronski, Marcelo Sebá. Em 26 de fevereiro de 1996 Caio Fernando Abreu falece vitimado pelas complicações do HIV.

A correspondência do escritor constitui-se como um importante registro que transcende a intimidade, já que abarca a sua vida literária em acordo com os fenômenos sócio-culturais emergentes durante as últimas décadas. Aliás, período que representa um divisor de águas no âmbito político-cultural, através da institucionalização do Estado autoritário que incita a expansão da indústria cultural. Caio Fernando Abreu, no entanto, desde as suas primeiras incursões na literatura, decide trilhar o caminho da contravenção, o que lhe confere o papel de *maldito*, tanto na vida quanto na literatura desde a sua primeira fase enquanto escritor. Isto se deve, em parte, a um mergulho nos efervescentes manifestos mundiais que teve origem no Maio de 1968, que, em essência, aboliu a tradição, o conservadorismo, o pragmatismo vigente. No contexto brasileiro, no entanto, o processo transformador é emperrado pelo arbitrário regime ditatorial da era desenvolvimentista brasileira.

As práticas contraculturais funcionaram para ele como uma maneira de se contrapor aos ditames da tradição, sejam elas sociais e/ou literárias. Se, por um lado, os *hippies* negam a

²³³ *Idem, ibidem*, p. 323.

racionalidade enquanto possibilidade de questionamento da sociedade vigente, ao se refugiar na exaltação da loucura e no uso das drogas, por outro, tal atitude fez com que os jovens rebeldes se expusessem à ação repressiva do regime militar. Afinal, toda e qualquer forma de dissidência era brutalmente reprimida pelo Estado e simultaneamente rejeitada pela sociedade conservadora, sua principal aliada. Caio reflete acerca das violentas ações repressivas e afirma que se, por um lado, o uso de drogas serve como alívio de uma situação opressora, por outro, também pôde significar uma ilusória fuga da realidade.

A experiência com as drogas e a simpatia pelo ideário *hippie* são utilizadas como eixo motivador para o latente impulso criativo, conforme depoimentos em inúmeras cartas. Acrescenta-se a isso, a aproximação afetiva e intelectual com escritores e produtores culturais que compartilhavam de semelhantes projetos de vida literária, o que o impele a encontrar o seu próprio espaço na literatura, em especial, a partir de *O ovo apunhalado* (1975). Caso disso são os debates travados com Hilda Hilst, com a qual compartilhava não só o projeto de uma ruptura literária com a tradição, como também um diferente estilo de vida. É notável ainda a sua maturidade, enquanto leitor, revelado pelos constantes diálogos com a escritura de Clarice Lispector, Julio Cortázar, Virginia Woolf, Marcel Proust, Fernando Pessoa, Camões, Drummond. Ao adotar esta postura, ele inevitavelmente se afasta dos escritores que prezam a literatura de caráter realista-documental, reiterado, por exemplo, pela sua divergência em relação ao grupo do Manifesto Neo-realista, em cartas do ano de 1977.

O freqüente impulso para mudar de território permitiu que ele assimilasse *outras* culturas — as viagens para as cidades européias a partir de 1973 e a instalação de moradia nos eixos culturais brasileiros se constituem como as mais relevantes — e concomitantemente o motivou à criação literária. Desde muito cedo, no momento em que se dirige para São Paulo, em 1968, a fim de trabalhar na revista *Veja*, já se inicia um processo de constante inadequação e estranheza que tende a se intensificar no decorrer dos anos seguintes. Num primeiro momento, origina-se de sua identidade/sexualidade “aceitar em mim um tipo de amor tipo de necessidade e afeto, mesmo de vida, contrários às normas usuais.”, para, mais tarde, desdobrar-se no seu papel junto à literatura “o que ficou de imagem minha foi a de um escritor *underground*” um *maldito*²³⁴, o que o faz se sentir num entrelugar, numa condição de permanente estranhamento: “será que à medida que você vai vivendo, andando, viajando, vai ficando mais estrangeiro?”. Concomitante a isso, os primeiros casos de HIV/Aids, durante os

²³⁴ Concomitante a isso, à época dos movimentos contraculturais, o *marginal*, o boêmio se afirmavam enquanto símbolos de resistência contra a mediocridade pequeno-burguesa. Cf. KEHL, Maria Rita. Marginais não há mais. In: *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

anos 80, em contraste com os libertários movimentos dos anos 70, deixam-no perplexo, primeiro, pela iminência da contaminação associada, à época, ao grupo gay masculino, e, segundo, porque a impessoalidade, a solidão, o afastamento afetivo tendem a predominar diante destas novas condições.

Por fim, a correspondência não deixa dúvidas quanto à relação entre o sujeito social e o escritor, já que uma tende a revelar a outra, num fluxo ininterrupto de tempo. Aliás, Caio não só vivencia a situação de crise imposta pelo regime ditatorial como também reage dialeticamente numa constante necessidade de superação e (re)invenção, tanto na vida quanto na arte. É revelador ainda que a maioria das experiências registradas nas cartas se desdobre num contínuo jogo de questionamento subjetivo e objetivo para, ao final, exprimirem-se na sua obra ficcional através de uma linguagem e estrutura inusitadas. Além disso, as cartas exaltam o sensível, o comovente, o lirismo confessional inscrito na dramaticidade de uma vida avessa às convenções, sejam elas literárias ou sócio-históricas. O trato com a palavra poética, ao que tudo indica, firmou-se como um amparo subjetivo para o sujeito social Caio Fernando Abreu, motivado por uma irremediável paixão pelos territórios estranhos — imaginários ou geográficos —, e, sobretudo, nos encontros e desencontros consigo mesmo.

*Ao olho mostra a integridade
de uma coisa num bloco, um ovo.
Numa só matéria, unitária,
maciçamente ovo, num todo.*

*Sem possuir um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contorno.*

João Cabral de Melo Neto

*O ovo não existe mais. Como a luz da estrela morta, o ovo
propriamente dito não existe mais —
Você é perfeito, ovo. Você é branco — A você dedico o
começo. A você dedico a primeira vez.*

Clarice Lispector

5 *O ovo apunhalado* nos anos 70

Seja marginal, seja herói.

Hélio Oiticica

A literatura de Caio Fernando Abreu tem um papel fundamental frente ao conjunto de expressões literárias dos anos 70. É neste conturbado período que faz os seus primeiros trânsitos pela literatura a partir do romance *Limite Branco* (1970) e da coletânea de contos de *Inventário do irremediável* (1970), nas quais se encontra ainda resquícios de uma prosa de caráter mais documental. Entretanto, é através das insólitas experimentações de *O ovo apunhalado*, publicada em 1975, que o escritor conquista notoriedade junto ao panorama da literatura brasileira. Apesar de a maior parcela dos críticos apontá-lo como o porta-voz de uma geração, o presente trabalho procura examinar em que medida a obra dialoga com o seu tempo, através de uma forma literária própria, o que permite revelar as múltiplas facetas da subjetividade humana frente aos impactantes eventos da época. Nestas condições, procura-se investigar ainda em que medida a escritura do contista antecipa as circunstâncias sócio-históricas que só se farão amadurecer nas décadas posteriores.

Por essa razão, optou-se em distribuir as narrativas em quatro subcapítulos, nos quais se desdobram os seguintes temas: *Insólitas experimentações*, *O ascendente consumo*, *Violência e contestação* e *O amor transgride regras*. Ao adotar este percurso, no entanto, não se desconsidera as leituras possíveis entre os temas ou subcapítulos, uma vez que a obra funciona através de um dinâmico jogo de encaixe com peças que se montam e remontam para, ao final, dimensionar o todo da obra.

5.1 Insólitas experimentações

Nos meus retiros espirituais
 descobro certas coisas tão normais
 como estar defronte de uma coisa e ficar
 horas e horas a fio com ela bárbara, ela, tela de TV
 Você há de achar gozado
 Barbarela dita assim dessa maneira
 Brincadeira sem nexos que gente
 maluca gosta de fazer

Gilberto Gil

O insólito²³⁵ é uma marca relevante na primeira fase de Caio Fernando Abreu. Isto se deve, em parte, à influência da literatura latino-americana, que encontra no realismo fantástico um modo particular de ludibriar a censura imposta pelos regimes ditatoriais da época; para o escritor, Julio Cortázar, escritor argentino, é a principal referência, conforme se observa nas epígrafes de *O ovo apunhalado* ou mesmo em suas cartas. Concomitante a isso, a juventude da época se permitiu fazer uso de alucinógenos, a fim de encontrar novas maneiras de percepção da realidade e da sua própria subjetividade²³⁶. Tal comportamento expressou um descontentamento diante da realidade e, desse modo, constituiu-se como uma forma de atuação política frente às conservadoras instituições; procurava-se, essencialmente, experimentar a liberdade em suas ilimitadas fronteiras e, sobretudo, o direito ao prazer e ao imaginário. O movimento eclodiu em diversos territórios mundiais como na França, na Inglaterra, nos EUA, e Maio de 68 representa o seu ápice.

Neste subcapítulo as narrativas fundadas no insólito como *Nos poços*, *Réquiem para um fugitivo*, *Sarau*, *Iniciação* e *Cavalo branco no escuro* serão objeto de estudo. Antes de iniciar a exposição analítica dos contos é necessário atentar para a epígrafe que dá início à coletânea:

²³⁵ O insólito origina-se do que Walter Benjamin observa na expressão surrealista. O imaginário abre um espaço de imagens que procura revelar “o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’”. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.34.

²³⁶ A análise da experiência com as drogas e sua associação com um comportamento libertário pode ser encontrada em obras da década dos movimentos contraculturais; dentre elas, destaca-se Luiz Carlos Maciel, no Brasil, Theodore Roszak nos EUA, que se encontram na bibliografia deste trabalho. Apesar disso, esta associação não é novidade do período, uma vez que Baudelaire já havia salientado o papel das drogas na abertura da percepção sensorial e no estímulo à expressão da criatividade Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: LPM, 1998.

"Eles estão jogando o jogo deles./ Eles estão jogando de não jogar um jogo./ Se eu lhes mostrar que os vejo tal qual eles estão./ Quebrarei as regras de seu jogo/ E receberei a sua punição./ O que eu devo, pois, é jogar o jogo deles. /O jogo de não ver o jogo que eles jogam."²³⁷

O trecho é de autoria do psiquiatra R. D. Laing, que aplicou novos métodos de tratamento à loucura avessos aos da psiquiatria ortodoxa²³⁸; a citação é de *Knots*, publicada em 1970. O fato de o escritor ter introduzido a obra com estas palavras, indica perspectivas deslocadas, imprevistas, não-usuais, alógicas das narrativas, uma vez que se pretende "não ver o jogo que eles jogam", ou seja, transitar por um caminho próprio, particular. Nestas condições, Caio Fernando Abreu passa a exigir um leitor atuante no sentido de que ele também contribua para a composição da história, espécie de cúmplice de uma jornada que se dirige ao desconhecido. O escritor, por sua vez, sempre atento a modos inusitados de composição e uso da palavra, percorre caminhos avessos aos do cânone literário.

5.1.1 Nos poços

Esta é a narrativa que dá entrada à coletânea de *O ovo apunhalado*. Em virtude da sua curta extensão, talvez seja mais próprio defini-la como um microconto ou ainda um poema, pelos efeitos marcadamente poéticos e simbólicos. O poço provavelmente remete a uma experiência profunda, ou talvez a um ritual de passagem; prenúncio de uma transmutação que advém de uma inevitável queda: "Primeiro você cai no poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente?" até o momento que se tenta assimilar o desconhecido percurso "No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço..."; isto requer coragem, uma vez que sempre se corre riscos: "A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas

²³⁷ *They are playing a game. They are playing at not playing a game. If I show them I see they are, I shall break the rules and they will punish me. I must play their game, of not seeing I see the game.* Tradução Cf. PINTO, Sérgio de Castro. *Um contista congenial (II)*. Disponível em <http://www.onorte.com.br/columnas> Acesso em: 23 de Mar. de 2006.

²³⁸ R. D. Laing (1927-1989), na década de 60, dirige a Langham Clinic, em Londres, e experimenta o uso de drogas estimulantes no sentido de acelerar viagens transcendentais do *eu* interior. O antipsiquiatra funda, mais tarde, em 1965, uma comunidade terapêutica em Kingsley Hall, na capital inglesa; a utópica clínica faliu cinco anos depois, mas centros semelhantes surgiram em vários outros pontos no país e no exterior. A tese do antipsiquiatra relaciona-se à complementaridade da cognição cerebral e sensorial na direção das descobertas de Wilhelm Reich, o qual demonstrou a ligação fisiológica entre o corpo e o inconsciente. Isto sugere que não há divisão entre razão e emoção e, portanto, o modo de racionalizar está intrinsecamente ligado à capacidade de sentir. Cf. COBRA, Rubem Queiroz. *Ronald David Laing*: nota biográfica. Disponível em www.cobra.pages.nom.br Acesso em: 17 abr. de 2006.

não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço". A morte indica, aqui, a transformação a um estágio cíclico de renovação no tempo "nos poços dos poços sem fim? Morrer é entrar noutra". Até o desencadear de outras mudanças: "E depois: no fundo do poço do poço (...) você vai descobrir quê." Ao final, a circularidade, em espiral, aponta as múltiplas experiências que possivelmente se sucederão. Afinal, é a permanente condição da subjetividade humana. Efetivamente simbólica, a narrativa é exaltada pelos tons marcadamente poéticos para atingir o pleno equilíbrio entre forma e conteúdo.

5. 1. 2 Réquiem²³⁹ para um fugitivo

Em *Réquiem para um fugitivo* o insólito já desafia o leitor desde as primeiras linhas. O narrador, em primeira pessoa, exalta as suas impressões subjetivas decorrentes do funeral de sua mãe; as digressões de tempo estendem a narrativa, a fim de indicar o modo como ele, desde menino, vivia na companhia de sua mãe viúva. O principal objetivo, no entanto, é enaltecer a presença de um estranho que habita o guarda-roupa do quarto de sua mãe. Não se reconhecem qualidades comuns neste estranho ser pelas incongruências que lhe são próprias: apesar de sensível ao toque, ele é remoto, distante, longínquo. Diante destas circunstâncias, repete-se exaustivamente o uso do verbo *saber*, a fim de revelar que o menino reconhece a presença da estranha criatura. "sabia de sua palidez" e, desde muito pequeno, "consegua perceber (...) as suas mãos demasiado longas". Aliás, somente ele, ao que parece, percebia a presença do hóspede: "sabia-o ali, no meio dos vestidos e dos chapéus. Sabia-o ali, pálido e frio, praticamente ausente", o que indica uma inconsistência de dados objetivos para um ponto de vista mais racional. No entanto, a criatura parece ocupar o lugar de protetor que tanto lhe faltava no ambiente familiar inclusive na representação inconsciente dos sonhos:

Eram essas mãos que povoavam meus sonhos. Os meus sonhos eram repletos dessas mãos, que ora me indicavam caminhos, ora me acariciavam os cabelos, ora dançavam tomadas de vida própria. Acordava assustado com a minha própria

²³⁹ Réquiem é representativo de parte do ofício dos mortos, que principia com as palavras latinas *requiem aeternam dona eis*, "dai-lhes o repouso eterno". Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

audácia, chegando a desejar que num dos sonhos elas ensaiassem um gesto mais ríspido pra que eu pudesse detestá-las ou temê-las. Mas isso nunca aconteceu²⁴⁰.

A dinamicidade do conto impossibilita a construção de dados concretos acerca do narrado, uma vez que as pistas são escorregadias e derivadas de uma noite insone: "passei a noite mais insone do que de costume". As marcas de tempo recuperam a importância do estranho no dia-a-dia da criança até a fase adulta na ocasião do falecimento de sua mãe. O estranho ser motiva as descobertas do menino, pois, ao que parece, o cotidiano do jovem e de sua mãe são impregnados de rotina e desinteresse:

A vida era muito dura. Não chegávamos a passar fome ou frio ou nenhuma dessas coisas. Mas era dura porque era sem cor, sem ritmo e também sem forma. Os dias passavam e passavam, alcançavam as semanas, dobravam as quinzenas, atingiam os meses, acumulavam-se em anos, amontoavam-se em décadas — e nada acontecia. Eu tinha a impressão de viver dentro duma enorme e vazia bola de gás, em constante rotação. A vida só se tornava mais lenta quando, aproveitando a ausência de minha mãe, eu abria a porta do guarda-roupa e o via²⁴¹.

Outro aspecto relevante é que há uma total ausência da figura paterna, sequer em lembranças. A admiração pelo outro é exaltada constantemente "um olhar feito somente para coisas dignas", e indica um conceito de arte que se aproxima do sagrado, "a delicadeza de sua ossatura, que se confirmava nas mãos, dignas de qualquer poema, de qualquer tela, de qualquer sinfonia". Após o funeral, retorna a sua casa em busca do estranho, momento em que ocorre a revelação:

...tratava-se *realmente* de um anjo. Não sei se arcanjo ou querubim, não entendo de hierarquias, mas indubitavelmente, irreversivelmente, inconfundivelmente um anjo (...) o que vi foi apenas um clarão enorme e um ruído quase ensurdecador de asas...como se diz mesmo?... ruflando, é isso: um ruído quase ensurdecador de asas ruflando. Em seguida saiu pela janela aberta, alcançou os galhos mais altos dos plátanos e desapareceu. Julguei ainda ouvir sua voz dizendo que voltaria, mas não explicou quando. Não sei também se disse isso apenas por gentileza, para consolar-me, ou se realmente pretende voltar um dia²⁴².

²⁴⁰ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p. 10.

²⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 09.

²⁴² *Idem, ibidem*, p. 11.

Ao final, a perda da mãe desencadeia uma profunda melancolia, no entanto, isto ocorre na mesma proporção da falta do antigo hóspede: "preparo duas coroas de flores: uma para o túmulo de minha mãe, outra para o guarda-roupa que ele habitava". Aliás, a ausência do "anjo" parece se configurar a perda mais significativa, salientado pelo título do conto: *Réquiem para um fugitivo*, provavelmente porque o estranho ser o estimulava à fantasia, ao imaginário, alternativas para um cotidiano parco de interesse e afetividade; por outra via, a presença da criatura incita-o à transcendência da realidade em direção a um estágio de harmonia e conforto afetivo.

Conforme se verifica nas cartas do autor, o exercício da espiritualidade tornou-se um amparo ao longo da sua trajetória de vida. O protagonista, aqui, também busca encontrar meios de resignificar a realidade enfadonha e rotineira através do culto ao anjo e, por extensão, ao imaginário, ao transcendente. Atento ao ideário da Contracultura, o contista exalta a imaginação e a fantasia como um modo de evasão de uma sociedade tradicional e rotineira. A figura materna, neste caso, representativa da tradição familiar, é posta em segundo plano, à medida que se procura abolir o institucionalizado em busca de outras formas de interação com a realidade. A abertura para outras culturas²⁴³ contribuiu significativamente para o exercício da espiritualidade e religiosidade sobretudo a que vai além da tradição judaico-cristã. Caio Fernando Abreu não só aprecia as práticas da ioga, tarô, astrologia, i-ching em sua vida cotidiana, como também as incorpora ao seu fazer literário.

5.1.3 Sarau

Sarau é a terceira narrativa do segundo bloco de contos. O protagonista, em primeira pessoa, vê os pais jogando cartas e surpreende-se com a lentidão do movimento corporal dos jogadores; o espaço, por conta disso, também é redefinido:

²⁴³ Inúmeras filosofias e crenças eram "desenterradas". Velhos ideais de vida comunitária e amor livre coexistiam pacificamente com crenças ancestrais (astrologia, tarô, magia) e com as mais exóticas religiões orientais (budismo, taoísmo), além da revalorização do cristianismo original, expressa nas figuras de São Francisco de Assis e Cristo (começavam a surgir os "Jesus Freaks": jovens que seguiam os ideais de Jesus, aliados à filosofia hippie), lado a lado com rituais primitivos dos índios americanos e dos africanos. Os Hare Krishna também ganhavam força. Havia uma nova indagação para a espiritualidade. Cf. ALMEIDA, Jr. Armando Ferreira. *A contracultura ontem e hoje*. Disponível em: <http://minerva.ufpel.edu.br> Acesso em: 09 ago. 2006.

Digo *espantosamente* porque era quase inacreditável a lentidão com que movimentavam os braços para depositar as cartas sobre a toalha de plástico. Às vezes os movimentos se espaçavam a tal ponto que, suspenso, eu esperava o momento em que um deles dissesse não suportar mais. Mas embora os espaços aumentassem, ninguém dizia nada. A impressão que eu tinha era que o jogo ganhava a forma de enormes intervalos de silêncio, cada vez mais vazios, interligados por uma ou outra carta²⁴⁴.

O tempo alonga-se na mesma velocidade que o movimento dos corpos e o espectador sofre diante do impacto das sensações não-conhecidas: "Eles continuavam olhando enquanto o som do relógio crescia, espalhado quase insuportável por entre as cartas e os espaços vazios". O olhar de censura que os seus pais lhe conferem, o imobiliza e a cozinha acabou se tornando um refúgio. Anuncia então a presença inusitada de uma cimitarra — espada curta de lâmina larga e recurva —, que pretende utilizar, imaginariamente, para defender-se. Solitário, debruça-se sobre a mesa da cozinha, e mergulha em profundas sensações subjetivas:

Roei a face contra a superfície de madeira. Ela feriu-me de leve com suas aparas imperceptíveis. Fechei os olhos e julguei descobrir alguma coisa no fundo das pupilas: faziam-se certos movimentos verticais, tão imprecisos quanto bruscos, e apertando mais os olhos eles se alargavam, ganhando alguns toques dourados. Esse era um dos meus divertimentos favoritos nos últimos tempos: acreditava sentir em mim remotas forças reveladas e expressas naquelas sombras que moravam no fundo de meus olhos. Não sabia que espécie de forças, afinal de contas sempre fui desconhecido para mim mesmo; sabia porém que eram violentas essas forças, diria mesmo *fortes forças*, não fosse sem sentido. Mas essas forças, ou o que quer que fosse aqueles movimentos escuros e verticais, nunca chegaram além das pálpebras²⁴⁵.

Pouco a pouco se enaltece o jogo imaginário, pois as experiências advêm com as pálpebras cerradas. As descrições expõem cenas vigorosamente líricas e dotadas de cores vibrantes e, no entanto, a surpresa, diante do que se sucederá, permanece. Agora, inexplicavelmente, ele desloca-se para outro espaço: um banco de jardim num edifício circundado de hortênsias. Outra vez vê a cimitarra em movimentos repetitivos e assinala a beleza e graça de seus movimentos. Há uma preocupação em detalhar cada sensação, cada gesto: "Bocejei, tentando fechar novamente os olhos para voltar à minha brincadeira. Porém

²⁴⁴ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 58.

²⁴⁵ *Idem*, p. 59.

não foi possível descobrir no fundo das pupilas os mesmos imprecisos objetos a contraírem-se vertical e horizontalmente". Mais uma vez se esclarece ao leitor o efeito lúdico da experiência, já que o narrador assinala tratar-se de "minha brincadeira". Diante deste jogo, abrem-se infinitas possibilidades.

Adiante, ele relata que a cimitarra multiplica-se em cinco e, sem demora, pequenos contornos emergem ao redor delas para, aos poucos, revelar "seres desconhecidos" que manejavam as pequenas espadas. Tenta racionalizar a respeito do que via: "tinham a mesma aparência, todos baixos, fortes, de narinas largas e olhos inteiramente verdes, sem pupila, íris ou esclerótica, seus lábios eram grossos e traziam argolas nas orelhas", pois a imagem o faz recordar de uma tapeçaria encontrada num antiquário há poucos dias. Aventura-se na percepção das imagens na tentativa de descobrir o modo operante do cérebro e da imaginação. Pouco tempo depois, vê-se novamente debruçado sobre a mesa da cozinha; considera, no entanto, que os estranhos guerreiros ainda encontram-se ali. À medida que o tempo passa, ele descobre que há uma inevitável comunicação entre o seu pensamento e a ação dos guerreiros, que se dá quase instantaneamente, pois "incitavam-me a ir adiante no que começara" e, neste instante, ele dirige-se à sala onde seus pais se encontram:

Entrando na sala, percebi com surpresa que o ponteiro dos minutos do relógio quase não se movera desde a última vez que eu olhara. E, no entanto, a minha sensação era de que haviam se passado horas. Curvados sobre a mesa, os meus pais continuavam seu espaçado jogo...²⁴⁶

Aqui, mais uma vez, o narrador inquieta-se com a perspectiva de tempo que se distancia do tempo da subjetividade; outra vez salienta-se o jogo, a brincadeira. Ao que parece, os estranhos seres agem conforme o desejo inconsciente do protagonista:

Quando senti que tudo estava preparado, fiz um sinal em direção aos dois velhos e esperei. Os cinco seres deixaram-se cair sobre eles. Dois seguraram meu pai enquanto outros dois seguraram a minha mãe e o quinto cortava-os rapidamente com golpes de cimitarra. Cortaram-nos em inúmeros pedaços que caíram espalhados pelo chão, sem sangue nem gritos. Em seguida reuniram-se em torno da carne e banquetearam-se fartamente, sem deixar vestígios²⁴⁷.

²⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 62.

²⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 62.

A descrição das cenas demonstra a representatividade dos sonhos, do onírico, pois não há veracidade inscrita em dados objetivos "sem sangue nem gritos", que é reiterado pelo tom jocoso ao final: "Antes de terminarem, um deles ofereceu-me um pedaço das costas de meu pai, mas preferi ir até a geladeira e beber um copo de leite". O título do conto também recupera o efeito lúdico do narrado, pois "sarau", etimologicamente, está associado à festa, confraternização, que ocorre em casa, clube. Daí a experiência, apesar de imersa em vigorosas surpresas, desembocar num jogo, brincadeira e, concomitantemente, numa exploração de territórios não reconhecíveis no campo da realidade lógica. De outra forma, o assassinato dos pais se define como morte simbólica, uma maneira de o filho adolescente reorganizar o seu papel junto aos progenitores, a fim de alcançar a sua individualidade. Se, no início da trama, o narrador é vítima do olhar de censura dos pais, ao final, ele se sobrepõe e conquista a autonomia e liberdade. Aqui, mais uma vez, assinala-se a necessidade de abolir a tradição familiar, a fim de buscar outros modos de interação em sociedade. Por fim, *Sarau* expressa simbolicamente as aspirações de um momento histórico-cultural avesso à tradição e interessado em conquistar a liberdade, a imaginação e o prazer. Aqui, o realismo fantástico cumpre a sua função estética e assemelha-se às viagens alucinógenas e, por extensão ao psicodelismo *hippie*. Daí a fusão harmônica entre forma e conteúdo intensificar o narrado.

5.1.4 Iniciação

Iniciação é a sexta narrativa do terceiro bloco de contos. A atmosfera fantástica apresenta-se desde o início da trama, intensificada pela voz do narrador, em primeira pessoa "percebi o quanto estava dentro do que não suspeitava" ou ainda "Mas o que marcava era o intangível". Sabe-se que os fatos ocorrem durante uma manhã de escassa luz solar num quarto de dormir. Não há interlocutor:

Lembro que naquela manhã abri os olhos de repente para um teto claro e minha mão tocou um espaço vazio a meu lado sobre a cama, e não encontrando procurei um cigarro no maço sobre a mesa e virou o despertador de frente para a parede e depois buscou um fósforo e uma chama e fumei fumei fumei: os olhos fixos naquele teto claro. Chovia e os jornais alardeavam enchentes. Os carros eram carregados pelas

águas, os ônibus caíam das pontes e nas praias o mar explodia alto respingando pessoas amedrontadas.²⁴⁸

Há indícios de um período de catástrofes sociais, atenuado, porém, pelos traços insólitos. A memória recupera o passado: "Virava as páginas lentamente, há muito tempo antes, e não me surpreendia nem me atemorizava pensar que muito tempo depois estaria da mesma forma de mãos dadas com um outro eu amortecido...", e indica um jogo metaficcional em que passado e presente se fundem "uma voz que crescia numa história contada devagar como se ainda fosse menino e ainda houvesse tias solteironas contando estórias em dias de chuva e sonhos fritos em açúcar e manteiga"; todas as circunstâncias são exaltadas pela memória, pela interiorização da subjetividade "de olhos fechados", reitera o narrador. Na segunda parte do texto, ele se vê no meio de um circo, ao centro, sobre uma plataforma, instala-se um sujeito que diz estar perdido. Há menção de que aquele local guarda um templo: "onde cada um faria o que bem entendesse. AVE TEMPLO DOS ESCOLHIDOS — ele disse sorrindo". A partir daí, descreve o indivíduo a sua frente, do qual só é possível visualizar os pés, anônimos, assexuados, incógnitos num corpo coberto por uma renda vermelha. Adiante, o narrador sugere que a visão resulta de um sonho, um delírio: "Apertei as duas mãos contra a poltrona e tentei voltar às folhas amarelecidas de meu álbum." Dirige-se novamente ao rapaz com o objetivo de encontrar uma explicação:

Afundi num espanto pesado. E olhei. Durante muito tempo olhei sem ver o que via, com medo do terrível entrincheirado dentro do adolescente nu. Mas não gritei. Aos poucos um todo começou a se formar em sua volta. Aos poucos ele começou a se fazer o centro daquele todo. Aos poucos ele se desdobrou em faces e formas para cada um dos que o viam. E não eram muitos. Mas desses escolhidos ele escolheria o que ousasse para assassiná-lo pouco a pouco em dentadas estraçalhantes: o sangue jorraria de todas as veias abertas para regar uma semente plantada por seus gestos luzídios como o fio de uma navalha²⁴⁹.

Na cena seguinte, o estranho rapaz encontra-se a sua frente e se tocam na ponta dos dedos, o que desencadeia uma espécie de transe. Infere-se uma fusão entre eles, que faz com que se abra um espaço desconhecido "...já não conseguia voltar atrás havia rompido com todas as mitologias para penetrar num escasso ou amplo espaço de onde não sabia se sairia vivo ou morto ou renovado..." e diante da inevitável transformação: "...eu não queria mas

²⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 91.

²⁴⁹ Idem, p. 95.

abriria sem sentir a porta de um poço sem fundo e sem volta"; o local é desconfortável. O ambiente é permeado de mistérios e imagens oníricas que se estendem em um amplo painel surrealista: "percebi que quando a luz violeta batia em seus olhos claros eles estavam fixos em mim, e quando havia luz sobre minha cabeça ele olhava e sorria e triturava palavras entre os dentes brancos". No quinto segmento, o estranho ser revela o seu propósito: rebelar-se contra o pungente sistema repressor que impõe a homogeneidade de pensamento:

Falou-me de sua revolta e de seu cérebro e dos cérebros de seus compatriotas: feitos de fios e microtransmissores programados e ligados ou desligados à vontade de um Poder Central Incógnito. Falou-me de seu corpo humano e de sua mente elaborada em paciência por cientistas altamente especializados. Falou-me das extensas legiões de robôs em seu mundo, e de sua marginalidade: revoltara-se contra o Poder e voluntariamente conseguira desprogramar-se outra vez segundo sua própria vontade. Teve alguns companheiros, segregados a vales e cavernas insuspeitados naquele mundo de vidro. Pretendiam uma revolta para que todos aos poucos conseguissem condições para desprogramar-se, programando-se segundo suas vontades individuais (...) e sobretudo amor de mãos dadas.²⁵⁰

Os revolucionários são contrários à padronização imposta pelo poder, que os manipula como máquinas, robôs; em última instância, desejam a liberdade. Teriam ainda sofrido represálias do Poder Central Incógnito que pretendia extingui-los. Apesar disso, houve sobreviventes que, agora, vivem num mundo paralelo "— o nosso — e transportarem-se para cá, dispondo-se em pontos estratégicos sobre a Terra." Insinua, desse modo, que se trata de um incidente interplanetário. O visitante revela, por fim, que pretende retornar "àquele mundo" na tentativa de enfraquecer o poder dominante e enaltecer os principais interesses de seu grupo: o amor, a beleza, a solidariedade. No último segmento do conto, o protagonista afirma se tratar de uma experiência transcendente "Percebi que voltava quando meus dedos contraíram-se em contato com a brasa do cigarro", mas que contribui para que ocorram efetivas mudanças em sua vida:

Eu acariciaria a ausência do que me trouxe para esta fronteira e com a mão direita conduziria um cigarro até meus lábios secos sob um teto de madeiras claras e a semente banhada pela chuva tropical explodisse dentro de mim em galhos verdes e pequenas sementes e ramagens e folhas até que dessa árvore nascesse um fruto

²⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 100. Aqui se constata aproximações com a obra *1984*, do escritor George Orwell.

pequeno e escuro: um pequeno fruto escuro na parte superior da árvore confirmaria a minha escolha e minha desgraça²⁵¹.

Surpreendeu-se ao vislumbrar uma marca em sua testa que, a partir de agora, atestava a sua associação ao grupo. Na mesma direção dos contos anteriores, o protagonista tenta se certificar da veracidade das experiências: "Então compreendi todos os avisos e os estranhos acontecimentos e os inexplicáveis encontros e desencontros e o processo de seleção e aquelas pessoas pálidas de pupilas abissais encontradas pelas esquinas antes dele". Diante disso, a narrativa exalta a importância do exercício da liberdade e da autonomia em oposição à padronização do comportamento imposta pelo governo militar que sustentou o ambicioso sistema econômico desenvolvimentista. Tais objetivos foram amparados por uma vigorosa repressão, sobretudo pelo Ato Institucional número 5, que interferiu brutalmente nos direitos cívicos dos indivíduos contrários ao regime. A forma estética associa o insólito à ficção científica, a fim de expressar a resistência de determinados grupos, sobretudo àqueles indivíduos que se opõem ao cerceamento da liberdade e à padronização do pensamento. Ao expressar as contrariedades da década, Caio Fernando Abreu tende a revelar as aspirações da parcela social descontente com a sociedade que se tornava cada vez mais padronizada e consumista.

5.1.5 Cavalo branco no escuro

A sétima narrativa do segundo bloco de contos encontra no inusitado, outra vez, o seu centro temático. O protagonista, em primeira pessoa, situa-se em casa e divaga sobre um cavalo, que supostamente está do lado externo da moradia. Os ruídos do animal incitam à recordação:

Talvez a impossibilidade de fazer essas coisas é que me obrigue a recorrer aos jasmims. Porque eu sempre soube que eles eram o último recurso, última porta, última chave. Eles, os jasmims: última varanda antes da fronteira que me separa do que não conheço. Vejo-os crescer na sombra para se abrirem em corolas fartas e pálidas: eu me debruço na janela, eu sou muito jovem, eu acredito, eu sou quase um menino que se debruça na janela e olha para esses jasmims pálidos e frios e entontece

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 101.

aos poucos com esse perfume e olha para a lua (...) e pergunta em espanto o que vai ser dele, que durezas ou doçuras lhe trará essa coisa que ainda não tocou com suas próprias mãos e que chamam *vida*, eles, os outros, os que dormem além da porta....²⁵²

Infere-se que o adulto recorda a infância e move-se no sentido de afirmar a sua própria individualidade. O leitor vê-se diante de caminhos inusitados, pois a narrativa não lhe dá pistas objetivas: "Mas não sei mais se o que vejo é o que vejo ou apenas o que penso ver"²⁵³ e o próprio narrador questiona a lógica dos fatos "Seja como for, eu o via. Não esse, o que caminha no escuro, porque não sei de seu corpo nem de sua face, mas um outro, talvez o mesmo, não sei". Homem e cavalo fundem-se e, a partir daí, sabe-se que menino e cavalo são um só. A temporalidade desfaz seus elos, a fim de reorganizar o presente:

A principio ainda classificava lembranças e memórias, tinha consciência de um antes, um durante, um depois, de um real e um irreal, um tangível e um intangível, um humano e um divino: separava minha memória e meu conhecimento em partes cuidadosamente distintas. Depois que ele começou a rondar a minha janela, ou antes, não sei, tudo se confundiu num só bloco, e fiquei assim: esta massa compacta toda à superfície de si mesma.²⁵⁴

O confronto entre ele e o *outro* são constantemente salientados, permeada por uma tensão que salta aos olhos do leitor, em função dos longos períodos sem qualquer pontuação. Ao final, a criatura é aniquilada em busca de transcendência:

...ouço o galope de um cavalo que pressinto branco varando o escuro em busca da madrugada e vibro inteiro como se tivesse sangue como se a semente brotasse você é tão bonito (...) e então toco o rendilhado de um vôo em direção à casa oposta em direção ao arco branco no fim da rua e não digo nada eu não digo nada eu só quero olhar de olhos abertos para esse azul engastado na parede e pensar como você é bonito mas duas garras atingem meus olhos e enquanto grito de dor e de prazer as minhas órbitas perfuradas libertam estrelas marinhas e medusas e sereias e algas verdes que oscilam lentamente empurradas pelas ondas para a areia branca um dia meus pés deixaram lagos tão breves que não houve tempo da lua refletir-se neles²⁵⁵.

²⁵² ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p.103.

²⁵³ Este trecho parece indicar um diálogo com Fernando Pessoa, do heterônimo Alberto Caeiro, em *Guardador de rebanhos*: O que nós vemos das coisas são as cousas./ Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?/ Por que é que ver e ouvir seria iludirmos-nos/ Se ver e ouvir são ver e ouvir?

²⁵⁴ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p.106

²⁵⁵ *Idem, ibidem*, p.108.

Por fim, exalta-se o fascínio pela liberdade, que rompe os limites da consciência para alcançar o desconhecido. Para tanto, justificam-se os rituais:

Quando o ruído cessa e penso que ele se afastou por alguns momentos, fixo os olhos no teto ou na parede e tento distinguir apenas cores e formas. *Mas não sei mais se o que vejo é o que vejo ou apenas o que penso ver.* Dizem que quando se fica muito tempo sem comer acontecem alucinações, da mesma forma como quando se toma drogas. Não sei se são alucinações causadas pela fome, e já não tomo nenhuma droga desde que resolvi deixar que tudo secasse para que viesse à tona apenas o que quisesse vir, sem que eu chamasse. Seja como for, eu o via²⁵⁶.

O cavalo, aqui, pode representar a força da espiritualidade ou do instinto, pois carrega uma representação heróica "este branco cavalo celeste representa o instinto controlado, dominado, sublimado; e, ao saltar para uma outra margem, define *a mais nobre conquista do homem*". Liga-se ainda ao profano e ao sagrado, porque o cavalo não é um animal como os outros: "Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz e conflito, que é a do psíquico e do mental"²⁵⁷. Ao que se sabe, o cavalo, simbolicamente, lhe permite transitar em meio aos mistérios inacessíveis à razão. Aqui, como nas narrativas anteriores, as mudanças são oriundas de um agente externo que cumpre um efeito catalizador diante das amarras subjetivas. Por essa razão *Cavalo branco no escuro* enaltece uma experiência transcendente que tende a desembocar num novo patamar subjetivo e salientar, sobretudo, a importância da liberdade como conquista do indivíduo. A composição narrativa contribui para atmosfera inusitada do conto, já que faz com que o leitor exercite a imaginação e, ritualisticamente, encontre a sua própria autonomia e liberdade.

Ao final do subcapítulo nota-se que os recursos insólitos indicam como os complexos fatores externos interferem na subjetividade dos sujeitos. Diante das narrativas analisadas, contata-se um permanente desejo de evasão da realidade — mesmo que induzida por lembranças, delírios, sonhos — em meio a estados subjetivos de repressão, tradição ou rotina para alcançar a ambicionada liberdade e autonomia. No entanto, cada um dos contos contém particularidades, que necessitam serem apontadas individualmente, à medida que são definidas por elementos que lhe são próprios.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p.105 [grifo nosso]

²⁵⁷ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

Em *Nos poços*, a curta extensão, intensificada pela linguagem simbólica, associa o conto a um estilo inegavelmente poético. O tempo mítico, em que passado, presente e futuro formam uma unidade cíclica, é referendado pela experiência do protagonista. Aqui, o poço é representativo de um estágio de transição em que a vivência subjetiva é acompanhada de morte simbólica, ou seja, para que se inicie uma nova etapa é preciso se desfazer dos antigos parâmetros. No conjunto das narrativas, *O poço* demonstra a dinamicidade da existência subjetiva em oposição a um sistema institucional engessado em comportamentos padronizantes que têm origem na família, no trabalho alienante, no consumo desmedido.

Réquiem para um fugitivo ressalta o imaginário como uma alternativa para se contrapor a um cotidiano enfadonho e rotineiro. A presença do anjo recupera a familiaridade e o conforto ausentes nos laços afetivos estabelecidos entre mãe e filho. Questiona-se, desta forma, os laços de parentesco tão rígidos até a década de 70, a fim de torná-los mais flexíveis a partir da fantasia e imaginação. A espontaneidade e o prazer são assinalados em detrimento da tradição que se ancora nos laços de consangüinidade. O amor, aqui, define-se como universal.

Sarau assemelha-se, em parte, à narrativa anterior, já que trata de apresentar uma experiência imaginária em que se redimensiona o papel dos progenitores. A imersão na fantasia, provavelmente intensificada pelo uso de psicotrópicos, dá ao narrador uma nova perspectiva de apreensão da realidade em que se diluem os parâmetros lógicos de tempo e espaço. Aqui, o jovem protagonista sente-se à vontade para provocar experiências que desfaçam as amarras das costumeiras imposições familiares. Os pais mortos, por assassinos imaginários, ao final da narrativa, indicam a libertação do adolescente para afirmação da sua própria personalidade, a fim de atingir o amadurecimento e a fase adulta. O conto desvenda os limites entre a realidade e a fantasia, entre o possível e o impossível, a fim de romper com os parâmetros da razão, da tradição, sobretudo, a familiar.

Em *Iniciação* a trajetória subjetiva se permite transitar entre os interstícios da imaginação e da realidade objetiva; aqui, a ficção científica e os rituais sagrados estimulam a fantasia a se aventurar para caminhos desconhecidos pela razão. A conquista da liberdade é o objetivo do percurso, uma vez que a padronização do pensamento imposta pelo poder instituído é o grande desafio a se enfrentar. As severas limitações impostas à sociedade são mais uma vez questionadas e, por conta disso, o grupo de rebeldes se revolta contra o *establishment* em busca da espontaneidade, do prazer e, sobretudo, do direito à liberdade e à autonomia.

O protagonista de *Cavalo branco no escuro* reorganiza o seu modo de vida a partir da imersão nas lembranças da infância e da presença de um suposto cavalo, que o impulsiona a alcançar um novo estágio de desenvolvimento subjetivo. Dotada de efeitos marcadamente simbólicos, a narrativa revela que, através do enfrentamento dos conflitos: aprisionamento/liberdade, externo/interno, visível/invisível, escuro/claro, razão/imaginação é possível alcançar um novo patamar de desenvolvimento da personalidade. Daí a narrativa procurar desvendar o natural, o espontâneo e genuíno que há em cada indivíduo, distinto do que a sociedade ancorada nos valores tradicionais prega. Em outras palavras, preza-se o uso do imaginário, da fantasia, do intuitivo em um período histórico que preza o pensamento objetivo, racional, produtivo.

5.2 O ascendente consumo

A obra de Caio Fernando Abreu é representativa da geração de 1968. Do ponto de vista da História, nota-se que esta fase se define por uma eclosão de movimentos contestatórios, uma vez que havia um descontentamento generalizado: desejava-se um mundo novo. A crítica ao capitalismo monopolista e seu impacto em relação às políticas e ideologias se tornou uma delas e questionava-se, sobretudo, o consumo e as conseqüências da alienação provocada por este ato aparentemente inócuo. Diante destas mudanças assinalava-se a importância da liberdade e da individualidade fundadas nos parâmetros da justiça, da igualdade e da fraternidade. Havia uma sociabilidade atenta ao sujeito coletivo, que promove a libertação da individualidade e conseqüentemente possibilita aos sujeitos a transformação efetiva em direção a uma sociedade de indivíduos plenos e livres²⁵⁸. A tentativa de renovação do pensamento firmou-se ainda pela crise da hegemonia norte-americana diante dos impasses na Guerra do Vietnã. Esta postura antinorte-americana desestrutura a sociedade e abre espaço para que os grupos, até então excluídos, de jovens, mulheres, negros reivindicassem um modelo social novo.

As experimentações estéticas de Caio Fernando Abreu seguem esta direção, pois a obra inegavelmente dialoga com o seu tempo. Aliás, a particularidade desta primeira fase literária define-se pela imersão no ideário da Contracultura que rejeitou o consumo. Em oposição a isso, se situa o empresariado e a classe média conservadora que se beneficiam com o regime militar e o estímulo à fase desenvolvimentista do Estado brasileiro. O jogo literário de Caio Fernando Abreu, em especial na coletânea de *O ovo apunhalado*, publicada em 1975, representa as tensões sociais que definem este período. Assim, optou-se, neste subcapítulo, pela análise dos seguintes contos: *Gravata, Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô, Retratos e Margarida Enlatada*, a fim de perceber em que medida estas narrativas discutem o sistema de consumo e o seu impacto no cotidiano dos indivíduos.

²⁵⁸ Cf. DARIO, Rubem. O contexto de 1968. In: *_. 1968: Contestação e Utopia*. HOLZMANN, Lorena & PADRÓS, Enrique Serra (Org.). Porto Alegre: UFRGS, 2003.

5.2.1 Gravata

Gravata é o terceiro conto, do primeiro bloco, de *O ovo apunhalado*. O autor subdivide a coletânea em três momentos: Alfa, Beta e Gama²⁵⁹. A narrativa, em terceira pessoa, apresenta um senhor de meia-idade que leva uma vida rotineira e enfadonha. Ele trabalha num escritório; há uma predominante ausência de vínculos afetivos e os colegas de trabalho são os únicos indivíduos com os quais interage. As tarefas são repetitivas e burocráticas, o que não lhe permite a criatividade e, como vive afastado dos demais, a comunicação é praticamente inexistente. Infere-se que ele vive no meio urbano, o que contribui ainda mais para o seu isolamento num ambiente que permite apenas relações afetivas impessoais e pouco significativas. O conflito inicia no momento em que ele se depara com a gravata na vitrina de uma loja:

A primeira vez que a viu foi rapidamente, entre um tropeço e uma corrida para não perder o ônibus. Mesmo assim teve certeza que havia sido feita apenas para ele. No ônibus não houve tempo de pensá-la mais de detidamente, mas, no dia seguinte, saindo mais cedo do trabalho, parou em frente à vitrina para observá-la. Era perfeita na sua cor vagamente indefinível, entremeada de pequenas formas coloridas, em seu jeito alongado (...) Disfarçado, observou o preço e, em seguida, retomou seu caminho. Cara demais, pensou, e enquanto pensava decidiu não pensar mais no assunto. Quase conseguiu — até o dia seguinte quando, voltando pelo mesmo caminho, tornou a se deparar com ela, no mesmo lugar, sobre um suporte de veludo vermelho, escuro, pesado. Um suporte digno de tanta dignidade, pensou. E imediatamente soube que não poderia esquecê-la...²⁶⁰

Na indústria do consumo, a mercadoria carrega um valor, uma aura, que faz com que ocorra uma transfiguração para um outro indivíduo, de maior *status* social. Ele acreditou que a gravata lhe proporcionaria maior dignidade junto aos homens que observava, no transporte coletivo, todos com gravatas levemente desbotadas e vulgares, sem a menor graciosidade.

Neste dia, ao chegar em casa, prepara o seu jantar e pouco depois, com o jornal entre os joelhos, aciona novamente o desejo de conquistar a gravata. Lista os gastos mensais e retira

²⁵⁹ As letras representam o início, o desenvolvimento e o fim no alfabeto grego. Por considerar-se que contêm a chave do universo, ele está inteiramente encerrado entre as duas extremidades, a saber, Alfa e Ômega, os quais simbolizam, portanto, a totalidade do conhecimento, a totalidade do ser, a totalidade do espaço e tempo. Cf. CHEVALIER Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

²⁶⁰ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p.13.

os excessos, a fim de conquistar o ambicionado produto. Refletiu sobre a economia que seria necessária a fim de conquistá-la, mas não se intimidou: "dentro de um mês ela seria sua". Desde o princípio, nota-se que o consumidor perde a sua autonomia levado por um obcecado desejo de adquirir o produto; todas as suas ações estão direcionadas à compra. O objeto, agora, é o centro dos interesses: "Passou na loja, mandou reservá-la, quase envergonhado de fazê-la esperar tanto tempo" e não conseguir conquistá-la poderá lhe causar, ao que parece, uma sensação de exclusão, de frustração e infelicidade.

No momento em que finalmente consegue conquistá-la, já em casa, com a gravata sobre a cama, percebe que "não conseguia evitar uma espécie de sentimento de inferioridade: nada era digno dela". Ocorre uma super valorização do objeto em detrimento dos demais, inclusive de seu próprio valor subjetivo. Subitamente lúcido, encarou-a indiferente e, com certa agressividade, pronunciou: "Você é minha. Você não passa de um objeto. Não importa que tenha vindo de longe para ficar entre coisas caras na vitrina de uma loja rica"; era necessário tomar as rédeas da situação: "Eu a comprei. Posso usá-la a hora que quiser. Como e onde quiser." No entanto, após o pronunciamento destas palavras, ele é tomado por um súbito mal-estar. Aplica-se, aqui, a ironia no texto, pois ele não se sente mais autorizado a se impor diante da gravata, o que leva a crer que os papéis haviam sido invertidos: ele se tornou o objeto e a gravata o sujeito "[era] exatamente como se estivesse blasfemando e Deus o houvesse castigado". Afinal, o consumo confere à mercadoria um valor espiritual, mágico, porém, artificial: "Um Deus de plástico, talvez de acrílico".

O mercado de bens de consumo impõe a supremacia da objetividade e massacra a subjetividade dos indivíduos e convoca a uma inversão dos valores; se antes os referentes institucionais como a religião, a educação, a família tinham sua importância, agora, esses valores são negligenciados em função do consumo. A gravata era feita de seda "estrangeira", representativo da era desenvolvimentista da década de 70 e a conseqüente abertura ao mercado estrangeiro e às multinacionais, em suma, à globalização da economia. Isto trará profundas mudanças de comportamento no contexto brasileiro e mundial, uma vez que a ideologia norte-americana tende a predominar em relação às demais, sobretudo nos países subdesenvolvidos.

O proprietário da gravata confunde-se diante da experiência, enxuga as lágrimas e procura no dicionário uma justificativa racional para tais sensações subjetivas. Não encontra qualquer motivo, no entanto, para desvendar o mistério, o que fez com que a encarasse novamente; percebeu que experimentava "uma outra dimensão das coisas, inalcançável se não

a amasse tanto". A personagem não consegue dominar os seus pensamentos e sucumbe à situação que o ameaça:

...admitia que não conseguia controlar seus pensamentos (...) lançava-o numa zona bastante próxima do que havia convencido chamar *loucura*. E era a primeira vez que, de repente, descobria-se assim tão próximo dessas coisas incompreensíveis que sempre julgara acontecerem aos outros, àqueles outros distanciados e enigmáticos, que costumava chamar os *sensíveis*, nunca a ele²⁶¹.

O estranhamento subjetivo faz com que ele perca a razão e se veja dominado por uma perturbação psíquica incompreensível, sensação inominável, talvez loucura; enfim, uma experiência que não lhe era familiar. Considerou isto próprio dos *outros*, dos *sensíveis*, dos enigmáticos, e não da sua personalidade, familiarizada com situações objetivas:

Pois se sempre fora tão objetivo. Suportava apenas as superfícies onde o ar era plenamente respirável, e principalmente onde os sentidos todos sentiam apenas o que lhes era corriqueiro sentir. Subitamente pensava e sentia coisas que nunca haviam sido suas. Então, admitiu o medo. E admitindo o medo permitia-se uma grande liberdade: sim, podia fazer qualquer coisa, o próximo gesto teria o medo dentro dele e portanto seria um gesto inseguro, não precisava temer, pois antes de fazê-lo já se sabia temendo-o, já se sabia perdendo-se dentro dele — finalmente podia partir para qualquer coisa, pois de qualquer maneira estaria perdido dentro dela. Todo enleado nesse pensamento, tomou-a com os dedos de pontas quadradas e colocou-a em volta do pescoço (...) “Vou viver uma madrugada de domingo — disse num sussurro — “ Basta apertar”. Mas antes de apertar uma coisa qualquer começou a acontecer independente de seus movimentos...²⁶²

Ele tenta se recompor do desconforto que lhe fora causado. Já era alta madrugada de sábado e o homem pensou que poderia ainda aproveitar o domingo, antes de começar mais uma semana de trabalho. É significativo que o objeto ganhe toda a sua atenção, pois, neste final de semana, o único sentido do seu viver vinculava-se à apreciação da sua aquisição material. Afinal, "Somos consumidos pelas mercadorias na medida em que essa cultura neoliberal nos faz acreditar que delas emana uma energia que nos cobre como uma bendita unção, a de que pertencemos ao mundo dos eleitos, dos ricos, do poder"²⁶³. Assim, as angústias pessoais são parcialmente minimizadas, uma vez que a "indústria do consumismo

²⁶¹ *Idem* p. 15.

²⁶² *Idem*, p. 16.

²⁶³ BETTO, Frei. *Consumo, logo existo*. www.cebi.org.br. Acesso em 05 dez. 2006.

imprime aos objetos uma aura, um espírito, que nos transfigura quando neles tocamos". De outra maneira, a personagem não estabelece vínculos sociais significativos, seja pela incomunicabilidade com os demais, ou pelo trabalho burocrático, o que faz com que ele se torne uma presa fácil da indústria do consumo. Ao final, a sua identidade funde-se com o objeto e perde sua autonomia; o trágico e insólito final da narrativa aponta para esta direção:

Sentiu o pescoço sendo lentamente esmagado, introduziu os dedos entre os dois pedaços de cor vagamente indefinível, entremeado de pequenas formas coloridas que queimavam feito fogo (...) mas seu ritmo lento chocava-se contra o ritmo acelerado da gravata, apertando cada vez mais. Ainda tentou desvencilhar-se duas, três vezes, dizendo-se baixinho do impossível, o pescoço queimava e inchava, sentia os olhos encherem-se de sangue, quase saltando as órbitas.²⁶⁴

No final, o homem ainda pôde se observar diante do espelho, quase irreconhecível, em seu desespero, enquanto a gravata, autônoma, punha-lhe fim à vida. O impacto, o terror, revelado pela cena, incita o leitor a questionar-se, independente dos recursos fantásticos utilizados. Ao final, sabe-se que a personagem sucumbe aos desígnios do objeto de consumo — a gravata —, que toma o seu destino, sua voz, sua autonomia. Aqui, o autor elabora um conflito que tende a alertar para as circunstâncias que envolvem o consumo desmedido e, que levada às últimas proporções, pode lhe exaurir as forças, a identidade. Nota-se que a individualidade já havia sido enfraquecida mesmo antes de o conflito acontecer; uma vez que não há qualquer resistência em adquirir o almejado bem de consumo. Sob outra perspectiva, a morte aqui pode significar a redenção diante da vida danificada²⁶⁵ que se apresenta. Em *Gravata* exaltam-se os auspícios da Contracultura e sua aversão ao sistema consumista e, a gravata, neste caso, funciona como uma voz inconsciente, que deseja se libertar de uma vida desprovida de sentido. É relevante que Caio reflita acerca do ascendente sistema de consumo, durante estes anos, já que o poder da mídia se consolida exatamente na era desenvolvimentista da ditadura militar. O principal instrumento de estímulo ao consumo na década foi, sem dúvida, a televisão. Se em *Gravata*, a trama se dá em torno do consumidor, em *Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô* se recuperam as estratégias utilizadas pela indústria do consumo.

²⁶⁴ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p.16-7.

²⁶⁵ A expressão, decalcada dos ensaios de Theodor Adorno, serve de título a um estudo de Maria do Carmo Campos In: Clarice Lispector e a vida danificada. *A matéria prismada*. Porto Alegre: Mercado Aberto/ São Paulo: EDUSP, 1999.

5.2.2 Ascensão e queda de Robh ea, manequim & rob o

A sexta narrativa da coletânea de contos   subdividida em três períodos. O estranhamento já se faz presente desde as primeiras linhas, já que uma parcela da popula o   acometida por uma epidemia. O fantástico, incorporado às descri es, surpreende o leitor, que se vê diante de inusitadas criaturas que surgem das "esquinas em estilhaços met licos e ruídos de ferragens" ou ainda "tombavam nas praças e ruas, os olhos de vidro explodindo em pedaços coloridos, as engrenagens enferrujadas não correspondendo às ordens dos cérebros enfraquecidos". Semelhante a *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley esta parcela da popula o perde as suas características humanas diante das promissoras interven es da ciência; no entanto, aqui, trata-se de um grupo de rebeldes, pois havia um declarado opositor: o "Poder", que tentava lhes enfraquecer, embora não houvesse significativa resistência, conforme indica a primeira frase do conto: "Não foi difícil cont -los".

Dias depois, soube-se que alguns membros estavam doentes e, na tentativa de encontrarem salva o para as suas vidas, dirigem-se às oficinas mecânicas e tomam altas doses de estimulantes. Por conta disso, "o Poder retirou das farmácias todo o estoque de estimulantes e ordenou o fechamento de todas as oficinas". Exalta-se, aqui, simbolicamente o crescente interesse pelo uso de fármacos na sociedade contemporânea, assim como os tratamentos em clínicas médicas ou psicoterapêuticas. Diante do esgotamento mental, que as cidades convocam, as drogas estimulantes têm tido largo uso junto   popula o; atualmente, soma-se a isso o uso de antidepressivos, que movimentam a promissora indústria das drogas lícitas. Aqui, no entanto, como se trata de um grupo de rebeldes, infere-se ao interesse dos jovens da Contracultura ao uso das drogas, sobretudo do LSD, para fins terap uticos²⁶⁶. Para o grupo, o uso dos psicotrópicos representava uma não-aceita o às imposi es sociais em vigor: o ambicioso sistema de ascensão social.

Diante das estratégias do Poder, as vítimas reagem novamente e fogem das cidades em busca de uma vida mais saudável, já que "corriam boatos que a proximidade com as máquinas urbanas era o que provocava as muta es." O desejo por uma vida em comunidades, em meio   natureza, constituiu-se como uma das bandeiras dos *hippies* na época. Neste contexto

²⁶⁶ Para um maior aprofundamento do assunto, as leituras de Maciel e Roszak são extremamente reveladoras. MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: LP&M, 1987e ROSZAK, Theodore. *Para uma contracultura*. Portugal: Dom Quixote, 1971.

alternativo, reitera-se uma relação mais harmônica com a natureza e, por extensão, com a alimentação, o vestiário, a moradia e o trabalho, que, ao invés de serializado e industrial, deveria incitar o artesanal, o criativo. Isto porque a vida urbana tende a padronizar comportamentos e ações cotidianas. Por conta disso, "Mas sabendo da possibilidade de se formarem grandes comunidades entre as cidades, o Poder fechou as saídas". A partir daí, infere-se que, no espaço urbano, hermeticamente fechado, não é possível o convívio com outros modos de vida, implícitas nas intervenções do "Poder" autorizado.

Os recursos expressivos exaltam a drástica repressão a que foram submetidos os indivíduos resistentes às imposições do regime ditatorial. Após o esfacelamento das propostas do grupo de rebeldes, a indústria do consumo facilmente consegue dar uma solução para o incidente. A ironia contribui para exaltar a crítica; afinal, tudo pode ser apropriado pelo consumo desenfreado inclusive o que tinha a intenção de se contrapor a ele:

Esperava-se que em breve a epidemia fosse completamente esquecida (...) e braços e pernas pudessem ser utilizados como objetos decorativos. Esperava-se ainda industrializar estilhaços de olhos para transformá-los em contas coloridas que seriam usadas na confecção de colares para serem vendidos a turistas ávidos de exotismo. Esperava-se enfim conseguir a união entre as classes média e alta com as camadas sociais mais baixas, pois, todos utilizando objetos de origem humana como decoração ou moda, estariam para sempre nivelados²⁶⁷.

O consumo une as classes, conforme anunciado ironicamente pelo texto. Afinal, segundo a ideologia da publicidade a venda de produtos é a mais democrática das ações, uma vez que se encontra ao alcance de qualquer cidadão, desde que, naturalmente, haja poder de compra. A imprensa e a publicidade contribuem para que a ideologia padronizadora se manifeste e, durante a década de 70, as mídias conquistam grande notoriedade e poder de persuasão junto ao público.

Tão logo começou a derrocada, o Poder divulgou comunicado aos órgãos de imprensa dizendo do seu interesse em aproveitar da melhor maneira possível os restos mortais dos doentes. Houve grande entusiasmo por parte das indústrias, lojas de decoração e butiques — e imediatamente os ferros-velhos começaram a ser freqüentados por senhoras ricas e extravagantes. A crise parecia vencida. O Poder

²⁶⁷ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 29.

aumentou seu prestígio junto ao povo por ter sabido superar tudo de maneira mais eficiente e criativa²⁶⁸.

Após uma fase de esquecimento da "crise", um jornalista subitamente retorna ao tema da *peste tecnológica*. Os leitores, por sua vez, não guardam mais qualquer interesse pelo assunto, no entanto, após inumeráveis escândalos em torno da vida pessoal do jornalista, ele alcança enfim a desejada notoriedade; e a *peste tecnológica*, que antes carregava um modo de transgressão, transforma-se, agora, num ícone da moda. Os comentários da narrativa, permeados de ironia, convocam o leitor a refletir acerca do jogo ideológico das mídias e a sua facilidade em ludibriar o público, em causa própria ou para favorecer um determinado grupo. A sociedade, por sua vez, comprometidamente induzida, sucumbe aos seus poderes e contribui para transformar os comportamentos transgressores em objeto de consumo:

...o fato é que uns quinze dias mais tarde o jornal dobrou a sua tiragem e o assunto passou a ser comentado nos bares da moda: os costureiros lançavam a sua *linha-robô*, com roupas inteiramente de aço e maquiagem metálica, os oculistas criaram novas lentes de contato acrílicas, especialmente para dar aos olhos efeitos de vidro. Surgiram novos manequins, de movimentos endurecidos e olhos vidrados. Tornou-se chique frequentar oficinas mecânicas ao invés de saunas e institutos de beleza²⁶⁹.

Aqui a indústria da moda apropria-se das diferenças estilísticas e conseqüentemente uma rede de profissionais tira proveito da situação para ampliar os seus lucros comerciais: os costureiros, os laboratórios de oftalmologia, a moda em larga escala. Daí um interesse cada vez maior em envolver o público consumidor em situações facilmente digeríveis e padronizadas e, neste caso, destituídas do seu sentido original. Diante do *boom* mercadológico, o mentor da idéia, o jornalista, transforma-se numa celebridade, e, dono de credibilidade perante as massas, é, num segundo momento, admirado também pelos intelectuais e artistas:

A sua casa passa a ser freqüentada por escritores inéditos, atores em ascensão, manequins, costureiros promissores, jornalistas em evidência, *marchands*, diretores de cinema *underground* e todos que, de uma forma ou de outra, procuravam contribuir para a evolução da cultura ocidental. O movimento tecnológico — que a

²⁶⁸ *Idem*, p.32-3

²⁶⁹ *Idem, ibidem*, p.33.

essa altura já influenciava seriamente a música, a literatura, as artes plásticas a moda e todas as outras formas de expressão...²⁷⁰

O tom irônico do texto apreende o sentido da indústria cultural, ou seja, diante do mercado cultural, que influencia a todos, não há mais distinção entre os dotados de vida intelectual erudita — escritores, atores, *marchands* —, e os vinculados diretamente à cultura de massa — modelos e costureiros. Neste contexto, reitera-se a influência das novas tecnologias, no âmbito cultural, e seu crescente poder de barganha junto às massas. Diante disso, afirma-se a indústria cultural que assinala um mundo de bens culturais, em princípio, comuns a todos²⁷¹. Outra questão reiterada pela narrativa é a abertura para mercados estrangeiros. A economia não conta mais com limites territoriais, já que o milagre econômico, do início da década de 70, ampliou divisas para o mercado estrangeiro: "O índice de exportações subiu incrivelmente, o país aumentou suas divisas, artistas estrangeiros e turistas invadiam as cidades e as praias — e um tempo de prosperidade começava".

Na terceira fase do conto, sabe-se que ainda há um foco de resistência dos rebeldes que clandestinamente se escondiam em becos escuros com propósitos revolucionários:

Enquanto isso, em porões de um beco escuro reproduziam-se como ratos os remanescentes da epidemia. Quatro deles haviam-se isolado de rumores e máquinas, levando consigo uma grande quantidade de latas de óleo e estimulantes para a sua manutenção e, como não fossem descobertos, organizavam aos poucos um outro sistema de vida. Já eram mais de uma centena apertados em meio às paredes sujas de graxa, fazendo amor em ranger de metais e cintilações dos olhos de vidro²⁷².

No entanto, rapidamente são descobertos pelos policiais que tratam de definitivamente exterminar o grupo. Enfatiza-se a violência na descrição das cenas, apesar dos efeitos fantásticos:

A rua suspeita foi cercada, os policiais derrubaram as portas com metralhadoras e encurralaram os criminosos contra uma grande parede úmida onde, com grandes jatos d' água, conseguiram enferrujar lentamente suas articulações. Morreram todos, da mesma maneira que seus precursores..²⁷³

²⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 35.

²⁷¹ O conceito de indústria cultural adotado aqui é conforme ADORNO, Theodor. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

²⁷² ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 35.

²⁷³ *Idem*, p. 35.

Havia uma jovem, no entanto, que fora encaminhada à prisão, que se destaca pela singular beleza e teria sido morta, se um renomado costureiro não tivesse se encantado por ela. Aqui, mais uma vez, exalta-se o poder do profissional da moda, que supera inclusive as ações de defesa do Estado. A jovem rapidamente alcança êxito junto ao público e, mais adiante, é convidada a atuar na indústria cinematográfica, que lhe concede inúmeros "prêmios e mais prêmios em festivais internacionais e sendo eleita a rainha das atrizes durante cinco carnavais seguidos". O mercado da cultura de massas abarca diversos setores culturais: a indústria da moda, o cinema e se apropria até da cultura popular, como o carnaval.

Descontente com o seu destino Robhéa, pouco tempo depois, retira-se para uma ilha deserta. A imprensa especula acerca do seu paradeiro, já que este "filão" jornalístico interessa economicamente à indústria midiática, que se alimenta de particularidades da vida privada dos famosos. No entanto, é a camareira da atriz que tira proveito da situação ao publicar *Minha vida com Robhéa*, que se tornaria um *best seller* durante dez anos seguidos. Anos depois, soube-se que a jovem se suicidara:

Seus restos enferrujados e mumificados foram colocados na praça da Matriz do planalto central e, desde então, foram publicados fascículos com sua vida completa e fotos inéditas, os travestis passaram a imitá-la nos seus shows e, quando as discussões versavam sobre as grandes cafonas do passado, seu nome era sempre o primeiro a ser lembrado²⁷⁴.

A indústria do entretenimento continua a aproveitar-se da situação ao imortalizá-la, no Distrito Federal. Diante disso, nota-se que as efêmeras representações da mídia igualam-se às autoridades políticas no que diz respeito a sua relevância social. O escritor, em epígrafe, dedica o conto à Elke Maravilha, atriz que fez parte de um dos programas de maior popularidade da televisão brasileira, vinculado à emissora do Sílvio Santos. Ela destacava-se pela vestimenta, maquiagem e acessórios em tons exagerados e coloridos, que lhe garantiram simpatia junto ao público. *Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô* trata de refletir como a economia se serve dos movimentos rebeldes para a renovação dos seus produtos, naturalmente que destituídos de seu original sentido ideológico, já que "é próprio da ideologia de modernização trocar às vezes de aparência para vender melhor"²⁷⁵. A jovem rebelde perde a sua individualidade ao servir à indústria da beleza e do entretenimento e a sua liberdade,

²⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 36.

²⁷⁵ BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e Culturas Brasileiras. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 p. 322.

enquanto sujeito, é atrelada à indústria cultural e ao seu único objetivo: o consumo atrelado ao valor do dinheiro e do *status*.

Robhêa retira-se do meio social, desencantada com as possibilidades que lhe são oferecidas, e, num segundo momento, vê no suicídio uma forma de libertação do sistema vigente. Afinal, ela tornara-se a única sobrevivente de um grupo que foi incapaz de se identificar subjetivamente com o sistema consumista; o ato trágico que a conduz à morte demonstra a inadequação e estranhamento social que sentia. Enfim, este conto revela o massacre a que são submetidos os indivíduos que não se reconhecem no modelo padronizador agregado à indústria cultural, em especial no período pós-64, em que há um aceleramento da economia no Brasil.

5.2.3 Retratos

Esta é a sétima narrativa do primeiro grupo. O conto, análogo a um diário, subdivide-se em sete fases, que corresponde aos dias da semana, iniciando no sábado. O protagonista, em primeira pessoa, é um homem de classe média e o seu cotidiano consiste, basicamente, em trabalhar num escritório; ao que tudo indica a rotina contamina a sua vida social e afetiva, já que não estabelece laços significativos. Neste aspecto, muito semelhante à personagem de *Gravata*, o trabalhador das metrópoles vê-se em meio a um ambiente em que predomina a objetividade. Restringem-se, desse modo, os contatos sociais. Há, no entanto, um aspecto que o desestrutura: um grupo de jovens *hippies*, durante aqueles dias, ocupa a pequena praça em frente ao prédio onde mora. Em contrapartida, os vizinhos, partidários dos valores tradicionais, elaboram um abaixo-assinado, a fim de retirá-los do local. O homem também assina o manuscrito. No entanto, no sábado, permitiu-se observá-los: "eles pareciam formar uma única massa colorida e incolor" e descobre, pela primeira vez, suas formas e cores inusitadas. Ao sair à rua, depara-se com um dos jovens, que menciona presenteá-lo com um desenho: o seu próprio retrato. O homem aceita e, enquanto aguarda a feitura do esboço, contempla-os atento ao seu diferenciado modo de vida.

No domingo, ao se dirigir à banca do jornal, revê o jovem que o questiona se não gostaria de fazer mais um retrato. Surpreso, o homem responde negativamente até ouvir o argumento do rapaz: "*faça um por dia, o senhor saberá como é seu rosto durante toda a semana*". Ele aceita e põe-se à disposição do desenhista e, à medida que o convívio se estreita,

o senhor percebe a maneira generosa e fraterna do rapaz em oposição as suas costumeiras relações "achei estranho porque nunca ninguém sorriu para mim — nunca ninguém sorriu daquele jeito, quero dizer"; concomitante a isso, os seus gestos leves e pausados fazem com que ele se sinta confortável diante do outro. Ao retirar-se, observa que, no sábado, no dia anterior, o seu rosto estava mais leve e descansado.

Na segunda-feira, o estafante trabalho consome-lhe as energias e, no momento em que retorna para casa, só deseja o descanso. No entanto, ainda na porta do seu prédio, reencontra o desenhista que lhe indaga acerca do retrato; ele, apesar do cansaço, concorda. Naquele dia, o sentimento fraterno vem à tona. No entanto, preocupa-se com o julgamento social, em especial, com o dos moradores do prédio:

Creio que sente fome. Pensei em convidá-lo para comer comigo, mas desisti. Os vizinhos não gostariam. Nem o porteiro. Além disso, o apartamento é muito pequeno e está sempre desarrumado porque a empregada só vem uma vez por semana (...) quando estava terminando de desenhar, perguntei o seu nome. *O meu nome não são letras nem sons — disse — o meu nome é tudo o que eu sou.* Quis perguntar que nome era, mas não houve tempo, ele já me estendia a folha de papel. Paguei e não olhei. Não estou mais moço como ontem ou anteontem²⁷⁶.

Assim, o solitário homem curva-se diante das expectativas sociais e não age segundo a sua voz subjetiva, os seus interesses. É relevante ainda que o retrato de segunda-feira demonstre mais cansaço do que o do dia anterior, o que indica uma associação com o trabalho rotineiro e estafante. No dia seguinte, procura o jovem a fim de convidá-lo para o café matinal no bar da esquina, mas não o encontra. No escritório, repara nos indivíduos com os quais convive, como a secretária "tem pernas peludas" e o chefe que "está muito gordo". Com o jovem, no entanto, surpreende-se a cada dia com um gesto, uma palavra, ou uma flor:

Terminou de desenhar e me ofereceu uma margarida junto com o papel. Eu nem tinha reparado que havia margaridas na praça. Para falar a verdade, acho que nunca tinha visto uma margarida bem de perto. Ela é redonda. Não exatamente redonda, quero dizer, o centro é redondo e as pétalas compridas. O centro é amarelo, cheio de grãos. As pétalas são brancas²⁷⁷.

Através dos desenhos, ele toma consciência de uma face cada vez mais triste e abatida. As relações sociais também se modificam, já que nota os depreciativos comentários das

²⁷⁶ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p.39 [grifos do autor].

²⁷⁷ *Idem*, p. 40.

vizinhas em relação a ele, semelhante aos que fazem ao jovem *hippie*. Na quarta-feira, sente-se desconfortável no ambiente de trabalho. Ao sair do escritório, surpreende-se impulsionado a comprar um colar para o rapaz. Mais tarde, frente a frente com o jovem, indaga-lhe se não sente frio; o interlocutor responde "*não este mesmo frio que o senhor sente*", o que ele não compreende. Medita em torno do retrato de aparência cada vez mais desoladora:

Pareço cada vez mais velho. Acho que é porque não tenho dormido direito. Tenho olheiras escuras, a pele amarelada, as entradas afundam o cabelo. Apertei a mão dele. É muito fria. Faltam só dois. Descobri hoje que seus olhos são completamente escuros. Têm pequenos pontos dourados nas pupilas. Como se fossem verdes. As vizinhas me observavam das janelas e falavam baixinho entre si. Pela primeira vez deixei de cumprimentá-las²⁷⁸.

A aproximação do rapaz convoca ao distanciamento das relações anteriores fundadas na superficialidade, a exemplo do contato com a vizinhança ou com os colegas de trabalho; por outro lado, aproxima-se cada vez mais dos seus desejos mais íntimos, do seu verdadeiro estado de ânimo. Na quinta-feira, não consegue dormir, sequer trabalhar, por conta disso, retira-se mais cedo do trabalho. Dirige-se a um bar e, enquanto observa os transeuntes, descobre situações não vistas anteriormente "as pessoas tinham medo no rosto". Ao voltar para casa, encontra o jovem *hippie* e exalta, pela primeira vez, um gesto de espontânea alegria: "Tratei-o com frieza. Mas quando ele disse que o dia estava bonito hoje, não pude me segurar mais e sorri. Estava realmente um lindo dia, as pessoas alegres". O ténue contato com o desenhista já o modificava. Pouco a pouco descobria a sua subjetividade, a sua humanidade antes perdida.

Na sexta-feira consegue trabalhar apenas pela manhã. À tarde assiste a dois filmes, que lhe remetem à infância "não sei por que chorei"; reconhece então que há muito tempo não se permitia refletir sobre o passado: sua história de vida. Vai ao encontro do rapaz e não o encontra. Cai em desespero e lamenta não ter expressado o carinho que sentia: convidando-o para jantar, para dormir em sua casa ou ainda presenteá-lo com o colar que lhe havia comprado. No dia seguinte, também não há qualquer resquício da presença do rapaz. Indaga aos outros jovens da praça e só encontra respostas negativas; recorre às delegacias, hospitais, necrotério. No domingo, final da narrativa, surge o inusitado. As vizinhas e o porteiro passam a tratá-lo como o jovem *hippie*, "o porteiro não me deixou entrar" e lhe mostra o abaixo-assinado "mostrou-me uma circular feita pelas vizinhas dizendo coisas que não li".

²⁷⁸ *Idem, ibidem*, p.41.

Ao final, o narrador encontra-se num bar próximo de sua casa e expõe os retratos a sua frente. O sexto retrato revela um cadáver e supõe que, no sétimo²⁷⁹, "descobri que estou morto". Os episódios são postos em dúvida "Acho que sei porque ele não veio. O barulho da chuva é o mesmo dos seus passos nas folhas que não existiam.", e abrem-se novas perspectivas para que o leitor recomponha a história narrada a seu modo. É possível dizer que a morte, aqui, tenha um valor simbólico no sentido de uma transformação, pois o senhor toma consciência da vida enfadonha que levava e, concomitantemente, encontra novas facetas da realidade e de si mesmo. Os desenhos permitem que ele tome consciência do estágio em que se encontra, e o contato com o jovem, por sua vez, possibilita um resgate do humano, do sensível, do fraterno. Assim, em *Retratos* se encontra uma narrativa de transformação subjetiva, pois o protagonista se permite experimentar o inusitado, o diferente, apesar da reprovação das pessoas; por conta disso, revê a sua forma de atuação social e afetiva, libertando-se subjetivamente.

5.2.4 Margarida enlatada

A influência da propaganda junto ao público consumidor é a tônica da quinta narrativa do último bloco de contos. O narrador, em terceira pessoa, descreve o protagonista, um empresário, no seu cotidiano, a fim de demonstrar que o seu foco de percepção tem como objetivo primeiro ampliar o seu mercado consumidor para, em última instância, obter lucro e destaque social. Atento às crises sociais e econômicas que assolam o país, ele procura uma mercadoria que responda às demandas do público-consumidor. A idéia surge "de repente", numa passagem por um aterro próximo ao escritório, já que se surpreende com um canteiro de margaridas. Apanha uma flor e coloca-a no bolso do paletó. Os irônicos comentários do narrador revelam que ele não estava interessado exatamente na particularidade da flor, pois "margaridas não o comoviam, porque não o comoviam belezas" e sim na sua função comercial, mercadológica.

No escritório, demonstra grande poder de decisão e, inclusive, aproveita-se da hierarquia para submeter os funcionários as suas flutuações de humor. Naquele dia, não

²⁷⁹ O número sete representa o tempo cíclico, o que indica um sentido de mudança ou renovação positiva. Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

conseguiu trabalhar; no entanto, dispensou três funcionários e chamou a atenção da secretária. O jornal anuncia as trágicas notícias que afetam o mundo:

...ficou pensando em algumas coisas que havia lido dias antes: o índice de suicídios na Suécia, o asfalto invadindo as áreas verdes, a solidão, a dor, a poluição, a loucura e aquelas coisas sujas, perigosas e coloridas a que chamavam *jovens*. De repente, a luz. Brotou. Deu um grito: — É isso! Chamou imediatamente um dos publicitários para bolar o *slogan* e esqueceu de almoçar e telefonou para suas plantações e mandou que preparassem a terra para novo plantio...²⁸⁰

Os dados jornalísticos indicam as relevantes mudanças ocorridas durante a década de 70, dentre elas, a concentração da população nas metrópoles e, por conta disso, o agravamento da solidão e da impessoalidade; contribui ainda uma economia que não leva em conta a sustentabilidade da natureza. A juventude se contrapõe a esta forma de viver, uma vez que aspiram a uma relação mais harmônica com o outro e com a natureza; motiva-se aí a ironia do autor que, aos olhos do empresário, um dos maiores problemas sociais são os sujeitos avessos ao sistema econômico “aquelas coisas sujas, perigosas e coloridas a que chamavam *jovens*”.

O empreendedor serve-se das manifestações populares para criar um produto rentável. A partir daí, a venda de margaridas pode se tornar uma solução mercadológica para o impacto dos problemas sociais e põe em prática a estratégia publicitária; aqui, o ritmo da narrativa torna-se intenso e se constrói um longo período, sem pontuação, a fim de demonstrar a rapidez e a eficiência do mercado econômico. No momento em que se volta completamente para a comercialização das margaridas, ele abandona as necessidades pessoais: o almoço é desmarcado e os laços afetivos são negligenciados. Segundo ele, não dá para perder tempo e, por isso, a palavra "tempo" é repetida durante muitas vezes ao longo do parágrafo. Aliás, o tempo acelerado constitui-se como o principal aliado das eficientes relações econômicas:

... depois achou melhor importá-las [as margaridas] dos mais variados tamanhos cores e feitios depois voltou atrás e achou melhor especializar-se justamente na mais banal de todas aquela vagamente redonda de pétalas brancas e miolo granuloso e conseguiu organizar em poucos minutos toda uma equipe altamente especializada e contratou novos funcionários e demitiu outros e precisou tomar uma bolinha para suportar a tensão *o tempo todo o tempo* todo tinha consciência da importância do jogo exausto afundou noite a dentro sem atender os telefonemas da mulher ao lado da equipe

²⁸⁰ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p.139.

batalhando *não podia perder tempo* quase à meia-noite tudo estava resolvido e a campanha seria lançada no dia seguinte e *não podia perder tempo...*²⁸¹

No dia seguinte, a campanha publicitária já se faz acessível à população através dos imensos *outdoors* espalhados pelas ruas da cidade. No entanto, nesta primeira fase, constituía-se apenas de uma chamada, sem qualquer indicativo do produto, a fim de suscitar a curiosidade dos consumidores. O cartaz, de fundo escuro, continha apenas a frase: "PONHA UMA MARGARIDA NA SUA FOSSA". A partir daí, especula-se acerca do caso, provavelmente um filme *underground*, uma campanha anti-drogas, um livro *pop*. Vale destacar que o uso das gírias, na campanha publicitária, a exemplo de "bolar" (criar, inventar) e "fossa" (tristeza, desânimo, baixo-astrol, desânimo) tem o propósito de atingir o público consumidor com maior eficácia. Além disso, a utilização de verbetes em inglês, como *slogan*, *underground*, cada vez mais presentes em nosso cotidiano, representam a domínio de empresas multinacionais, no contexto brasileiro, em especial as dos EUA. A nova campanha publicitária promete solucionar os graves problemas sociais que afetam à população:

O índice de poluição dos rios é alarmante.
 Não entre nessa.
 Ponha uma margarida na sua fossa.
 Ou
 O asfalto ameaça o homem e as flores.
 Cuidado.
 Use uma margarida em sua fossa.
 Ou
 A alegria não é difícil.
 Fique atento no seu canto.
 Basta uma margarida na sua fossa²⁸².

Sem qualquer resistência, os consumidores sucumbem às promessas da publicidade, o que ocorre quase instantaneamente. A flor é vislumbrada como uma solução para os males que assolam a humanidade, desde as crises existenciais até os graves problemas ecológicos. Para agregar um valor maior ao produto, durante os dias de campanha, as margaridas subitamente desaparecem dos supermercados e floriculturas. A ironia se faz presente mais uma vez, ao intensificar o impacto dos efeitos do consumo junto à população:

²⁸¹ *Idem*, p. 139.

²⁸² *Idem*, p.140. Ressalta-se, neste trecho, o modo de disposição do texto que em muito se assemelha à visualidade poética e, simultaneamente, ao poema "A flor e a náusea" do poeta Drummond: uma flor nasceu na rua!/ Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego./Uma flor ainda desbotada/ilude a polícia, rompe o asfalto/Façam completo silêncio, paralisem os negócios,/garanto que uma flor nasceu.. In: *Antologia poética*. 32 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Jingles. Programas de televisão. Horário nobre. Ibope. Procura desvariada de margaridas pelas praças. Não eram encontradas. Haviam desaparecido misteriosamente dos parques, lojas de flores, jardins particulares. Todos queriam margaridas. E não havia margaridas. As fossas aumentaram consideravelmente. O índice de suicídios cresceu. As chamadas continuavam:

O índice de suicídios no país aumentou em 50%

Mantenha distância.

Há uma margarida na porta principal²⁸³.

Adiante, nota-se que inclusive intelectuais, artistas, compositores, cibernéticos, escritores são ludibriados pelos efeitos da propaganda, o que dificulta o possível distanciamento crítico que poderiam ter. Após a estratégica ausência do produto, ao longo de quinze dias, ocorre uma explosão de consumo. Há ainda outra novidade: as margaridas são cuidadosamente acondicionadas em latas acrílicas produzidas em escala industrial e, diante do novo formato de venda, perdem o sentido original, mas ganham um sentido do diferente, valor necessário às mercadorias. O consumo explode de forma absoluta, uma vez que as aulas foram suspensas e o comércio fechou. Apenas os supermercados funcionavam ininterruptamente. A ilusória propaganda ganha cada vez mais adeptos:

Mil utilidades: decoração, alimentação, vestuário, erotismo. Sucesso absoluto. Ele sorria. A barriga aumentava. Indo e vindo do aterro, mergulhado em verde, manhã e noite — ele sorria. Sociólogos do mundo inteiro vieram examinar de perto o fenômeno. Líderes feministas. Teólogos marxistas. Porcos chauvinistas. Milionários em férias. A margarida nacional foi aclamada com a melhor do mundo (...) começaram as negociações para a exportação²⁸⁴.

O empresário atinge grande notoriedade junto à população e não cessam convites à conferências, entrevistas e debates; no auge de seu sucesso declara, sem qualquer escrúpulo, que se "sentia um homem bom e útil" e revelou amar o seu país. Aqui, nota-se a distorção dos valores, a hipocrisia dos empresários que almejam apenas o reconhecimento social e econômico mesmo que efêmero, mesmo que seja necessário transpor os limites da ética e do bom senso. Como as ilusórias promessas da propaganda tendem a desvanecer em pouco tempo, a fim de dar lugar a uma outra novidade mercadológica, a curiosidade acerca das margaridas rapidamente cessa: "Não demorou muito para que tudo desmoronasse. A

²⁸³ *Idem, ibidem*, p.140.

²⁸⁴ *Idem, ibidem*, p.141-2.

margarida foi desmoralizada. Tripudiada. Desprestigiada". Diante disso a ascensão de um outro produto ocorre quase que imediatamente, aliás, em muito semelhante ao primeiro, inclusive na linguagem utilizada: "Margarida já era, amizade. Saca esta transa: o barato é avenca". Dias depois, o empreendedor caminha pelo mesmo aterro onde havia encontrado as margaridas e surpreende-se com a presença da ex-esposa. Dirige-se a ela:

— Procura margaridas?

Ela respondeu:

— Já era.

Ele perguntou:

— Avencas?

Ela respondeu:

— Falou²⁸⁵.

Infere-se, por conta disso, que a ex-mulher o tenha substituído no mercado de produtos. Aqui, revelam-se os efêmeros acontecimentos que alimentam a indústria e a conseqüente ausência de limites éticos-sociais para conquistar seus objetivos. As ações atrelam-se inexoravelmente ao dinheiro e ao *status*. Por outro lado, os intelectuais e artistas não marcam oposição ao sistema comercial; afinal, eles também sucumbem aos desígnios da propaganda, conforme demonstra a narrativa. Outro fator relevante é o descaso da indústria para com a natureza, uma vez que, ao final, o empresário incinera o que restara das margaridas e suas sementes, o que faz com que a flor se faça extinta. A indústria apropria-se da natureza — um bem coletivo — para fins individuais e econômicos e a vê como um produto inesgotável. *Margarida enlatada* atinge impacto sobretudo pelo uso da ironia, que faz com que o leitor reflita sobre o majoritário sistema econômico que muitas vezes se sobrepõe aos valores humanos e coletivos. Além disso, a ironia faz com que o leitor atente às estratégias da propaganda e publicidade e sua influência junto ao público consumidor e à sociedade como um todo. Diante das narrativas analisadas, pode-se contatar que a maioria dos indivíduos sofre pela padronização imposta pela indústria de consumo; afinal, ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente, conforme assinala Theodor Adorno²⁸⁶. Ao final da análise, nota-se que cada um dos contos contém particularidades, que necessitam serem apontadas individualmente, à medida que são definidas por elementos que lhe são próprios.

Em *Gravata*, o protagonista já se encontra completamente induzido pela mídia. A compra do acessório é firmada como necessária/verdadeira desde o início da narrativa e a

²⁸⁵ *Idem, ibidem*, p.143.

²⁸⁶ Cf. ADORNO, Theodor. Indústria cultural. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

personagem não se questiona sobre o razão de tal ato: aceita-o simplesmente. O isolamento em que se encontra, associado a um trabalho rotineiro e enfadonho, tende a justificar um comportamento previsível. Concomitante a isso, ele não estabelece trocas afetivas ou sociais que contribuam para a mudança de sua situação. À medida que a narrativa alcança o final, o homem é tragicamente consumido pelo objeto. Há, portanto, uma inversão da ordem aparentemente lógica: ele se transforma em objeto e a gravata em sujeito. A validação dos atos narrativos se cumpre em função dos recursos fantásticos que incorpora; assim, a gravata, autônoma, põe fim à vida do homem.

Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô destaca a capacidade que a indústria cultural tem em se apropriar de ideologias avessas as suas e transformá-las em produto de consumo, em simples mercadoria; afinal, a renovação do mercado é um dos atrativos que mantém o público consumidor. Robhéa é a única sobrevivente de um grupo de rebeldes, que rejeitou as padronizadoras normas sociais e, por conta disso, foram brutalmente exterminados pelos detentores do poder. Ela, no entanto, é salva por um costureiro renomado para servir à indústria da moda e, pouco tempo depois, transforma-se num ícone de beleza, o que lhe permite atuar ainda como atriz de cinema e rainha do carnaval. Pouco tempo depois, no entanto, ela abandona os holofotes da fama em busca de uma vida mais simples numa ilha deserta; desencantada com as suas possibilidades de vida, encontra no suicídio uma forma de libertação. A narrativa reflete o modo como a indústria cultural interfere na vida social dos indivíduos, uma vez que lhes usurpa a identidade, os valores e ideologias, a fim de transformá-los em meros produto de consumo. A morte, neste caso, é vista como uma forma de libertação de uma vida que carece de sentido subjetivo.

Em *Retratos* constata-se um protagonista, senhor de meia-idade, urbano, embrutecido pelo trabalho rotineiro e desprovido de laços afetivos. O encontro com um estranho jovem *hippie* contribuirá para as efetivas mudanças ao longo dos sete dias em que este lhe desenha retratos. Através dos desenhos, o protagonista toma consciência de sua condição de vida e, em paralelo, exercita com o *outro* a afetividade, a solidariedade, a sensibilidade para com as pessoas e coisas, antes negligenciadas. Aqui, o insólito se apresenta, a fim de revelar o reencontro com os valores genuínos e a partir daí, o protagonista revisa o seu modo de atuação no trabalho e na vida social em direção à conquista da liberdade. A narrativa assinala o impacto do trabalho na vida dos sujeitos e o quão frio e impessoal pode ser tornar o cotidiano dos indivíduos que vivem nos grandes centros urbanos.

Margarida enlatada dedica-se a refletir acerca do olhar do empresariado e suas estratégias publicitárias no sentido de ludibriar o público consumidor. Através da inserção dos

textos jornalísticos, o leitor toma conhecimento dos principais eventos anunciados ao longo da década de setenta, inclusive dos jovens, um dos raros grupos de oposição ao sistema de consumo. No entanto, o empreendedor conquista o mercado sem qualquer resistência inclusive com apoio das supostas lideranças intelectuais, artísticas, religiosas. Aliás, mercado que começa a se ampliar para as exportações rumo ao processo de globalização da economia que se consolida nos dias de hoje. O risco de extinção dos bens naturais, em decorrência de uma ambição desmedida, é outro ponto relevante da narrativa. Em suma, *Margarida enlatada* reflete a respeito do modo de atuação da indústria de consumo e suas implicações sociais, econômicas, ecológicas, psicológicas. Cabe ressaltar que a atuação do empresário, personagem central da narrativa, não se afasta do perfil subjetivo dos indivíduos interessados em obter lucros junto ao mercado consumidor nos dias de hoje.

5.3 Violência e contestação

A primavera é quando ninguém mais espera
 A primavera é quando não
 A primavera é quando do escuro da terra
 Ascende a música da paixão (...)
 A primavera é quando ninguém acredita
 E ressuscita por amor

José Miguel Wisnik

Nos subcapítulos anteriores nota-se que os contos de Caio Fernando Abreu representam as inquietudes deflagradas na complexa década de setenta; a oposição ao sistema consumista e um interesse voltado à quebra de padrões unificadores da individualidade ganha expressão e forma própria em cada uma das narrativas de *O ovo apunhalado*. O direito à liberdade e ao imaginário cumpre-se como ferramenta necessária para se contrapor ao arbitrário sistema dos "anos de chumbo", que marca profundamente a sociedade brasileira até os dias de hoje. Tal comportamento tinha o propósito de não subordinação aos ditames da fase de modernização desenvolvimentista, porém, não associado ao enfrentamento direto, característico dos indivíduos ligados à luta armada, por exemplo. O poder militar, neste contexto, massacra as vozes discordantes e, por conta disso, torna-se o principal ator (sujeito) da vida social.

Encontram-se, aqui, as narrativas em que a violência social, direta ou indiretamente relacionada ao regime militar, é o principal elemento a dramatizar a trajetória das personagens. Apoiados nos Atos Institucionais, sobretudo o AI-5, os militares cercearam os direitos civis e, por extensão, todas as formas de se contrapor às forças impositivas do Estado; a expressão intelectual sente-se engessada pela censura e depara-se constantemente com um massacre dos seus direitos civis. Todos estes fatores encorajam a era desenvolvimentista, aliada do Estado, a expandir-se sem equiparadas forças de oposição. Através destas narrativas é possível constatar a brutalidade com que o regime militar se fez presente junto à sociedade e as suas variadas formas de intervenção no cotidiano dos indivíduos. Desta forma, neste subcapítulo, serão analisados os seguintes contos: *Oásis*, *Uma veste provavelmente azul*, *Visita*, *Eles*, *O afogado* e *O ovo apunhalado* na ordem que se apresentam na coletânea do autor.

5.3.1 Oásis

No quarto conto, do primeiro bloco, o narrador recorda as brincadeiras da infância. O quartel, no final da rua, fascinava os meninos que inventavam maneiras de se sobrepôr ao tédio da pequena cidade. Ali, permitiam-se dar lugar à fantasia pela beleza e diversidade do local que abrigava calçadas, lagos, cavalos, cinamomos, eucaliptos. Além disso, os soldados, que habitavam o lugar, instigavam ainda mais os meninos, já que se distinguiam pelas vestimentas, comportamentos, rituais, gestos; o quartel, para os meninos, era o seu oásis e o arco o seu portal; daí a razão do título da narrativa. Encantados pelo espaço e interessados em permanecerem ali por mais tempo, os meninos atraíam a atenção dos soldados sob a forma de pequenos presentes, em especial, daqueles que faziam a escolta durante os dias da semana.

Aos poucos, as visitas deixam de ser ocasionais e passam a se tornar cada vez mais freqüentes; as crianças, apesar disso, notam que "coisas estranhas se passavam ali, e tínhamos certeza de estarmos lentamente ingressando numa espécie de sociedade mágica e secreta". Certo dia, os meninos vêm com estranheza a ausência de soldados de segurança no portão do estabelecimento, mas, acostumados ao local, entram sem reservas. Agora, com maior liberdade de transitar pelos espaços, investigam um quarto, onde havia "um estranho aparelho cheio de fios" e, junto dele, um microfone; tentam inutilmente encontrar a razão de uso destes instrumentos até que são surpreendidos pelos militares, dois homens "com penduricalhos nos ombros", que os repreendem brutalmente. Notam que houve divergência entre os adultos até o momento em que sentenciaram "o de bigode enorme disse que era só um susto, e saiu nos empurrando até a prisão". O narrador recompõe a cena na tentativa de acrescentar detalhes a respeito dos acontecimentos:

Era um quatinho ainda menor que o de Dejanira Valéria, infinitamente mais sujo, frio, apesar de todo o calor que fazia lá fora, com uma janela gradeada na altura do teto. Ficamos ali durante muito tempo, incapazes de dizer qualquer palavra, num temor tão compacto que não era preciso evidenciá-lo. Jorge chorava, eu e Luiz nos encolhíamos contra as paredes. Pensamentos terríveis cruzavam a minha cabeça, enquanto uma dor de barriga se tornava cada vez mais insuportável...²⁸⁷

Após terem sido encarcerados durante algumas horas, os meninos são entregues as suas famílias, que não manifestam qualquer reação diante da tirania das autoridades. Afinal, o poder militar jamais era contestado, já que costumeiramente era imposto à força, e a

²⁸⁷ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 22.

sociedade sequer tinha condições de se contrapor aos seus desmandos. A única reação dos adultos — a empregada Dejanira, o pai e a mãe — foi acusarem-se mutuamente pelo trágico incidente. Os meninos são punidos mais uma vez, já que são levados ao quarto de dormir sem se alimentar. Os meninos tentam compreender o que teria acontecido através dos fragmentos da fala dos pais e encontram apenas justificativas de que "o país atravessava uma crise difícil" e, por essa razão, ocorria a "revolução". É possível inferir, neste contexto, a dificuldade de acesso às informações a respeito do quadro político vigente e, sem alternativas, a população acabava simplesmente acatando a ordem do poder dominante. A institucionalização do silêncio era uma prática comum durante os 21 anos de autoritarismo no Brasil, e as crianças²⁸⁸ também sofriam frente à repressão, já que, tanto na família quanto na escola, era comum a incorporação de regras originárias do regime militar. Ao final, o narrador recorda a experiência da infância na perspectiva da maturidade, a fim de encontrar um novo significado:

Mais tarde, não sei se sonhei ou pensei realmente que os aviões não caíam no meio das ruas, e que as ruas não eram desertos, e que portões brancos de quartéis não eram oásis. E que mesmo que portões brancos de quartéis fossem oásis e cinamomos pintados de branco até a metade fossem palmeiras, não se encontraria nunca uma peça de avião no meio de duas palmeiras (...) e por todas essas coisas, creio, soube que nunca mais voltaríamos a brincar de encontrar oásis no fim das ruas. Embora fosse muito fácil, naquele tempo²⁸⁹.

As representações do imaginário infantil são recuperadas na maturidade sob o olhar do desencanto, da quebra de ilusões. A narrativa, que, num primeiro momento, indica uma desastrosa experiência de um grupo de crianças, num sentido mais profundo, assinala a forma brutal com que o regime militar afrontou os direitos civis da população brasileira; neste caso, sequer as crianças eram poupadas de seus abusos. O título remete à inventiva brincadeira que acabou se revelando, ironicamente, no oposto: aprisionamento, contrariedade, brutalidade, violência. Havia uma parcela da sociedade confiante na autoridade dos militares, uma vez que prometiam acabar com as crises econômicas que assolavam o país; para tanto, justificavam a imposição de atos ímpios pela manutenção da ordem social e política e talvez, por conta disso,

²⁸⁸ As conquistas em relação aos direitos da infância só irão ocorrer mais tarde, durante os anos 90, em que se implementou o Estatuto da Criança e do Adolescente. Durante estes anos, a repressão militar também influenciava as políticas educacionais que não raras vezes impunha castigos e votos de silêncio aos educandos, assim como a obrigatoriedade diária de reverência à bandeira e ao hino nacional.

²⁸⁹ Não se pode deixar de mencionar o caráter irônico implícito na recordação do homem adulto, já que no jogo infantil *oásis* indicava um local aprazível, agradável. Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

os responsáveis pelos menores não mencionaram qualquer reação diante da ação dos militares; de outra forma, pode indicar ainda a resignação da população diante do ilimitado poder do Estado. Por fim, *Oásis* revela um período traumático para a sociedade brasileira que, durante 21 anos, não reconhece os direitos de civilidade.

5.3.2 Uma veste provavelmente azul

Aqui, mais uma vez, o leitor depara-se com uma narrativa de poucas linhas, próxima a um microconto; o narrador, em primeira pessoa, recorda um determinado dia, no qual se surpreende com dois homenzinhos verdes correndo sobre o tapete. Nota ainda que se utilizam de um minúsculo lenço para secar o rosto cansado. Ocorreu-lhe que os anões deveriam ser hábeis tecelões e, vendo-os, ali, disponíveis, rapidamente ordenou que tecessem uma "longa veste provavelmente azul". Obviamente teve certeza de seu pedido seria acatado, pois o tamanho de seu corpo lhe proporcionaria absolutas vantagens diante dos minúsculos homens. No entanto, não se contenta apenas com a primeira tarefa e, tocado por uma ambição desmedida, explora-os durante gerações e gerações:

Trouxeram suas famílias e levaram milênios neste trabalho. Catástrofes incríveis: emaranhavam-se nos fios, sufocavam no meio do pano, as agulhas os apunhalavam. Inúmeras gerações se sucederam. Nascendo, tecendo e morrendo. Enquanto isso, minha mão direita pousava ameaçadora sobre suas cabeças...²⁹⁰

Os efeitos simbólicos da narrativa equiparam-se à história brasileira em diversos aspectos. Sabe-se que a disparidade social e econômica funda a nação brasileira que, desde o Brasil Colônia, se utiliza do poder da força e da violência no domínio do outro, sobretudo durante o largo período da escravidão. Um princípio de mudança surge nas primeiras décadas do século 20 e são rapidamente fragilizadas a partir do Estado Novo. Justifica-se, deste modo, que "a minha mão direita pousava ameaçadora", pois o poder dominante — que se utiliza de mecanismos violentos, de coerção física e pressão de vários tipos —, define a nossa sociedade²⁹¹. Nos anos 60, retoma-se os exaltados debates do início do século e procura-se,

²⁹⁰ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p. 47.

²⁹¹ VELHO, Gilberto. *As vítimas referenciais*. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão. Oficina de texto. Rio de Janeiro: Vozes, 2003, p. 311.

essencialmente, afirmar as diferenças individuais subjugadas até então à autoridade das instituições como a família, a Igreja e o Estado. Daí os movimentos de minorias étnicas, movimento feminista, gay encontram um ambiente favorável para reivindicar plurais estilos de vida; porém, o golpe de 64 reprime o efervescente movimento. A novidade da violência do Estado, neste período, é que, em nome do combate à subversão, semiclandestinamente, diferentes segmentos sociais foram atingidos. Além de operários e camponeses, costumeiramente vítimas destes processos, houve ainda pressão na classe média e até mesmo em alguns setores da elite; por conta disso, na década de 70, prisões, desaparecimentos, torturas e assassinatos assumiram proporções absurdas sob a batuta de grupos ligados ao aparelho do Estado. Através de "Uma veste provavelmente azul" pode se observar a usual perspectiva do algoz. Daí o microconto simbolicamente revelar a costumeira estratégia dos detentores do poder ao longo da história brasileira, os quais, na maioria das vezes, ascendem financeiramente a partir do uso da força e da violência.

5.3.3 Visita

Visita é o quinto conto do primeiro bloco de textos. O narrador, em primeira pessoa, retorna à antiga casa de um amigo e, a partir daí, recompõe o passado recente. A epígrafe amplia o sentido expressivo do texto: "era perfectamente natural/ que te acordaras de él e la hora de las nostalgias,/ cuando uno se deja corromper por esas ausencias/ que llamamos recuerdos y hay que remendar con palabras y com imágenes/ tanto hueco insaciable"²⁹². Uma senhora atende a porta e o conduz até o quarto que encerra significativas lembranças do passado, assim como a casa, a rua:

Eu gostaria de ficar para sempre ali, parado naqueles degraus gastos, sentindo as sombras se adensarem no jardim que ficava logo após aqueles degraus onde eu pisava agora, estendidos até o portãozinho enferrujado que há pouco eu abria, ouvindo os rumores da rua coados pela espessa folhagem, olhando seu rosto envelhecido e doce, com os cabelos presos na nuca e um velho camafeu sobre a gola de renda, tudo um pouco antigo...²⁹³

²⁹² ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975. (nota introdutória do primeiro grupo de contos da coletânea, de autoria de Julio Cortázar, da obra *Final del Juego*). *Visita* é premiado pelo Instituto Estadual do Livro em 1972.

²⁹³ *Idem*, p. 25.

A nostalgia imersa em companheirismo e admiração recompõe o passado, mas percebe-se que, em virtude da drástica perda, o local lhe causa incômodo:

...sentindo o vago cheiro de mofo se desprender de todos os cantos e novamente parasse, oprimido, e novamente ela me acudisse à porta do quarto, dizendo em voz baixa (...) era aqui que ele morava: e abrisse a porta com seus gestos lentos e acendesse a luz, e então. Então julguei ver nos seus olhos um brilho fugitivo de lágrimas muitas vezes contida, e antes de entrar pensei ainda, quase ferozmente, que bastava voltar as costas e descer correndo as mesmas escadas, sem tocar no corrimão, passar pela porta entreaberta da sala sem olhar para o piano...²⁹⁴

A senhora mantém o quarto do filho praticamente intocado e sequer estendeu a cama desde a última vez que ele esteve ali. É possível dizer que o falecimento tenha ocorrido há pouco tempo, pois o visitante toma conhecimento da perda do amigo através de um recorte de jornal que tem em mãos e a sua mãe ainda permanece em luto. O silêncio contagia o ambiente: "essa coisa que chamamos saudade", mas os pequenos rituais se fazem necessários "para que a memória não se dissolva como uma velha tapeçaria exposta ao vento". O narrador recorda o período da infância, das brincadeiras, em especial daquela em que jogavam pequenas migalhas de pão aos pássaros no telhado; escondiam-se para não serem vistos, mas era inútil: "era difícil seduzir os que têm asas". Procura, em vão, recuperar a presença do outro através dos livros, dos quadros na parede:

...e o chamasse com dor pelo nome que teve, antigamente, e nada encontrasse, porque tudo se perde e os ventos sopram levando as folhas de papel para longe, para além das janelas entreabertas sobre o telhado onde não restam mais migalhas para os pássaros que não vieram nunca. Mas não choro, mesmo que de repente me perceba no chão, buscando uma marca de sapato, um fio de linha ou de cabelo (...) e acreditávamos que um dia seríamos grandes, embora aos poucos fossem nos bastando coisas como pequenas alegrias cotidianas que não repartíamos, medrosos que um ridicularizasse a modéstia do outro, pois queríamos ser épicos heróicos românticos descabelados suicidas...²⁹⁵

As descrições sugerem um mergulho no ideário rebelde dos anos contraculturais, já que havia um apreço pela contravenção na arte e uma intensa necessidade de romper com as

²⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 27.

²⁹⁵ *Idem*, p. 29.

rígidas estruturas sociais. Os fatos, agora, ocupam apenas a memória e são intensificados pelo lirismo da linguagem:

...e pensar que tudo não passou de uma vertigem e recusar o testemunho dolorido da memória e mesma luz roxa de entardecer atravessando os verdes (...) sim, que não, que tudo isso não é verdade, que todos nós, eu, ela, ele, todos os degraus e todas as sombras e todos os retratos fazem parte de um sonho sonhado por qualquer outra pessoa que não ela, que não ele, que não eu²⁹⁶.

As circunstâncias que envolvem a morte do rapaz não são reveladas; sabe-se apenas do sofrimento que advém da perda de um ente querido, aliás, ao que tudo indica de um amante. As dificuldades de expressar o sentimento que mantinham um pelo outro são recuperadas: "... porque era duro lá fora fingir que éramos pessoas como as outras"²⁹⁷, através de uma contundente linguagem: "...mas nos cantos daquele quarto tínhamos forçasanguesperma, talvez febre, como se tivéssemos malária e delirássemos juntos navegando na mesma alucinação...". A juventude da época experimentou formas alternativas de interação com a vida em sociedade, contrariando-se ao institucionalizado, que, na maioria das vezes, associava-se à sociedade tecnocrata, consumista, hierárquica e práticas tradicionais de comportamento. Daí a necessidade de se viver intensamente através do uso de drogas, do encontro com as culturas primitivas, da desinibição, da espontaneidade, da descoberta do corpo e, por extensão, da sexualidade sem fronteiras.

A intensidade destas manifestações, conforme se observou anteriormente, leva uma parcela dos jovens a um voraz desejo de transformação, desde o trânsito livre pelas experiências alucinógenas até os movimentos clandestinos de luta armada; este último segmento, no momento em que caía nas mãos do poder do Estado, era brutalmente torturado, o que os levava muitas vezes à morte, na maioria dos casos. Além disso, os militares coagiram uma significativa parcela de artistas e intelectuais a abandonar o país e o reconhecido slogan da época, "Ame-o ou deixe-o", reforça a prática abusiva. Daí o cerceamento das liberdades, durante a vigência da ditadura militar, impinge uma profunda violência contra a sociedade brasileira, que ainda não foi entendida profundamente. Neste caso, o visitante soube do falecimento do companheiro através dos jornais, o que parece indicar um vínculo com grupos

²⁹⁶ *Idem*, p. 28.

²⁹⁷ O autor destaca a marginalização do amor homoerótico neste conto, o que, nas obras posteriores, firma-se como uma das temáticas recorrentes do autor; apesar disso, ele nunca intencionou se restringir, apenas, a este argumento. Cf. entrevista In: BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

de resistência ao regime. A narrativa de *Visita* contribui para elucidar um dos fatores mais dolorosos da década de setenta, na qual uma significativa parcela social sucumbe às pressões do Estado, sem condições de reagir. A memória torna-se, portanto, uma aliada no sentido de não apagar as marcas da história pessoal dos indivíduos, sobretudo, dos que enfrentaram a violência instituída através de atitudes épicas, heróicas e, às vezes, até suicidas.

5.3.4 Eles

A segunda narrativa, do terceiro bloco de contos, apresenta-se, desde as primeiras linhas, imersa numa atmosfera de mistério. Os moradores apreciam a calma da natureza e um convívio social harmônico num pacato vilarejo, próximo ao mar. No entanto, inusitados pontos de luz podiam ser vislumbrados no céu:

Naquele tempo as pessoas dormiam, pescavam, à noite colocavam suas cadeiras em frente das casas e ficavam olhando o céu, às vezes apareciam luzes estranhas no céu, luzes estranhas fazendo estranhos percursos, mas nem isso os interessava, antes²⁹⁸.

Adiante, o narrador confirma a presença de estranhos seres no bosque do povoado, que não são identificáveis por nomes, sequer pela sua origem; o que se sabe é que respeitam três postulados: o primeiro, o importante é a luz, segundo, a cinza é mais digna que a matéria intacta e, por último, a salvação acontece apenas para aqueles que aceitam a loucura como um impulso de vida. A atmosfera enigmática permeia a narrativa desde o seu princípio e convoca o leitor a penetrá-la sob os mesmos paradigmas que o desconhecido grupo. O menino é um dos primeiros habitantes do vilarejo a fazer contato com as estranhas criaturas. Aqui, a infância é simbolicamente associada à leveza e à curiosidade e, em função disso, a criança é o único a se encorajar ao ir encontro do novo: "[o menino] pertencia àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que.." e, por isso, encontra a espontânea sabedoria "os que sabem da marca ganham uma luz estranha e uma lentidão e um jeito de quem sabe todas as coisas." Quanto aos demais, os que fazem uso da razão "Os outros são escuros, estúpidos e pobres. Os outros não sabem". Menciona-se, desse modo, uma particular tarefa exploratória da realidade, na qual a imaginação e a fantasia tornam-se os fundamentais

²⁹⁸ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 48.

eixos condutores²⁹⁹. O leitor, da mesma forma, é convocado a se tornar cúmplice de uma narrativa pouco usual, pois a perspectiva do narrador assenta-se na dúvida e em percursos desconhecidos:

Eu? Eu não tenho importância, não procure saber nada sobre mim porque ninguém saberá dizer, nem eu próprio, estou apenas contando essa história que não é minha e à que assisti como todos os outros habitantes da vila assistiram, talvez com um pouco mais de lucidez, eu, mas de qualquer forma, embora a bomba esteja nas minhas mãos, estamos todos no mesmo barco, no mesmo beco. Se você ouvir, ouça, mas não pergunte nada além do que direi, porque eu não saberia dizer, ou talvez não deva, ou talvez mesmo eu chegue a dizer — por que não?³⁰⁰

A mãe do garoto solicita ao narrador-protagonista que a acompanhe até a floresta, pois deseja descobrir a razão do estranho comportamento da criança. Ao chegar ao local, o menino não teme os visitantes: "Aquele menino era um homem mais velho e mais corajoso que eu quando entramos no bosque. Não foi difícil encontrá-los" e, por conta disso, demonstra particular sabedoria. O grupo surpreende pelo comportamento bondoso e harmônico:

Chegaram devagar, do meio das árvores, com suas vestes brancas e seus enormes olhos de luz. Não sei explicá-los. Sei que eram espantosos. Pareciam não pisar sobre o chão, pareciam não ter peso nenhum: *eram inteiros, leveza, amor e bondade*, embora houvesse na lentidão de seus gestos qualquer coisa de definitivo. Ainda que fossem belos e mansos qualquer coisa no seu gesto pressagiava o terrível de sua condição. Eram fortes. Cercavam o menino como velhos amigos, talvez irmãos, pois o menino se parecia com eles no jeito e no olhar. Emitiam sons estranhos e fragmentados, andavam à volta do menino numa ciranda, tocavam-no no ponto central da testa, e então seus olhos se faziam ainda mais claros, tocavam-no no plexo..³⁰¹

Após um largo período de tempo, ele retorna de um sono involuntário e percebe que está só. Do alto da montanha pôde constatar que a vila incendiava e rapidamente se dirige até o local, a fim de prestar socorro aos companheiros, que, em desespero, tentam inutilmente apagar o fogo. Soube que o incêndio iniciara na casa do prefeito e se estendia à casa dos demais líderes do vilarejo; suspeitava-se que o menino era o responsável pelos trágicos

²⁹⁹ A particular sabedoria da infância é associada ao seu instinto, à graça e espontaneidade e, sobretudo, ao uso dos sentidos em oposição à razão. Cf. ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: LPM, 2006.

³⁰⁰ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p. 49.

³⁰¹ *Idem*, *ibidem* p. 52-3 [grifo nosso].

incidentes e, enquanto um grupo tenta apagar o fogo, o outro vai ao encontro dos três suspeitos na floresta. No momento em que são capturados, surpreendentemente, não reagem em sua própria defesa:

Não reagiram quando as pessoas caíram sobre eles, espancando-os até que uma substância clara e perfumada começasse a escorrer das feridas. Ao aspirarem essa substância as pessoas caíam ao chão, os olhos desmesurados, os movimentos descontrolados, fazendo e dizendo coisas sem nexos, como se tivessem tomado alguma droga. Pareciam embriagadas, loucas e felizes com o sangue dos três seres alucinando suas mentes.³⁰²

A partir daí, ocorre uma espécie de transformação coletiva, em que os membros da pequena vila pouco a pouco são entorpecidos por um delírio, uma sensação de imensa alegria. Enaltece, diante do caos, uma nova ordem, um novo ciclo. O menino pronuncia as palavras-chave do grupo: "deixa que a loucura esorra em tuas veias. E quando te ferirem deixa que o sangue jorre enlouquecendo também os que te ferirem". É relevante que, ironicamente, a ação violenta dos carrascos promova o efeito contrário: a libertação, a alegria, a loucura. A vila jamais será a mesma depois dos inusitados acontecimentos:

Todos buscam com os olhos desvariados luzes estranhas no céu, alfa, beta, gama, delta, sinas, signos, cumprem esquisitos rituais. Nada sabem. Nem sequer lembram dos três seres e do menino: foram apenas despertados para o ocultismo. Mas não sabem o que fazer do desconhecido revelado. E não podem voltar atrás. Eu disse a você que ver era irreversível. Eles viram (...) os seres não voltarão jamais. A vingança foi perfeita. Eles ficarão perdidos na treva até o fim de seus dias.³⁰³

Ao concluir o conto, a atmosfera de mistério prossegue e dá indícios de que a experiência não finda, uma vez que a loucura se encontra latente em cada indivíduo:

... talvez eu esteja mesmo sozinho, talvez você ache que sou louco. Queria que você entendesse que apenas contei o que realmente aconteceu, e se isso que aconteceu é loucura, quem enlouqueceu foi o real, não eu, ainda que você não acredite. Não tem importância. A história é essa, talvez eu tenha falado mais do que devia, mas tenho a certeza dura de que nem você nem os outros perdem por esperar: cuidado: eles estão aqui: à nossa volta: entre nós: do seu lado: dentro de você³⁰⁴.

³⁰² *Idem, ibidem* p. 53.

³⁰³ *Idem, ibidem*, p. 55.

³⁰⁴ *Idem*, p. 57.

Aqui, mais uma vez, o leitor depara-se com uma narrativa que, em última instância, tem o propósito de enaltecer o uso da subjetividade, da não-racionalidade, isto é, do uso da loucura como forma de transformação social; acrescenta-se que estas forças pretendem se contrapor ao sistema político, pois os incêndios principiam na casa do prefeito e estendem-se à casa dos demais líderes do vilarejo. As criaturas assemelham-se aos jovens rebeldes que, na época dos auspícios da Contracultura, rebelam-se contra as rígidas estruturas sociais ao experimentar um vida social fundada na paz, na beleza e na solidariedade. Daí, provavelmente, advém uma das premissas desse grupo: "a cinza é mais digna que a matéria intacta", uma vez que era preciso destruir o passado para celebrar o novo. Os recursos estilísticos utilizados, uma soma de ficção científica e surrealismo, permitem maior ousadia e liberdade no trato do tema. Se, por um lado, o ideário *hippie* nega um sistema de valores pragmático, objetivo e consumista, por outro, demonstra que a solidariedade e a fantasia tornam-se os meios mais saudáveis de convivência em sociedade. Por fim, o uso de elementos simbólicos indica também um meio de ludibriar a censura imposta pelo regime, uma vez que não era permitida a livre expressão das idéias, sobretudo, as que contrariavam o sistema ideológico dominante.

É relevante considerar o modo como o vilarejo reage à presença dos estranhos visitantes; os indivíduos que possuem traços de comportamento não-reconhecidos pelo grupo predominante são comumente marginalizados. Aqui, desde o princípio, *Eles* são observados com contrariedade, à exceção do menino, que, pela flexibilidade dos seus conceitos infantis, não julga preliminarmente os recém chegados. A população adulta, no entanto, reage brutalmente com a finalidade de expulsá-los do local. A não aceitação do estranho, do diferente assinala o argumento fundamental da narrativa; porém salienta que é só através do embate com outras formas de sociedade, que é possível uma efetiva transformação. Aliás, um debate efervescente na década de 70, na qual eclodem movimentos que procuram estimular o direito à pluralidade diante de uma sociedade presa aos ditames da tradição e da homogeneidade. *Eles*, apesar dos inusitados modos de composição, convoca o leitor a refletir acerca dos empecilhos em relação a uma transformação social mais profunda, já que os indivíduos normalmente rechaçam os comportamentos não- conhecidos. A narrativa procura insinuar que o subjetivo, o espontâneo, o imaginário são capazes de promover uma sociedade mais coesa, harmônica e solidária.

5.3.5 O afogado

A quarta narrativa, do segundo bloco de contos, segue o percurso das anteriores no que diz respeito aos singulares modos compositivos. Semelhante à narrativa anterior, os eventos acontecem numa pequena vila de pescadores, na qual o tédio e os conceitos preestabelecidos se cristalizaram há muito tempo. A presença de um jovem desconhecido, salvo de um afogamento³⁰⁵, alavanca uma série de eventos que desestruturam o cotidiano dos moradores locais. A narrativa, em terceira pessoa, subdivide-se em sete fases. O médico local é solicitado a prestar socorro ao afogado e, por conta disso, é o principal interlocutor do estranho visitante; soma-se a isso o fato de ele não ser um nativo e, dessa forma, abre-se com maior desenvoltura ao desconhecido. A população, por sua vez, deseja prestar socorro, mas receia que a presença do outro convoque a um surto da peste, uma vez que, para a comunidade, indivíduos de locais estranhos podem fazer retornar o período de caos:

A peste. Os mais velhos encolheram-se atemorizados e vivos, lembrando um tempo de portas fechadas com trancas. Todo dia alguns cadáveres alimentando a terra e ampliando a pequena extensão do cemitério sobre a colina. Rodearam-no esperando uma decisão. Sem dizer nada, ele e o menino começaram a caminhar em direção ao corpo, enquanto os outros entreolhavam-se indecisos entre segui-los ou permanecer no alto das dunas. Avançou trôpego pela areia, desdobrada à sua frente a sombra de um homem alto e magro, os cabelos esvoaçando ao vento. Mordeu os lábios salgados. A água verde do mar. Algumas gaivotas em círculos estonteados sobre a água verde do mar. Um mergulho súbito: a água partia-se em borbulhas que cintilavam, gotas de vidro e luz, soltas no ar...³⁰⁶

O médico constata que o homem está vivo e responsabiliza-se pelos seus cuidados. A presença do estranho inevitavelmente passa a modificar o cotidiano da pequena comunidade, pois não estavam preparados para fatos que rompiam com a conhecida monotonia. O médico, no entanto, havia sido tocado pela novidade que outro incitava, uma vez que era o único a não se identificar com o *modus vivendi* da comunidade. As suas relações pessoais se faziam escassas e se mantinha ali simplesmente pela atividade profissional. Desejava, desse modo, uma transformação efetiva:

³⁰⁵ O conto faz alusão à narrativa “O afogado mais bonito do mundo”(1968), de Gabriel García Márquez, publicado em *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Rio de Janeiro: Record, s.d.

³⁰⁶ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 66.

Encaminhou-se para a janela e ficou a ver os homens e as mulheres dispostos nas cadeiras, as brasas dos cigarros (...) alguns curiosos postados sob a janela, sem ousarem fazer perguntas (...) fizera seu aprendizado de solidão enquanto as coisas sentidas a cada dia tornavam-se mais e mais semelhantes, para finalmente agruparem-se numa massa indefinida a escorrer monótona por dentro... apenas reagia. Tudo ali estaria para sempre excessivamente silencioso para que se pudesse soltar um grito ou chorar sozinho no escuro, como nos primeiros tempos. E ainda que gritasse: o silêncio seria ainda maior e desesperado que qualquer grito, porque todos gritavam e agiam da mesma forma, calada e idêntica...³⁰⁷

O rapaz alavanca sensações que o acompanham há muito tempo. Em especial, o desejo de se libertar-se da monotonia e na tradição. As relações pouco significativas tornam a comunicação praticamente nula:

Visitou algumas casas, os doentes escassos, nunca houvera muito o que fazer por ali (...) algumas vezes o julgavam orgulhoso. Era. Carregava com alguma dificuldade uma aceitação tão grande e silenciosa, tão absurda no seu quase mutismo e na sua absoluta desnecessidade de comunicá-la ou demonstrá-la, sobretudo tão óbvia, lhe parecia, que lhe parecia também que nenhuma daquelas pessoas estaria apta a compreendê-lo, da mesma forma que não compreendiam a sua própria e pesada carga (...) Ninguém se indagaria em profundidade, e visto superficialmente eram todos iguais. Apenas aceitavam — ele, como todos — e aceitar é uma forma de compreender.³⁰⁸

As pessoas solicitam informações a respeito do convalescente. O médico, porém, não atende aos pedidos "ele próprio não chegava a compreender por que agia desta maneira". Aliás, o seu comportamento torna-se cada vez mais áspero e evasivo, uma vez que a presença do jovem contribui para aclarar as suas dores mais profundas, antes negligenciadas. A linguagem demonstra a permanente tensão, já que ocorre através de um fluxo contínuo, sem qualquer pausa:

...o que chamas de paz se pressinto em ti essa coisa mansa que se faz nos outros se em cada momento que te olho inúmeras coisas escuras escorrem dentro de mim pois se a paz não é uma coisa escura pois se não continuarei não te farei nenhuma pergunta embora precisasse não para te definir ou para te compreender não preciso saber de onde vens assim como para me definires ou me compreendes não precisa de

³⁰⁷ *Idem*, p. 68-9.

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 73.

nenhum dado concreto mas eu não te defino nem te compreendo (...) porque qualquer coisa poderia me salvar desta imobilidade que me devasta por dentro te direi como se constroem momentos apenas para sobreviver mas já não quero sobreviver já não quero apenas ir adiante é preciso que qualquer coisa abata esta letargia porque não admito precariedades porque não sei o que digo nem o que sinto...³⁰⁹

A partir daí, a presença do estranho desencadeia a discórdia, o caos, a morte, em outras palavras, a mola precursora para o nascimento de um novo ciclo. O padre incita a população a revoltar-se contra o visitante:

O senhor não nos pode explicar. Queremos que ele nos diga por que depois de sua chegada os pescadores não trouxeram mais peixes, por que o leite coalhou todas as manhãs, por que morreram as crianças nos ventres das mulheres prenhes, por que todas as donzelas perderam a pureza, por que sopra este vento desde a sua chegada, por que não caíram mais estrelas, por que todas as plantações secaram e os animais morrem de sede pelas ruas, por que esta sede. Este homem traz o demônio e a destruição dentro de si.³¹⁰

Diante das tentativas inúteis de afastar a multidão que se aglomera em frente a sua casa, o médico sugere um encontro na praia e o jovem foge por uma porta lateral. Pouco tempo depois, a população, armada de paus e pedras, encontra a vítima e espancam-no violentamente até a morte "voltou-se e viu-o, no meio da multidão enfurecida, os braços baixavam e abatiam-se sobre sua cabeça repetidas vezes, podia ver o sangue escorrendo, misturando-se vermelho com a brancura da areia. Não havia gritos. Tudo estava muito quieto". O médico, que se encontrara ao longe, não pôde agir diante da fúria da multidão e, no momento em que a noite se fez, ele limpa cuidadosamente o rosto do cadáver e, diante de uma fina chuva, entra lentamente no mar: "antes de mergulhar olhou para cima, e, embora chovesse, inúmeras estrelas cadentes riscavam o céu de ponta a ponta". O final da narrativa insinua, dessa maneira, que a morte se constitui como a única saída para se libertar da sociedade opressora. O médico não se identifica com o modo como a comunidade se organiza, sustentada em tradicionais padrões de comportamento, no achatamento das individualidades e na vida rotineira; afinal, não há válvulas de escape: "— Havias falado que daqui ninguém foge". Se, por um lado, o afogado aciona a sua vivacidade, antes adormecida,

³⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 76.

³¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 81.

por outro, os nativos resistem ao estranho e querem manter o estabelecido nem que para isso precisem usar da força da violência. As sete subdivisões de capítulos representam, simbolicamente, o necessário ciclo à cura e libertação.

Nota-se, mais uma vez, que os inusitados efeitos da narrativa intensificam o drama das personagens, a fim de causar maior impacto no leitor. A narrativa reflete o quão doloroso é o impacto social no momento em que as aspirações pessoais não são reconhecidas pelo grupo social. A supremacia do convencional em detrimento do massacre das individualidades, sobretudo as não conhecidas, é o maior questionamento de *O afogado*. Aliás, o tópico fundador dos movimentos da década de setenta, na qual a liberdade se torna a alavanca para uma individualidade mais plena e feliz. Sem condições de viver satisfatoriamente, o médico vê no suicídio a libertação de uma existência cruel e insensata. Para a manutenção do equilíbrio social a sociedade normalmente exclui o diferente, às vezes de forma brutal, como em *O afogado*.

5.3.6 O ovo apunhalado

(Para ler ao som de *Lucy in the Sky with Diamonds*
— Lennon & McCartney)

“Ao ovo dedico a nação chinesa”
Clarice Lispector

A última narrativa da coletânea é extremamente significativa, uma vez que dá título à obra. Contam, aqui, prefácios que funcionam como eixos condutores de elaboração do argumento. A primeira refere-se à música *Lucy in the sky with diamonds*, de Lennon & McCartney, e a segunda, a uma citação de Clarice Lispector, que faz parte da coletânea de *A legião estrangeira*, mais precisamente no conto *O ovo e a galinha*. Sabe-se que a música dos *Beatles* exerceu significativa influência e *Lucy in the sky with diamonds*, em especial, firmou-se como uma canção de elogio ao sonho e fantasia próprios de um grupo que apostou numa nova ordem, na qual a espontaneidade, o lirismo, enfim, a subjetividade pudesse preponderar sobre a racionalidade. Raul Seixas, contundente representante da Contracultura, traduziu *Lucy*

*in the sky with diamonds*³¹¹, em 1968, como *Você ainda pode sonhar* o que, em outras palavras, demonstra que a expressão da fantasia se tornou a principal arma contra a repressão militar. A narrativa de *O ovo apunhalado* recupera a expressão musical do *Beatles* associada à citação de Clarice Lispector: "Ao ovo dedico a nação chinesa". Diante disso, infere-se que há um interesse em interpretar as circunstâncias mundiais afinadas às referências do contexto brasileiro. A narrativa inicia numa galeria de arte, em que se encontra a exposição de um gigantesco ovo e, à medida que o objeto se movimenta, percebe-se que um punhal crava-lhe o dorso:

Foi então que ele se voltou meio de lado, sobre a base larga, num movimento suave e um pouco cômico (...) ele não interrompeu o movimento. Continuou a voltar-se até que eu pudesse ver o punhal cravado em seu dorso branco. Não gritei, não um desses gritos de voz, mas alguma coisa dentro de mim estremeceu num terror e numa náusea tão violentos que a dona da galeria voltou de repente e me encarou com um ar pálido. Que foi, ela disse. Eu disse: é bonito o ovo, não é um ovo como os outros. Ela aproximou-se sorrindo, parou ao lado dele e estendeu um braço por cima da casca, tão desvolta como se nunca em sua vida tivesse feito outra coisa senão apoiar-se em ovos apunhalados³¹².

A representação do ovo³¹³ indica a gênese da vida ou ainda uma realidade primordial que contém, em germe, a multiplicidade dos seres. O ovo apunhalado indica, desta forma, que o impulso de transformação se encontra gravemente ferido. Isto se justifica porque o movimento dos jovens de maio de 68 foi massacrado pelas forças do regime militar que contou com o apoio das elites conservadoras. Infere-se, deste modo, que o projeto revolucionário sequer ganha forças e já é brutalmente enfraquecido pela arbitrariedade do poder autoritário. Daí a perplexidade, o terror e a náusea exprimidos pelo narrador. Nota-se que o espectador não toma consciência do ferimento à primeira vista, mas é preciso deter o olhar para melhor examiná-lo. Isto recorda as medidas repressivas do golpe militar que se intensificam pouco a pouco, sobretudo após o AI-5, em 1968, para culminar no denominado "anos de chumbo" (1969-1974). Nestas condições, a sociedade brasileira torna-se vítima, direta ou indiretamente, dos desmandos do Estado que se torna o responsável pelas inúmeras

³¹¹ Imagine-se em um barco num rio/ Com árvores de tangerina e céu de marmelada/ Alguém lhe chama, você responde lentamente/ Uma garota com olhos de caleidoscópio/ Flores de celofane amarelas e verdes/ Crescendo por sobre sua cabeça/ Procurei a menina com o sol em seus olhos/ E ela se foi/ Lucy no céu com diamantes/ Lucy no céu com diamantes/ Lucy no céu com diamantes...

³¹² ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p. 149-150.

³¹³ Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

prisões, torturas, desaparecimentos. Os demais visitantes da galeria, contudo, não se surpreendem com a brutalidade da cena.

A naturalidade com que a dona da galeria manipula o objeto o deixa perplexo. Ela demonstra o apreço pelo objeto e toma-o para si, acariciando-o, a fim de que se transfigure no outro "...coisa entre ovo e mulher, ovomulher", ou numa unidade "numa coisa entre mulher e ovo, mulherovo, e como rolamos juntos no tapete, prove a espuma roxa que escorre da minha boca, não tenha medo, venha, seja, toque, sintá, seja"; a cena é intensificada por uma extrema sensualidade. Em estado de choque, o homem foge em direção à porta onde se depara com diversas pessoas, que não esboçam qualquer reação diante do que viam. Trazem consigo sacolas "recheadas de tomates que escorregavam pelas bordas achatando-se contra o chão de cimento"; o vermelho contrasta com o branco e o cinza do cimento, semelhante às figuras insólitas e psicodélicas de *Lucy in the sky with diamonds*. Mais adiante, ele toma consciência de que os tomates servem para agredir os indivíduos que se comportam de maneira diferente.

De repente ele se vê frente ao cinema, mas as sensações vividas há poucos instantes permanecem latentes: "...parei em frente a um cinema. Fiquei olhando os cartazes sem ver os cartazes, ouvindo sem ouvir uma música que vinha da casa ao lado". A relativização do tempo-espaço contribui para as impressões insólitas do narrado. Subitamente recorda dos vizinhos, um grupo de jovens, que aprecia ouvir uma conhecida canção:

You may say I'm a dreamer but I'm not the only one imagine there's no countries nothing to kill or die for all the people living in peace. É bonita, a música. Os meninos também são. Bonitos, quero dizer. Claro, nunca falei com eles. Acho mesmo que nunca prestei bem atenção na cara de algum deles, mas eu sei que são muito bonitos. Uma tarde eu coloquei uma cadeira de balanço e fiquei ouvindo a música (...) quando o sol estava se tornando insuportável — porque chega um momento em que até o bonito fica insuportável —, quando chegou esse momento e eu olhei para a janela deles e vi uma menina me olhando através das grades³¹⁴.

É inegável a identificação que sente pelo grupo, não só pelo gosto musical compartilhado, mas pelos comentários generosos que lhes atribui. A beleza não é restrita aos elementos estéticos, mas também a um reconhecimento de identidade. Afinal, os jovens partilhavam referências sociais, uma vez que desejavam encontros mais solidários e fraternos. No entanto, é surpreendido mais uma vez com uma cena de terror e desespero:

³¹⁴ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 151-2.

Quando ela viu que eu olhava para ela começou a erguer devagar a blusa, uma blusa curta, cheia de listras coloridas, e me mostrou os seios. Entre os seios recém-nascidos havia um ovo com um punhal cravado no centro de onde escorria um fio de sangue que descia pelo umbigo da menina, escorregava por cima do fecho da calça e pingava devagar bem no meio da clareia de sol onde eu estava. Meu nome é Lúcia, disse ela, eu estou no céu com os diamantes³¹⁵.

A jovem Lúcia veste blusa colorida e *jeans*, representativo da juventude da década, que ousou uma vida mais simples e contrária aos ditames da tradição e do conservadorismo. A cena que, em outras condições, poderia manifestar uma expressão sensual, em virtude da exposição dos seios, agora, exalta dor e violência. Uma sociedade ancorada na opressão corrompe as subjetividades que não encontram espaço para encontros significativos; ao invés do lirismo de "no céu com os diamantes", aqui, o sonho agrega-se ao desespero, à falta de perspectiva diante do que se apresenta. A morte se constitui como uma forma de libertação, conforme se lê nas citações de *Werther*, de Goethe, na cena seguinte:

*Ella não vê, não sente que está preparando um veneno que será mortal para ambos nós. E eu...bebo com avidez, com soffreguidão, a taça fatal que ella me apresenta. O que significa o meigo olhar com que muitas vezes me contempla?*³¹⁶

O texto do poeta alemão confirma a semelhança dos movimentos contraculturais com o romantismo, uma vez que a morte, aqui, também indica o caminho da redenção. O narrador dá indícios de que sente um estranhamento social e, por conta disso, teme que os *outros* anulem a sua capacidade criativa e vivacidade. Os cabelos representam força e vigor diante dos desafios e, para a geração rebelde, o uso de cabelos soltos e longos expressava um modo de renunciar às limitações e convenções do destino individual, da vida comum, da ordem social³¹⁷. O relato funda-se no insólito, mas não deixa de denunciar a latente agressividade social:

(A minha cabeça gira. Não a minha cabeça não gira. A minha cabeça cresce e se derrama pela rua e eu fico vendo as pessoas caminharem por entre os meus cabelos. No começo elas têm dificuldade, mas sorriem e vão afastando pacientemente os fios, mas os fios aumentam e se tornam cada vez mais espessos, mais intransponíveis. Então as pessoas se enfurecem, apanham foices, tesouras, facas, agulhas, e voltam

³¹⁵ *Idem*, p. 152

³¹⁶ Caio cita um trecho de Goethe numa tradução de português antigo, o que dá um maior contraste entre a forma literária inusitada e seus elementos contemporâneos. *Idem*, p. 153 [grifo do autor].

³¹⁷ Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

com ódio saindo pelos olhos e enquanto me deito sobre o asfalto elas vão cortando e furando meus cabelos que não param de crescer sobre a cidade de pessoas enfurecidas.)³¹⁸

No episódio, seguinte ele encontra-se num táxi rumo a sua casa. Torna-se alvo, mais uma vez, da agressividade dos passantes "dar o endereço ao motorista e pedir que ande depressa porque as pessoas armadas batem contra as vidraças do carro" que, mesmo com o veículo em movimento, não cessam de arremessar tomates em sua direção "...abaixo a cabeça no momento em que um tomate vem esborrachar-se contra o plástico vermelho. O vermelho do plástico suga o vermelho do tomate; estou sentado sobre tomates esborrachados, mas não quero pensar nisso...". Procura inutilmente trocar algumas palavras com o motorista, mas surpreende-se com um olhar de assassino. Desconfortável com a situação, ele resolve expressar o que lhe vêm à mente:

...digo que Cleópatra era apenas uma prostituta, bem como dois e dois são cinco, também como a soma do quadrado dos catetos, o próprio binômio de Newton que, dizem, é mais bonito que a Vênus de Milo, apesar de Angela Davis ter sido a melhor aluna de Marcuse, para ser bem claro, exatamente como aquele umbu no pátio da casa da minha avó e, concluindo, para dizer a verdade, você sabe, bem, não costumo ser assim o tempo todo...³¹⁹

No momento em que o carro finalmente pára, ele constata, assustado, que, o rosto do condutor, revela um imenso ovo apunhalado. Ao chegar em sua casa, confirma a ausência dos vizinhos "a casa ao lado está vazia", o que indica o término de um ciclo fecundo. "O varal está vazio e não há mais sol. O sol acabou de se pôr". Dirige o olhar ao muro da casa vizinha e vê um gato, semelhante ao de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carol; amedrontado, refugia-se no interior da casa e uma infinidade de imagens insólitas insistem em se manifestar: "...olho por cima dos ombros e vejo que ele não me segue, talvez porque minhas vibrações coloridas tomem toda a passagem atrás de mim. A cozinha, a sala, o corredor estão cheios de eus azuis, vermelhos, amarelos, roxos, eus brilhantes que deslizam e flutuam...". Agora, ele encontra-se no banheiro em frente ao espelho. As imagens que, num primeiro momento, são conduzidas pela sua própria subjetividade, agora, revelam o desconhecido:

³¹⁸ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo;IEL, 1975, p. 152.

³¹⁹ Há um interesse em desestruturar o conhecimento imposto pela tradição da Ciência, da História, a fim de permitir que surja uma nova ordem; concomitante a isso, o discurso funciona como provocação, uma forma de rebelar-se contra o motorista do táxi e todos aqueles que lhe causam desconforto. *Idem*, p. 153.

Agora a câmara se aproximaria em *zoom* e daria um *close* das minhas narinas ofegantes, meus olhos esgazeados, uma gota de suor escorrendo da testa, depois baixaria até as mãos e ficaria fixa durante algum tempo, as minhas mãos crispadas contra a madeira clara da porta. Acho tão bonito que quero ver o meu rosto espavorido no espelho. Olho meu rosto espavorido no espelho: a gota de suor não é uma gota de suor, é uma gota de sangue. As minhas narinas ofegantes não são narinas ofegantes são o cabo de bronze de um punhal. E meu rosto espavorido não é um rosto espavorido. É um ovo³²⁰.

A partir daí, o narrador afirma a presença de um *outro* que o contempla através do espelho, com o qual dialoga, assim como fizera no início do conto. A circularidade da narrativa agora se evidencia:

Veja como sei fazer caras engraçadas, veja os meus eus coloridos escorregando por debaixo da porta, ouça minha voz dizendo todas essas coisas, sinta como ela ressoa cristalina pelos azulejos azuis do banheiro, não é bonito? cristalina crista cristal, sua casca também é de cristal cristalina Krishnamurti, veja que relações eu faço, veja como eu vibro, como eu vivo, como eu vejo: veja³²¹.

O outro rosto, atrás do espelho, não se move e confirma o punhal cravado em suas costas. O narrador prepara-se para a cerimônia triunfal, pois já não teme a morte:

Hesito um pouco, mas fecho os olhos no mesmo momento em que meus dedos se cerram em torno do punhal. Meus olhos são janelas, minhas pálpebras grades, minhas mãos tentáculos, meus dedos ferro. Uma breve hesitação, depois empurro, lento, firme. E sinto uma lâmina penetrando fundo em minhas costas, até o pesado cabo de bronze onde dedos comprimem com força, perdidos entre as espáduas. Lúcia grita, mas é tarde demais. Vejo minha casca clara partir-se inteira em cacos brilhantes que ficam cintilando pelo chão do banheiro. O sangue escorre e eu, agora, também estou no céu com os diamantes³²².

O espelho, deste modo, revela a sua verdadeira subjetividade. Ele toma consciência de sua fragilidade e de sua semelhança com os demais indivíduos que se deparara até então. Ao invés de tentar reconciliar a situação, ele decide pôr fim àquele sofrimento através da morte, que, aqui tem um sentido transcendente, pois um novo ciclo o aguarda "agora também estou no céu com os diamantes". Assim como Lúcia, ele encontra, finalmente, o estágio de

³²⁰ *Idem, ibidem*, p. 154.

³²¹ *Idem, ibidem* p. 154-5.

³²² *Idem, ibidem*, p. 155.

perfeição. A poeticidade da linguagem exalta a força de renovação e a letra de Lennon e McCartney confere sentido histórico-cultural ao conflito da personagem. Aqui, mais uma vez, o insólito se faz presente para revelar novas facetas da realidade; aliás, fundamento associado às práticas contraculturais que negam a lógica racional. Concomitante a isso, o convívio social funda-se na padronização de valores e, por conta disso, ocorre a inevitável exclusão dos comportamentos diferentes. O narrador é um exemplo disso, pois não se vê reconhecido em seu meio, à exceção dos vizinhos e, em especial, de Lúcia.

Ao final deste subcapítulo se exalta a diversidade de forças violentas que sustentaram a sociedade brasileira ao longo do período do regime militar. Durante estes anos, o Estado tornou-se o principal ator da vida social e, em contrapartida, a sociedade sofre com os seus desmandos direta ou indiretamente ao se deparar com um enfraquecimento dos seus direitos civis; tal comportamento incita todo o grupo social a agir de forma violenta. Diante disso, as narrativas do subcapítulo *Violência e contestação* procuram aclarar o modo como os jogos de poder interferem no cotidiano dos indivíduos. No entanto, cada um dos contos contém particularidades, que precisam ser apontadas individualmente à medida que são definidas por elementos que lhe são próprios.

Oásis recupera uma experiência infantil traumática. O narrador adulto recorda que ele e um grupo de amigos foram flagrados por tenentes no interior do quartel próximo as suas casas. Lá sequer consideraram os despreocupados jogos infantis, uma vez que lhes aplicaram severas penalidades. Os pais não questionam a ação das autoridades, provavelmente acuados pelo poderio militar. Daí a narrativa pôr às claras a força do Poder militar diante de uma sociedade sem condições de reagir, já que os seus direitos civis encontravam-se enfraquecidos. O conto recupera ainda as dificuldades das vivências da infância numa época de imposição do silêncio e da repressão.

No microconto *Uma veste provavelmente azul* revela-se simbolicamente o modo de atuação do poder ao longo da História. Os detentores de maior prestígio social submetem os menos privilegiados ao trabalho e à produção de bens até o esgotamento de suas forças. O poder dominante que se utiliza de mecanismos violentos, de coerção física e pressão de vários tipos define a sociedade brasileira da sua origem até os dias de hoje. Nos anos 60, procura-se afirmar as diferenças individuais, subjugadas até então ao poder de instituições como a família, a Igreja e o Estado. Com o golpe militar de 64, as forças de transformação são diluídas em prol da ambicionada era desenvolvimentista. O conto discute a específica forma

de atuação das elites econômicas nos anos setenta, mas de certa forma recupera a História brasileira desde as suas origens.

A perda irreparável de um companheiro é a tônica de *Visita*. Por conta da repressão militar ocorreram inúmeras perseguições, desaparecimentos, prisões de indivíduos que se opunham ao autoritarismo militar. Aqui, o companheiro faz uma visita à casa do falecido e, a partir dos objetos que vê, recompõe os acontecimentos. O leitor não tem condições de avaliar os motivos da perda, pois os dados não lhe dão suficientes indícios; é possível dizer inclusive que os próprios envolvidos desconhecem a razão do incidente, aliás, durante o regime, era comum a procura de parentes desaparecidos, que muitas vezes não alcançaram êxito. Em *Visita* o ímpeto dos jovens envolvidos — heróicos, românticos, suicidas — demonstra, indiretamente, a razão da morte. Em suma, o conto alude a um dos legados mais traumáticos da ditadura militar ao longo dos anos: o desaparecimento e morte de inúmeros intelectuais, artistas, professores, políticos.

Eles é uma narrativa que trata do embate entre grupos divergentes. De um lado, os moradores de um pequeno vilarejo e, de outro, um grupo de pessoas que almejam uma nova forma de viver, fundada na beleza, amor e bondade e sobretudo na loucura; aliás, representações associadas às práticas contraculturais do período. No momento em que o pequeno grupo interfere na sociedade é inevitavelmente massacrado pelos demais. Aqui, demonstra-se o quanto a sociedade é violenta diante do desconhecido, do diferente. É relevante ainda, em relação ao estilo, a incorporação de elementos da ficção científica associados aos da filosofia oriental. A expressão da loucura como forma de transgressão incita a acreditar que a racionalidade deve ceder à subjetividade e, outra vez, apresenta-se as dissidências sociais próprias da década.

A partir da presença de um jovem, salvo de um afogamento numa pacata cidade litorânea, instaura-se uma série de conflitos sociais. A sociedade inquieta-se diante da presença do *Afogado* e passam a responsabilizá-lo, preliminarmente, pelos acontecimentos trágicos que assolam a pequena comunidade. O médico, que lhe presta cuidados, no entanto, descobre no outro um meio de libertar-se da vida rotineira e enfadonha que levava. Análogo ao conto anterior, salienta-se uma sociedade extremamente violenta que tenta solucionar o problema espancando o jovem até a morte; diante da brutal atrocidade e sem qualquer identificação com os nativos, o médico vê no suicídio a única forma de redenção.

O último conto utiliza-se de recursos insólitos para refletir a respeito da conturbada década de setenta, no contexto brasileiro. Enquanto a juventude, no âmbito mundial, procurava romper com as obsoletas estruturas sócio-culturais, simbolizadas, aqui, na canção

dos Beatles, o Brasil vivia um massacre dos seus direitos civis. Nestas condições, o vigor da revolução foi banido pelas forças arbitrárias do regime e, por esta razão, o ovo encontra-se, aqui, apunhalado. Em meio à trajetórias oníricas, o narrador de *O ovo apunhalado* é vitimado pela efervescente brutalidade social, que exalta a barbárie para com os outros e para consigo mesmo. A morte, mais uma vez, constitui-se como a redenção para uma individualidade que não tem condições de se expressar. O lirismo da linguagem e os recursos utilizados atenuam a dolorosa experiência e incitam a pensar na morte como um estágio sublime.

5.4 O amor transgride regras

*No fundo do peito este fruto
apodrecendo a cada dentada.
Da canção *Hotel de estrelas**

de Macalé e Duda In:
Gal a todo vapor

Conforme se observa nos capítulos anteriores, as décadas de 60 e 70 promoveram um período de inúmeras transformações que incidem nos fenômenos sócio-culturais e conseqüentemente na vida privada dos indivíduos. A partir da eclosão do maio de 68 francês, a juventude urbana procura cada vez mais expressar o desejo de liberdade frente ao conservadorismo da tradição. No contexto brasileiro, o regime militar emperra parte do processo, mas, por outra via, tende a contribuir para que haja certa unanimidade de oposição, ou seja, paradoxalmente, os anos ditatoriais tendem a unir a juventude, sobretudo a universitária, no propósito de que transmutar a vida subjetiva significava mudar a sociedade. Diante disso, contrapor-se aos parâmetros burgueses constituiu-se como uma das premissas sociais fundadoras da nova ordem; procurava-se demonstrar que as escolhas da vida privada também representam escolhas políticas³²³. Um novo estilo de vida, uma nova moral, uma nova estética foram corajosamente conquistadas, sobretudo, as que fossem totalmente distintas dos valores da classe média em ascensão no período da era desenvolvimentista.

Opor-se ao instituído significou reagir contra qualquer atitude consumista e a abdicação de trabalhos que contribuíssem para o fortalecimento do capitalismo; de certa maneira exalta-se uma adesão à estética da pobreza. Para tanto, a juventude abandona o conforto da casa dos pais para viver de maneira comunitária, normalmente em repúblicas, nas quais não se ambicionava apenas a divisão das despesas, mas, principalmente, o convívio e as afinidades ideológicas. A contravenção à tradicional família burguesa se firma na legitimidade da expressão das diferenças individuais incentivadas pelos movimentos feminista e gay e, em especial, no combate à repressão sexual, que segundo Wilhelm Reich, um “maldito” da comunidade psicanalítica de Freud e do Partido Comunista alemão, que se constitui como o fundamento da servidão voluntária. Justifica-se que a repressão sexual

³²³ KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

consentida pode dar vazão às compensações secundárias e à submissão, a qual o sujeito não tem consciência. Diante disso, houve um intenso desejo de renovação dos parâmetros das relações amorosas, uma vez que se adota a prática do amor-livre e, conseqüentemente, procura-se abdicar da posse, do ciúme, em suma, da ausência de vínculos estáveis entre os casais.

No capítulo *O amor transgride regras* encontram-se as narrativas nas quais Caio Fernando Abreu reflete acerca dos impasses vividos durante os anos de 1960 e 1970 no âmbito das relações afetivas. Aqui, analisa-se os seguintes contos e na ordem que se apresentam na coletânea do autor *Para uma avenca partindo, Harriett, O dia de ontem, Uns sábados, uns agostos, Noções de Irene e Do outro lado da tarde*.

5.4.1 Para uma avenca partindo

A quinta narrativa, do segundo bloco de contos, ocorre em primeira pessoa com um travessão que sugere o discurso direto. No entanto, ironicamente, não há diálogo. A voz do amante cumpre a unidade da narrativa numa espécie de monólogo contínuo, o que demonstra, que somente ele se mantém vinculado à relação amorosa, que, ao que tudo indica, já se finalizou. Apesar disso, ele tenta desesperadamente expressar quais foram os motivos que motivaram o rompimento, uma vez que faltam poucos minutos para a partida da jovem, que está prestes a fazer uma viagem supostamente definitiva. O encontro acontece na rodoviária, mas há uma quase ausência de referências em relação ao espaço físico, que se deslocam apenas para a atenção ao horário, à bagagem e ao bilhete de passagem, ou seja, elementos objetivos que indicam a separação dos amantes. Isto demonstra o alto grau de envolvimento afetivo do jovem que, mergulhado em sensações subjetivas, procura dar vazão aos motivos que provocaram o rompimento, enquanto que ela pouco interage, determinada apenas a seguir viagem. A tensão do encontro é manifestada pelo discurso do amante que se constitui através de um transbordamento de sensações que lhe vem à mente num contínuo discurso sem pausas. Daí os sentimentos e contrariedades serem incorporados à fragmentação do texto, que exprimem o desconforto do narrador-protagonista:

— Olha, antes de o ônibus partir eu tenho uma porção de coisas pra te dizer, dessas coisas assim que não se dizem costumeiramente, sabe, dessas coisas tão difíceis de

serem ditas que geralmente ficam caladas, porque nunca se sabe nem como serão ditas nem como serão ouvidas, compreende? Olha, falta muito pouco tempo, e se eu não te disser agora talvez não diga nunca mais, porque tanto eu como você, sentiremos uma falta enorme de todas essas coisas, e se elas não chegarem a ser ditas nem eu nem você nos sentiremos satisfeitos com tudo que existimos...³²⁴

O diálogo pode vir a contribuir para uma melhor apreensão do relacionamento amoroso, porém a palavra não consegue revelar os interstícios da subjetividade e, dessa forma, a angústia tende a permanecer. O discurso lírico salta aos olhos do leitor e intensifica a dramaticidade do texto:

...mas é que a gente tem tanto medo de penetrar naquilo que não sabe se terá coragem de viver, no mais fundo, eu quero dizer, é isso mesmo (...) falava do mais fundo, desse que existe em você, em mim, em todos esses outros com suas malas, suas bolsas (...) mas eu sabia, é verdade que eu sabia que havia uma outra coisa atrás e além de nossas mãos dadas, dos nossos corpos nus, eu dentro de você, e mesmo atrás dos silêncios, aqueles silêncios saciados, quando a gente descobria alguma coisa para observar, um fio de luz coado na janela, um latido de cão no meio da noite, você sabe que eu não falaria dessas coisas se não tivesse a certeza que você sentia o mesmo que eu...³²⁵

Aos poucos ele expõe as razões do distanciamento do casal: ele procurou a intensidade, o mergulho nos sentimentos amorosos e, por conta disso, deixa de observar o contexto, a visão do conjunto, enquanto que a amante fez o contrário:

...uma vez eu disse que a nossa diferença fundamental é que você era capaz apenas de viver as superfícies, enquanto eu era capaz de ir ao mais fundo, de não sentir medo desse mais fundo, você riu porque eu disse que não era cantando desvairadamente até ficar rouca que você ia conseguir saber alguma coisa a respeito de si própria, mas sabe, você tinha razão em rir daquele jeito porque eu também não tinha me dado conta que enquanto eu ia dizendo aquelas coisas eu também cantava desvairadamente até ficar rouco, o que quero dizer é que nós cantamos desvairadamente até agora sem nos darmos conta, é por isso que estou tão rouco assim, não, não é dessa coisa da garganta que falo, é de outra coisa, de dentro, entende?...³²⁶

³²⁴ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p. 86.

³²⁵ *Idem*, p. 87.

³²⁶ *Idem, ibidem*, p. 87.

Finalmente ele dá indícios das razões que contribuiram para o afastamento amoroso. Enquanto ele prefere dar vazão ao sentimento mais profundo, vertical, intenso, ela aposta numa expressão de amor livre, alegre e descontraída. Por esta razão, ele não consegue prever o comportamento dela, que, ao longo da relação amorosa, modificou-se constantemente:

...você cresceu em mim dum jeito completamente insuspeitado, assim como se você fosse apenas uma semente e eu plantasse você esperando ver nascer uma coisa qualquer, pequena, rala, uma avenca, talvez samambaia, no máximo uma roseira, é, não estou agressivo não, esperava de você apenas coisas assim, avenca, samambaia, roseira, mas nunca, em nenhum momento essa coisa enorme que me obrigou a abrir todas as janelas, e depois as portas, e pouco a pouco derrubar todas as paredes e arrancar o telhado para que você crescesse livremente, você não cresceria se eu a mantivesse presa num pequeno recipiente, eu compreendi a tempo que você precisa de muito espaço, claro, claro que eu compro uma revista pra você...³²⁷

Aqui, ele demonstra o grande desafio em relação à amante: se num primeiro momento o homem procura uma companheira passiva, submissa e frágil “uma coisa qualquer, pequena, rala, uma avenca”, aos poucos ela tende a se revelar ativa, arrebatadora, aventureira; estas condições, no seu modo de ver, emperram o relacionamento, pois “eu compreendi a tempo que você precisa de muito espaço”. Num relacionamento ancorado na tradição, o feminino tende a se submeter ao masculino, ela, porém, contraria o lugar-comum:

...eu me perguntava até que ponto você era aquilo que eu via em você ou apenas aquilo que eu queria ver em você, eu queria saber até que ponto você não era apenas uma projeção daquilo que eu sentia, e se era assim, até quando eu conseguiria ver em você todas as coisas que me fascinavam e que no fundo, sempre no fundo, talvez nem fossem suas, mas minhas, e pensava que amar era só conseguir ver, e desamar era não mais conseguir ver, entende? dolorido-dolorido, estou repetindo devagar para que você possa compreender melhor...³²⁸

Ele tenta fazer uso da razão para dar sentido ao que sente, a fim encontrar o distanciamento. Contudo, não consegue. As inevitáveis mágoas de um relacionamento desfeito se evidenciam e agora são incorporadas às críticas, desgostos, desentendimentos: "o fato de você achar a minha tosse intolerável, por exemplo, eu poderia me aprofundar nisso e concluir que você não gosta mais de mim o suficiente...". O término do relacionamento, a

³²⁷ *Idem, ibidem*, p. 87-8.

³²⁸ *Idem, ibidem*, p. 89.

partir da viagem da amante, lhe fez rever posturas, conceitos, enquanto que ela, demonstra cada vez indiferença, impessoalidade, distanciamento:

... acho que foi o fato de você partir que me fez descobrir tantas coisas, espera um pouco, eu vou te dizer de todas essas coisas, é por isso que estou falando, fecha a revista, por favor, olha, se você não prestar muita atenção você não vai conseguir entender nada, sei, sei eu também gosto muito de Peter Fonda, mas isso agora não tem nenhuma importância, é fundamental que você escute todas as palavras, todas, e não fique tentando descobrir sentidos ocultos por trás do que estou dizendo, sim, eu reconheço que muitas vezes falei por metáforas, e que é chatíssimo falar por metáforas, pelo menos para quem escuta e, depois, você sabe eu sempre tive essa preocupação de dizer coisas que não ferissem...³²⁹

Ela finalmente embarca e ele tenta inutilmente dar continuidade à conversa pela janela lateral do ônibus. Descobre, por fim, que não consegue expressar o que sente, ou pelo menos da forma que desejava, ou talvez tenha concluído que não há palavras que possam expressar os seus sentimentos:

Escuta, não fecha a janela, está tudo definido aqui dentro, é só uma coisa, espera um pouco mais, depois você arruma as malas e as bolsas, fique tranqüila, esse velho não vai incomodar você, olha, eu ainda não disse tudo, e a culpa é única e exclusivamente sua, por que você fica sempre me interrompendo e me fazendo suspeitar que você não passa de uma simples avenca? eu preciso de muito silêncio e de muita concentração para dizer todas as coisas que eu tinha pra te dizer, olha, antes de você ir embora eu que te dizer quê.³³⁰

Para uma avenca partindo finaliza-se em aberto, sustentada, desse modo, por uma narrativa circular, a qual revela os impasses da linguagem e às vezes a sua incapacidade de expressar os meandros da subjetividade, em especial, no relacionamento amoroso. Acrescenta-se a isso, a ausência de recepção da companheira que, por fim, demonstra que o diálogo não se efetivou e a partida da jovem, neste caso, é o único eixo de mudança, em especial, porque representa o afastamento do casal. O título do conto, ironicamente, exalta o descontentamento à mulher amada, que, apesar das dramáticas considerações do jovem, manteve-se impassível, distante. Aqui, afirma-se uma das maiores transformações sócio-históricas efetivadas na década de 70, na qual a mulher procura criar a sua própria trajetória

³²⁹ *Idem, ibidem*, p. 89.

³³⁰ *Idem, ibidem*, p. 90.

que incide, inevitavelmente, no rompimento com os tradicionais ditames do casamento, da família e da tradição. Agora, as mulheres aspiram a conquistas profissionais, intelectuais e pessoais que às vezes transcendem os laços afetivos. O leitor não tem acesso aos motivos que levam a jovem a se mudar, sequer ao seu destino, mas, ao que tudo indica, ela segue em busca da liberdade ao explorar novos territórios, provavelmente se dirige a uma metrópole, como uma significativa parcela da população brasileira da década de 70. É notável o estranhamento diante da postura feminina representada, já que há uma inversão dos aspectos normalmente associados aos gêneros: ativo/passivo, objetivo/subjetivo, expansão/retraimento, a fim de demonstrar uma personagem feminina às avessas da tradição.

5.4.2 Harriett

A narrativa de *Harriett*, a primeira do terceiro bloco de contos, possui curta extensão. O narrador, em primeira pessoa, revela a trajetória de uma menina que conhecera desde os tempos da infância e que se distingue por um comportamento singular. A dramaticidade do conto já é prenunciada desde a epígrafe: "No fundo do peito este fruto apodrecendo a cada dentada" pela canção *Hotel de estrelas* de Macalé & Duda, interpretada por Gal Costa no célebre disco *Gal a todo vapor* (1971). O nome de Harriett anuncia uma menina loura, de longas tranças, olhos azuis e fala mansa, no entanto, ao contrário disso, ela fazia-se uma criança enigmática a partir de largos ombros, a cabeleira meio áspera, o rosto marcado e duro, os olhos escurecidos. Outra particularidade da menina era a sua natural tendência ao isolamento "ficava sozinha o tempo todo", mas, apesar disso, as pessoas a admiravam. Houve um tempo em que sua família decidiu se mudar para a capital. Um grupo de pessoas foi à estação despedir-se da garota e o narrador recorda o significativo momento do beijo que ganhara no ato de despedida. Isto fez com que se sensibilizasse ainda mais com Harriett, em especial, ao vislumbrar os seus pés, os quais registravam a sua essência, o seu jeito de ser, sem qualquer subterfúgio "...os pés dela eram os pés que a gente esperava de uma Harriett. Pequenos e brancos, de unhas azuladas como de criança...", e revelavam sua insuspeitada sensibilidade e ternura. Daí a dificuldade em vê-la em território urbano, "Eu fiquei olhando para Harriett sem conseguir imaginá-la no meio de edifícios e automóveis", já que o ambiente metropolitano exige um dinamismo que tende a diluir a subjetividade em favor da objetividade, da razão.

Pouco tempo depois, os moradores da pequena cidade souberam que ela havia se tornado modelo e podiam ver seu rosto em inúmeras fotografias nas capas das revistas de moda. Ela, por sua vez, distancia-se afetivamente das pessoas de sua cidade de origem, uma vez que ninguém recebeu qualquer carta ou notícia sua, a não ser pela mídia. Anos depois, o narrador, adulto, trabalha como jornalista na capital do estado e é requisitado a fazer uma entrevista com a notável modelo. Lá encontra a jovem com a mesma expressão subjetiva da criança que conhecera "Harriett estava sozinha e não ficou feliz em me ver. Continuava grande e consumida e tinha nos olhos uma coisa cheia de dor", ou seja, o reconhecido sucesso em nada contribuiu para se tornasse uma pessoa mais feliz. Talvez porque desejou apagar as marcas do passado, da sua identidade, dos laços afetivos, já que ela sequer pareceu lembrar da cidade, na qual vivera uma significativa parte de sua infância; restringiu-se a enumerar viagens, participações em filmes, desfiles, até que, subitamente, revela a sua intimidade através de anotações que mantinha num pequeno pedaço de papel:

Sabe que o meu gostar por você chegou a ser amor pois se eu me comovia vendo você pois se eu acordava no meio da noite só pra ver você dormindo meu deus como você me dói de vez em quando eu vou ficar esperando você numa tarde cinzenta de inverno bem no meio duma praça então os meus braços não vão ser suficientes para abraçar você e a minha voz vai querer dizer tanta coisa mas tanta coisa que eu vou ficar calada um tempo enorme só olhando você sem dizer nada só olhando e pensando meu deus como você me dói de vez em quando³³¹.

Ele pensou em ajudá-la, mas se sentiu impotente, afinal: "eu só tinha uma vaga numa pensão ordinária e um número de telefone sempre estragado". Dias depois, soube que ela cometera o suicídio. Harriett alcançara notável sucesso e reconhecimento público e financeiro, no entanto, as relações afetivas lhe eram insatisfatórias e ausentes. O amor se associa a dor "como você me dói de vez em quando", uma vez que há poucas condições de se efetivar permanentemente. Aqui, discute-se a artificialidade das relações sociais, sobretudo para com as pessoas de notável reconhecimento público, que não encontram condições satisfatórias para expressar a sua subjetividade e as suas necessidades íntimas. Por conta disso, não exercitam o encontro genuíno com outro, em especial, na relação amorosa, e tornam-se suscetíveis e frágeis diante dos desafios. A morte funciona, neste caso, como uma maneira de liberta-se de uma existência solitária, desoladora e impessoal. O narrador-protagonista se compadece

³³¹ *Idem, ibidem*, p. 110.

diante da dor de Harriett enquanto que os demais, os que conheciam apenas a pessoa pública, tratam-na com desconsideração:

Foi muita gente no enterro e ficaram inventando estórias sujas e tristes. Mas ninguém soube. Ninguém soube nunca dos pés de Harriett. Só eu. Um desses dias cinzentos eu vou encontrar com ela no meio duma praça cinzenta e vou ficar uma porção de tempo sem dizer nada só olhando e pensando: que pena — que pena, Harriett, você não ter sido loura. De vez em quando, pelo menos³³².

A trajetória de Harriett demonstra a fragilidade humana ao encarar os desafios subjetivos, uma vez que há uma tendência social em se valorizar somente os aspectos práticos do cotidiano: a objetividade, a notoriedade pública, a aquisição de bens materiais. Ao se dar vazão à objetividade em detrimento da subjetividade, as pessoas se tornam cada vez mais um objeto de valor econômico; no caso da profissão de modelo, a jovem serve à ascendente indústria da beleza e promove estilistas, fotógrafos, bem como as mídias impressas e televisivas. Nestas condições, as necessidades humanas não têm condições de vigorar. Harriett sofre com os ascendentes valores da metrópole, pois, apesar da sua introspecção, que às vezes lhe convoca uma expressão fria e distante, ela deseja encontros genuínos com o outro. Se Harriett fosse dada à superfície talvez tivesse conseguido sobreviver às intempéries existenciais “de vez em quando, pelo menos”, ironiza o narrador, sobretudo, se não desejasse um encontro mais denso e genuíno com o parceiro amoroso. Os recursos líricos enaltecem os dramas humanos da personagem e o narrador-testemunha assinala a relevância dos valores subjetivos, a fim de incorporá-los, enquanto suporte, para a sobrevivência nas metrópoles, já que, neste contexto, o principal desafio a enfrentar é o isolamento. Aliás, a solidão mais traumática, a que ocorre no meio da multidão.

5.4.3 O dia de ontem

A segunda narrativa, do terceiro grupo de contos, assinala as vivências de um casal durante um feriado. O leitor tem acesso à narração a partir da perspectiva do jovem, em primeira pessoa, que, através de uma narrativa fragmentária, procura sintetizar o impacto das transformações de sua época. A narrativa apresenta-se num ritmo veloz e sem pausas. A

³³² *Idem, ibidem*, p. 112.

abertura do narrado dá-se através do exercício do ato de tecer, que, num primeiro momento, funciona metaforicamente como a criação do próprio cotidiano, espécie de força vital que o sustenta no dia-a-dia. Num segundo plano, representa os percursos da feitura do texto que se organizam a partir de um fluxo contínuo de recuos e avanços. A busca é essencialmente subjetiva e, por conta disso, as pistas que o leitor tem acesso não permitem uma trajetória linear, mas sim um mergulho no desconhecido:

Ainda ontem à noite eu te disse que era preciso tecer. Ontem à noite disseste que não era difícil, disseste um pouco irônica que eu bastava começar, que no começo era só fingir e logo depois, não muito depois, o fingimento passava a ser verdade, então a gente ia até o fundo do fundo. Eu te disse que estava cansado de cerzir aquela matéria gasta no fundo de mim, exausto de recobri-la às vezes de veludo, outras de cetim, purpurina ou seda — mas sabendo que no fundo permanecia aquela pobre estopa desgastada. Perguntaste se o que me doía era a consciência. Eu te disse que o que me doía era não conseguir aceitar minha pobreza. E que eu não sabia até quando conseguiria disfarçar com outros panos aquele outro, puído e desbotado, e que eu precisava tecer todos os dias os meus dias inteiros e inventar meus encontros e minhas alegrias e forjar esperas e me cercar de bruxos anjos profetas e que naquele momento eu achava que não conseguiria mais continuar tecendo inventos.³³³

O casal encontra-se prostrado diante da conflitante situação política, uma vez que entre "livros e jornais" aderem a variadas práticas "fazendo passeatas, sentindo fome, tentando suicídio, criando filosofias, desencontrando, procurando emprego, apartamento, amparo, amor"; é relevante, aqui, a justaposição de elementos objetivos aos subjetivos, a fim de demonstrar que os primeiros, evidentemente, incidem nos segundos. Há um olhar de descrença acerca do futuro: "não havíamos feito tudo isso para desistir agora, sem mais nem menos, no meio de um feriado qualquer, e que agora a gente só tinha mesmo que continuar porque a casca tinha endurecido". O feriado, aqui, funciona não só como um dia de descanso, mas também uma pausa para refletir sobre a vida e os obstáculos a enfrentar; espécie de entre-lugar diante da arbitrariedade do tempo. Apesar dos dissabores, é preciso seguir em frente:

...pediste para que eu cantasse cantigas de ninar, que cantei com a voz rouca de cigarros e drogas. E enquanto adormecias, lembrei da tarde. Era feriado na manhã, na tarde e na noite de ontem à noite. Eu lembrava da tarde e pedia para os bicho-papões saírem de cima dos telhados: nós comíamos lentamente bolachas com requeijão e leite — e lembro tão bem que ainda que não tivesse sido ontem,

³³³ *Idem, ibidem*, p. 113.

continuaría sendo ontem na memória — quando comecei a cantar um samba antigo, que nem lembrava mais porque acordava uma coisa que eu não seria outra vez (...) choravas e dizias que era tão bonito quando ele tocava violão cantando aquela música e que fazia tanto tempo e que o filho dele se chamava Caetano e tinha morrido de repente ai uma vida tão curtinha mas tão bonita sem que ninguém entendesse e que havias falado com ele pelo telefone e que o tempo todo aquele samba antigo dizendo que *era melhor ser alegre que ser triste* ficava te machucando no fundo de tudo que dizias...³³⁴

O consolo à companheira advém de um sentimento de cumplicidade, pois ele também se sente desolado diante das circunstâncias adversas. As drogas parecem indicar uma saída para a costumeira imposição social carregada de "certezas", que não demonstra qualquer caminho satisfatório: "e de repente disseste que precisavas sair para tomar um pico e eu disse que precisava sair contigo". O casal finalmente sai de casa na tentativa de se refazer, de transmutar o estado subjetivo. Afinal, transcender "o cadáver que eu fui ontem" se faz necessário. O leitor tem acesso a grande parte dos inusitados percursos subjetivos "decolamos em direção à sala, alcançamos o patamar, a escada, a porta, a estratosfera. Viajamos pela rua sem direção e sem perceber estávamos dentro de um cemitério", o que faz com que compartilhe dos mesmos percalços do narrador. Aqui, as razões que justificam o título da narrativa se consolidam, uma vez que *O dia de ontem* representa o desfazer-se da tradição na tentativa de lhe dar um novo significado. No cemitério cumpre-se o ritual simbólico de enaltecimento às vozes da cultura brasileira em choque com às do presente:

...eu cantava para uma sepultura vazia e misturávamos Hamlet com pornografia e João Cabral de Melo Neto e as pessoas nos olhavam ofendidas e gritávamos os deuses vivos Bethânia Caetano para a cova rendilhada de cimento e não compreendíamos além do irreversível daquele poço limitado por cimento ser o nosso único e certo limite limitado por cimento. Passeávamos devagar entre as sepulturas. Eu cantava ladainhas e disseste que eu era inteligentinho porque te mostrava a dedicatória de Julio Cortazar na hora em que precisavas de humildade até então eu não era humilde...³³⁵

Numa espécie de luto "chovia, chovia, chovia e a alameda de ciprestes ensombrecia as aléias vazias" se exalta os reconhecidos ícones da cultura nacional e, aqui, faz-se referência à

³³⁴ "É melhor ser alegre que ser triste/ Alegria é a melhor coisa que existe/ É assim como a luz no coração/ Mas pra fazer um samba com beleza/ É preciso um bocado de tristeza/ É preciso um bocado de tristeza/ Senão, não se faz um samba não..." refere-se à canção *Samba da benção*, de Vinicius de Moraes. *Idem, ibidem*, p. 115.

³³⁵ *Idem, ibidem*, p. 117.

Cármen Miranda: "...e pensamos: se um raio rompesse agora o cimento do túmulo e ela saísse linda e tropical com o turbante cheio de bananas pêras uvas maçãs abacaxis laranjas limões & goiabas dizendo que não voltaria americanizada com trejeitos brejeiros e transluciferinos...". Durante o tempo em que permanecem no cemitério há um enaltecimento da morte, assim como se argumenta a necessidade de sua transformação para ir ao encontro do novo. Os ocidentais, no entanto, salienta o narrador, enfrentam a morte de forma demasiadamente dramática, inclusive "ex-suicidas como nós", mas ela é absolutamente necessária e inevitável para o ciclo da existência. Aqui, recorda-se o interesse dos jovens em abolir a tradição, a fim de construir uma nova sociedade mais livre e democrática em oposição à sociedade tradicional que aprecia a permanência do conhecido, do pragmático, enfim, do convencional.

Adiante, o casal não consegue definir qual o destino a tomar. Pensam em visitar um amigo ou um parente. Diante dos comentários do narrador, o leitor tem acesso à paisagem fragmentária da metrópole carioca em meio a diversos estrangeiros de toda parte e, em consequência disso, a presença de múltiplas culturas que convivem muitas vezes justapostas:

O cemitério no meio do vale: o Cristo, montanhas, favelas, edifícios, ruas, automóveis, pontes, mortes. Foi na saída que houve um entreato: paramos sobre uma poça d'água e eu te convidei para ver o nosso amigo árabe que a gente amava tanto porque ria em posições estranhas e tinha um irmão que viera do Piauí e não conhecia sorvete e disseste que precisavas ver teus tios que tinham vindo do sul para te ver e que querias ver o Juízo Final. E que ou víamos nosso amigo árabe e bruxo ou íamos aos teus tios e ao Juízo Final. Eu não soube escolher³³⁶.

O fluxo de consciência é desconexo e ocorre a partir de longos períodos. Subitamente lembra-se de um encontro com um amigo argentino, o qual se interessa pela obra de Julio Cortázar, que trazia consigo. Salienta-se que, naquele contexto, os encontros resultavam de cumplicidades culturais, ideológicas, comportamentais e, inclusive, do próprio alimento: "...e dividimos com ele nosso atum e nossas bolachas roubadas de supermercados e convidamos ele para sair com a gente e gostamos dele e ele gostou de nós dum jeito tão direto...". As vivências dos jovens dos anos contraculturais estão imbricadas na narrativa por conta das semelhantes experiências subjetivas ou ainda através de práticas avessas à tradição como a astrologia, a vida em comunidades ou pela aproximação com o movimento da Tropicália, a exemplo de Caetano Veloso e Maria Bethânia. As expressões musicais às vezes se confundem ao narrado, a fim de apresentar as inusitadas personagens "Depois eu chamei Baby de menina

³³⁶ *Idem, ibidem*, p. 118.

suja e gritei para ela comer chocolates e ela ria e explodia mais e nós ouvíamos sacudindo os cabelos e repetindo juntos que *éramos todos amor da cabeça aos pés*”.³³⁷ Adiante, a fragmentação cultural é outra vez salientada numa espécie de fluxo ininterrupto de informações, na qual a tradição e o moderno se justapõem constantemente: "Depois nos esperavam a avenida deserta e a Mona Lisa tomando suco de laranja". Apesar dos exercícios catárticos, as angústias existenciais, a falta de estrutura econômica, o trabalho enfadonho continuam a atordoá-lo:

...e que não tínhamos dinheiro nenhum, e que eu tinha medo, e que eu já estava cansado de ser pago para guardar minha loucura no bolso oito horas por dia, e deitei, e olhei pela janela aberta, e fumei na piteira de marfim quebrado para economizar o cigarro (...) e *quis morrer*, e lembrei que *não conseguiria*, e senti a insônia chegando, e soube que *não resistiria*, e lembrei que havia pedido que eu lesse Cortázar para ti, pausadamente, e soube que *não conseguiria*, e lembrei do amanhã sem feriado e da minha janela aberta para o aterro onde longe, no mar, vejo navios que vêm e vão à Europa, ao Oriente (...) e quis te dizer como era bom que a gente tivesse se encontrado, assim, sem pedir, sem esperar...³³⁸

Após o período de reflexão, marcado pelo tempo da narrativa simbolicamente pelo “feriado”, exalta-se um desejo de reorganizar o caos, renascer em busca de um lugar diferente, de um convívio mais harmônico e amoroso. Apesar das problemáticas financeiras e existenciais e, aqui, há um notório diálogo com a canção interpretada por Gal Costa, a ousadia, a liberdade, o amor e a solidariedade são constantemente enaltecidos. Talvez a mudança de território – Europa, Oriente —possa minimizar a impotência que sente. O casal, em acordo com os movimentos contraculturais, desnuda-se dos valores burgueses, como bens materiais e status social, a fim de transcender para uma existência livre e plena. A descrição do apartamento remete a um desfazer-se de todo o supérfluo, seja na vestimenta ou na mobília. O feminino e o masculino, unidos pelo amor e por valores sócio-históricos em comum, possuem diferenças que não são negligenciadas:

Não dissemos, mas concordamos no silêncio cheio de livros e jornais entre nossas duas camas, que querias a salvação e eu a perdição — ainda que nos salvássemos ou

³³⁷ Cf. a canção *Dê um role* de Moraes Moreira, que conta com a interpretação de Gal Costa no disco *Vapor barato* de 1971. “Não se assuste pessoa/ Se eu lhe disser que a vida é boa/ Não se assuste pessoa/ Se eu lhe disser que a vida é boa/ Enquanto eles se batem dê um rolê/ E você vai ouvir/ Apenas quem já dizia/ Eu não tenho nada/ Antes de você ser/ Eu sou, eu sou, eu sou/ Eu sou amor da cabeça aos pés/ Eu sou, eu sou/ Eu sou amor da cabeça aos pés”. *Idem, ibidem*, p. 118. [grifo nosso]

³³⁸ *Idem, ibidem*, p. 120 [grifo nosso].

perdêssemos por qualquer coisa que certamente não valeria a pena. Nem era preciso dizer que não era preciso dizer: eu era teu lado esquerdo e tu eras meu lado direito: nos encontrávamos todas as noites no espaço exíguo de nosso quarto³³⁹.

Aliás, as diferenças se complementam uma a outra, porém não estão ancoradas nos tradicionais papéis de gênero, já que ela estimula a sua razão (direito), enquanto que ele vitaliza a emoção (esquerdo) dela. A palavra, neste caso, não consegue revelar plenamente os acordos e sentimentos dos amantes. A criação firma-se como a única saída para enfrentar o novo tempo que se inicia:

Foi só hoje de manhã que ele [o telefone] tocou e ouvi a tua voz perguntando lenta se eu ia continuar tecendo. Olhei para a tua cama vazia, e para os livros sobre o caixote branco, e para as roupas no chão, e para a chuva que continuava caindo além das janelas, e para a pulseira de cobre que um amigo me deu, e para a ausência do amigo queimando o pulso direito, mas perguntaste novamente se eu estava disposto a continuar tecendo — eu disse que sim, que estava disposto, que eu teceria. Que eu teço³⁴⁰.

Por fim, a narrativa ancora-se na esperança de construção de um novo tempo, apesar dos obstáculos. Isto exige uma postura atenta e criativa que se constitui paulatinamente ao longo dos dias. O uso do simbolismo ligado à tessitura é revelador, uma vez que ocorre um duplo sentido: o constante refazer da vida cotidiana e o árduo e contínuo trabalho do escritor no uso da palavra poética. Através da palavra, o escritor cria o universo narrado e, conseqüentemente, intervém na perspectiva da cultura, da história, do comportamento, enfim, na sua atuação enquanto sujeito social. A relação amorosa necessita dos mesmos parâmetros, já que é preciso equilíbrio entre o feminino e o masculino, entre a razão e a emoção, entre a objetividade e a subjetividade para que a nova sociedade tenha condições de se manifestar, de se constituir. Aqui, mais uma vez, exalta-se que as decisões da vida privada tendem a incidir num âmbito maior, ou seja, na vida em sociedade.

³³⁹ *Idem, ibidem*, p. 114.

³⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 121.

5.4.4 Uns sábados, uns agostos

A terceira narrativa, do último grupo de contos, reflete sobre estranhas visitas que ocorrem aos sábados no mês de agosto. Enfatiza, que, nesta cidade, principalmente aos sábados “é sempre agosto”; aqui, nota-se a melancolia referente ao final do ciclo do inverno e, nestas condições, fase em que há uma maior intensidade do sombrio, do tédio. O percurso narrativo não sugere pistas seguras ao leitor, que precisa atravessar um terreno constantemente escorregadio. Sabe-se apenas que os estranhos seres irritavam-no profundamente, primeiro, porque a companhia dos visitantes advém de uma imposição, segundo, em função de uma total ausência de identidade entre eles. No entanto, convencionou-se que as visitas aconteceriam aos sábados. O silêncio paira no ambiente mesmo quando o anfitrião tenta criar um ambiente agradável ao servir chá, abrir ou fechar janelas ou regular o volume do aparelho de som ao gosto dos visitantes:

...tudo assim como que perfeito, e não existe nada mais esterilizante do que a perfeição de não se querer nada além do que está a nossa volta. O furo se tornava tão espesso que, quando alguém falava, a voz soava áspera e brusca, como se tirasse uma lasca de silêncio. E atribuo a seu senso estético (ao meu também) o fato de, então, preferirmos ficar mesmo calados, por mais embaraçoso ou insuportável que fosse. Evidentemente que quando eles saíam os meus nervos estavam simplesmente aos pedaços, e acredito que também os deles não andassem em muito bom estado...³⁴¹

À medida que os dias avançam, nota-se o quão desconfortável e enfadonho é o encontro com o grupo. Acrescenta-se ainda um outro elemento insólito: ninguém tinha conhecimento das suas visitas: "E isso, quero dizer, o lixeiro ou algum vizinho, será no mínimo mais uma testemunha das visitas deles, se é que a estas alturas alguém ainda possui dúvidas a respeito de sua existência". Ironicamente expõe a insólita forma de narrar, na qual o leitor não encontra pistas seguras, sobretudo, pelo uso de uma linguagem marcadamente obscura: "Eu nunca duvidei, parece-me que isso está bastante óbvio, contudo reconheço não ser a minha linguagem exatamente aquilo que se possa chamar de clara e/ou objetiva".

³⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 124.

Há um dia, no entanto, que, sem qualquer aviso, eles deixam de comparecer a sua casa e ele reflete sobre o estranho relacionamento que mantivera até então:

Certamente que, na primeira vez em que violaram nosso contrato, devo ter ficado ansioso, pois nada fazia aos sábados a não ser recebê-los (...), embora não os amasse, em absoluto, e disso tenho a maior e talvez única certeza. Às vezes chego a pensar que nem sequer os suportava (...) Mas não virão mais, e não sei se isso me alivia. Me pergunto às vezes se eu mesmo os teria expulsado com palavras duras um sábado qualquer, especialmente monótono. Não que os odiasse, isto, odiava-os sim, mas só às vezes: o que me desagradava neles era principalmente serem um atestado tão veemente da minha profunda falta de assunto, do meu absoluto não ter onde ir aos sábados e em todos os outros dias³⁴².

Numa das visitas, ele constata, surpreso, que um deles calçava um sapato de pano com resquícios de lama e talvez isso se configure como a *única* marca de um sujeito com vida própria, que transita por territórios coletivos: na rua, no parque, uma característica “destoante” em relação àquela constante perfeição e padronização de comportamento. Ele prefere calar-se “e nem sequer subir os olhos para tentar encaixar aqueles sapatos num par de meias, calças ou talvez saias e, quem sabe, uma cabeça”. Aqui, mais uma vez, constata-se uma total ausência de identidade dos “visitantes”. Apesar de não haver mais a presença das estranhas criaturas, ele ainda não consegue ser plenamente livre daquele mal-estar anterior. A memória permanece inalterada:

Mas desde que não vieram mais, meus sábados inteiros são feitos de lascas duras que eu vou arrancando com movimentos desajeitados pelas salas e escadas desta casa vazia, à espera de que um daqueles ruídos antigos e inúteis como o portão batendo ou os seus passos no cimento ou a campainha tocando me tirem subitamente do centro desse agosto que não acaba. Ainda que fosse para tirar lascas ou permanecer em silêncio. Fico pensando que, com o tempo, não acabaríamos por nos desinibir, e talvez então até me convidassem para passear no parque...³⁴³

A narrativa de *Uns sábados, uns agostos* problematiza a respeito das relações afetivas que não encontram espaço para serem espontaneamente livres. A tendência coletiva de seus visitantes para um comportamento padronizante e linear influenciam-no de tal forma que ele não consegue exprimir o seu pensamento e nem sequer dar vazão ao que sente. Aqui, infere-se

³⁴² *Idem, ibidem*, p. 126-7.

³⁴³ *Idem, ibidem*, p. 127.

aos convencionais relacionamentos sociais que se cumprem apenas através das convenções sociais: servir chá, ouvir música, mas que, no íntimo, não indicam trocas significativas. O fato de as visitas ocorrerem no mês de agosto assina o ciclo das chuvas, do inverno, o que poderia indicar um período de introspecção, mas que, posteriormente, abre-se, inevitavelmente, para o renascimento da primavera. No entanto, a narrativa não aponta para uma transformação. É revelador ainda que os encontros se configurem permeados de silêncios, represados, ou seja, por uma total ausência de afinidades: “Procurávamos compensar os enormes silêncios que invariavelmente se instalavam como furos em nossos esfarrapados diálogos”. Num âmbito maior, a própria linguagem do conto não consegue efetivamente expressar o conflito do narrado que ocorre em meio a dúvidas freqüentes.

Ao final, o narrador recorda como as desconfortáveis experiências do passado ainda o atingem profundamente. Sabe-se que a partir do Ato Institucional número 5, implementado pelo golpe militar em 1968, houve uma padronização do pensamento e da linguagem. Qualquer irregularidade, em relação ao que os censores impunham, era previamente censurada e os receptores, conseqüentemente, não tinham acesso. O escritor provavelmente assinala, aqui, que a experiência dos intrusos é semelhante à fase da história brasileira que, pelo uso da força e repressão, atinge a sociedade como um todo e, argumenta-se que o impedimento da livre-expressão incide na macroestrutura social, a exemplo do papel do escritor, para também atingi-lo em sua subjetividade, em sua vida privada, em seu lar. Diante disso, a linguagem se faz fragmentária, inexprimível, ausente, incomunicável tanto nas trocas afetivas quanto na expressão do escritor e, desse modo, o conto *Uns sábados, uns agostos* exalta os efeitos do voto de silêncio imposto pelo regime militar.

5.4.5 Noções de Irene

Na quarta narrativa, do terceiro bloco de contos, Irene é o eixo motivador do encontro entre dois homens, de idades diferentes, que reitera a distância entre gerações. Ao que tudo indica, o homem mais velho terminou recentemente a sua relação amorosa com Irene e convida o jovem amante para visitá-lo, em sua casa, a fim de melhor compreender as razões do término do romance. A narrativa, em terceira pessoa, alterna entre discursos diretos, assinalados por travessão, e indiretos em menor grau, os quais revelam as impressões subjetivas, sobretudo as do homem maduro. O nome da mulher amada, que dá título ao conto,

funciona como um elo de ligação entre eles, já que são estranhos um ao outro, principalmente, pelas diferentes perspectivas de vida. O homem mais velho tenta invariavelmente dominar a comunicação ao sustentar a tese de que já o conhece de antemão:

— Bem, acho que não tenho exatamente aquilo que vocês gostam de ouvir. Irene sempre se queixa disso — estremeceu. Mas não havia nenhuma premeditação. O nome saíra naturalmente, assim como se não tivesse importância. Caminhou até a vitrola e perguntou: — Rock?

— Bach.

Escolheu rapidamente e voltou a sentar-se. Surpreso. Porque, afinal, não era como esperava. Talvez tivesse sido demasiado apressado em julgar, catalogar gostos, rotular expressões, como se nenhum deles fosse capaz de alguma individualidade. Afundou na poltrona³⁴⁴.

A partir da fracassada experiência de conceituá-lo previamente, o anfitrião se fragiliza pouco a pouco; aliás, semelhante ao que experimentara com Irene, mulher autônoma e libertária:

— Sou um pouco mais velho que vocês, uns dez anos. — Lembrou da outra vez que o vira, dizendo convicto: *todo homem com mais de trinta anos é um canalha*. Voltou a odiar um ódio compacto e breve: Talvez daqui a vinte anos isso seja uma diferença insignificante, mas por enquanto é terrível, quase um abismo. — Levantou-se brusco, não suportando ouvir por mais um segundo o que dizia (...) — Quero dizer que não pretendo colocar a mínima dificuldade. Entendo perfeitamente tudo. E depois, mesmo que não entendesse, não adiantaria nada. Ela sempre fez o que quis, mas não com agressividade, entende? Quero dizer, ela está sempre tão dentro dela mesma que qualquer coisa que faça não é nem certa nem errada, é simplesmente o que ela podia fazer³⁴⁵.

Aqui, revela-se um novo perfil do feminino que segue os seus propósitos genuínos, diferente das gerações de anteriores, na qual se prezava, antes de tudo, as necessidades do parceiro, do casamento, da tradição. Irene, deste modo, pôs em choque a segurança dos parâmetros conservadores do ex-amante, assim como o jovem, agora, que não o enfrenta como havia previsto. A música de Bach invade o ambiente através de suas notas imprevisíveis e incorpora-se ao eixo comunicativo:

³⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 130.

³⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 132 [grifos do autor].

Olhou-o, e de repente a música começou a ter importância: as notas subiam e baixavam, davam voltas concêntricas sobre um ponto desconhecido, subitamente se espatifavam para voltarem a recompor-se, cheias de pequenos movimentos internos, mas sem perderem a continuidade, escorrendo, fluidas. O outro, na esquina, os dois dedos formando um V, os dentes entre os fios manchados de barba, os cabelos crespos, enormes: —*Grande lance, bicho...*³⁴⁶

Aos poucos o ex-amante recorda eventos cotidianos que indicam o distanciamento do casal; ele identificava-se com amores trágicos, românticos, enquanto que ela não se conhece nesta forma de amar e procura um encontro sensível, verdadeiro, genuíno, no qual não haja largas distâncias entre os amantes,

— Sabe, nunca houve assim grandes cenas, choros ou desesperos, tentativas de suicídio ou sequer ameaças, nenhuma dessas coisas. Ela tem horror de tragédias. — Sentou, o copo na mão. E repetiu: — Ela tem horror de tragédia. Às vezes, na hora do jantar, a televisão ficava ligada e a gente via umas novelas. Sabe, eu chorava potes com aquelas coisas, separações lancinantes, amores impossíveis. Ela ria o tempo todo e dizia que eu era uma besta. Ou então aqueles concurso de empregada mais desvelada, eu precisava sair da sala para que ela não me chamasse de besta. — sua voz se fez um pouco mais baixa, quase inaudível: — Mas uma vez eu voltei de repente e a surpreendi com uma lágrima escorrendo pela face. Desculpou-se e disse que às vezes era mesmo meio cafona³⁴⁷

A postura de Irene novamente se distingue enquanto gênero. Se nas relações usualmente conservadoras, a mulher se retira muitas vezes, a fim de não enfrentar maiores embates, aqui, é o companheiro que adquire tal comportamento. O conto revela ainda a primeira fase do feminismo, na qual a urgência de uma postura mais radical, na ação e no discurso, fundou-se como necessária, mesmo que, no íntimo, o sentimento fosse outro³⁴⁸. Por esta razão o uso da palavra “cafona”, no momento em que ela deixa aflorar sua própria emoção, a qual não correspondia à contundência feminina do novo tempo histórico. O ex-amante reconhece ainda as afinidades entre e Irene e seu oponente:

— A primeira vez que vi vocês juntos foi o que lembrei. Cleo de Daniel. Tudo era parecido, até aquela quantidade incrível de bolinhas brancas que você tirava do vidro

³⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 132 [grifos do autor].

³⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 133.

³⁴⁸ Cf. KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

enquanto ela formava figuras na toalha. Ficava assim tão... tão *doce*, depois. Ou não falava horas. Às vezes sentava no chão e ficava enrolando aqueles cigarros fininhos que eu achava fedorentamente horríveis. Dizia que eu estava por fora, me chamando de careta e ficava horas fazendo aqueles desenhos malucos.³⁴⁹

Distinto da estrutura estável que ele lhe proporcionava, Irene almeja uma vida mais criativa e espontânea e encontra na arte uma válvula de escape para o social sistema opressor. A jovem encanta-se ainda com o ofício do rapaz, sobretudo, porque a sua expressão artística se opõe à arte tradicional e, inevitavelmente, afronta o socialmente instituído: "...ela falou que uma vez você tinha feito uma exposição na praça e que a polícia chegou e rasgou todos os quadros, menos os dois que ela tinha comprado...". Aqui, se revela os costumeiros atos repressivos do Estado que encontrou em toda forma de dissidência uma maneira de coagir a população:

Não entendo, por exemplo, como é que ela pode trocar a segurança de ficar comigo pela insegurança de ficar com você. Vocês são todos tão...tão — interrompeu-se, procurando a palavra. — *Tran-si-tó-ri-os*, é isso. Vocês são muito transitórios, entende? Tão instáveis, hoje aqui, amanhã ali. Eu sei, também fui assim. Só que chega um ponto em que a gente cansa, que não quer mais saber de aventuras ou de procuras, entende? (...) Ela dizia sempre que morreria qualquer dia, *de susto, de bala ou vício*. Acho que citava algum verso de algum desses cantores que vocês tanto gostam, desses que morrem por excesso de drogas³⁵⁰.

Por fim, ele confirma o seu embaraço frente à irreverente postura dos amantes, os quais representam, simbolicamente, a instabilidade dos valores histórico-sociais da época. A não-aceitação dos territórios fixos, e por sua vez aceitáveis socialmente, fez com que a nova geração mergulhasse na transitoriedade dos eventos históricos em curso, o que, num segundo plano, alarga a distância entre os que desejam o convencional, como ele. O homem encontra dificuldades em aceitar o novo comportamento, o que faz com que lhe reste apenas a resignação, a dor, a amargura. Ele sabe que, no momento em que optou por uma vida padronizada e estável, houve um abandono de sua identidade e autonomia “todo homem com

³⁴⁹ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975, p 134. A referência aqui é a obra *Cléo e Daniel*, escrita por Roberto Freire, em 1966, que se tornou um dos romances de referência da juventude dos anos 60 e 70, uma vez propunha uma relação amorosa fundada na liberdade e na espontaneidade do comportamento.

³⁵⁰ A citação refere-se à canção *Soy loco por ti, América*, de Gilberto Gil, interpretada por Caetano Veloso no CD *Fina Estampa* (1995) “... estou aqui de passagem/ sei que adiante um dia vou morrer/ de susto, de bala ou vício/ num precipício de luzes/ entre saudades, soluços/ eu vou morrer de braços/ nos braços, nos olhos/ nos braços de uma mulher/ nos braços de uma mulher...”; é preciso destacar, contudo, que a música já havia sido gravada em 1967 por Gilberto Gil. *Idem, ibidem*, p.136 [grifos do autor].

mais de trinta anos é um canalha” e o contato com o jovem, assim como a postura de Irene, o fragiliza profundamente: “Deixou-se cair sobre os joelhos e não fez o menor esforço para levantar-se, as costas apoiadas sobre a superfície fria da parede. O outro levantou-se e perguntou se não achava que estava bebendo demais. Ele disse que não, que não achava”. Na despedida, constata-se uma aproximação subjetiva ancorada nos laços de solidariedade, que, no âmbito da linguagem, aponta para a desconstrução das usuais referências que distinguem, no uso dos pronomes, o *eu* do *outro*:

O outro disse que sim, disse muitas vezes que sim, e subitamente apertou o seu ombro com aquelas mãos magras e nervosas, como se compreendesse. Visto de perto os olhos eram ainda maiores e mais claros, um brilho seco nas pupilas dilatadas. A barba manchada de sol e fumo. Depois saiu devagar, fechando a porta atrás de si.³⁵¹

Ele confirma que Irene se assemelha à transitoriedade da música de Bach que contamina, agora, o ambiente:

Então ele encostou a cabeça na parede e ficou ouvindo aquelas notas subindo e baixando, dando voltas concêntricas sobre um pequeno ponto desconhecido, mas sem perderem a continuidade. De certa forma, disse baixinho, de certa forma Irene era assim³⁵².

O conto *Noções de Irene* revela a intensidade com que o casal experimenta as contravenções dos anos contraculturais, os quais incidem não só num particular modo de se posicionar frente ao cotidiano ou às convenções de gênero, mas, principalmente, em vivenciar o relacionamento amoroso de forma intensa, desmedida, arrebatada. A espontaneidade, a alegria e a liberdade são possíveis somente quando os sujeitos, inevitavelmente, recusam os padronizadores papéis de feminino e masculino, o que os impulsiona, num plano maior, à plenitude do relacionamento amoroso.

³⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 136.

³⁵² *Idem, ibidem*, p. 137.

5.4.6 Do outro lado da tarde

A sexta narrativa, do último bloco de contos, revela, em primeira pessoa, os escorregadios percursos da subjetividade no momento em que se envolve com o outro, em especial, no relacionamento amoroso. A linguagem da narrativa procura exprimir o que teria acontecido, no entanto, concomitante à experiência do sujeito envolvido, ela se confirma fracassada, pois hesita diante dos sinuosos caminhos antes vivenciados. Soma-se a isso o fato de que as “vagas” lembranças se originam somente da memória e não encontram uma maneira de serem confrontadas, uma vez que ele nunca mais a encontrou depois daquela “tarde especial”:

... nos encontramos completamente despreparados para esse encontro. E digo despreparados porque sei que você não me esperava, da mesma forma como eu não esperava você. Certamente houve, porque tenho a vaga lembrança — e todas as lembranças são vagas agora — houve um tempo em que não nos conhecíamos, e esse tempo em que passávamos desconhecidos e insuspeitados um pelo outro, esse tempo sem você eu lembro. Depois, aquela primeira vez e logo após outras, tudo nos conduzindo apenas para aquele momento. Às vezes me espanto e me pergunto como pudemos a tal ponto mergulhar naquilo que estava acontecendo sem a menor tentativa de resistência, não porque aquilo fosse terrível ou porque nos marcasse profundamente e nos dilacerasse — e talvez tenha sido terrível, sim, é possível, talvez tenha nos marcado profundamente ou nos dilacerado, a verdade é que hesito em dar um nome àquilo que ficou depois de tudo³⁵³.

As lembranças arrebatam-no involuntariamente, num determinado dia, no qual se dirige à janela e observa a chuva caindo. A partir daí, mergulha no passado, mas com a certeza de que o território, agora, é outro, distinto da experiência anterior: "fiquei vendo uma roda-gigante através das gotas de chuva. Absurdamente. Uma roda-gigante. Porque não se vive mais em lugares onde existam rodas-gigantes. Porque também as rodas-gigantes talvez não existam mais". A roda-gigante é simbolicamente representativa neste sentido, uma vez que, através do seu movimento circular e contínuo, infere-se o dinâmico ciclo do tempo e, aqui, convoca-o a saltar para àquela reveladora tarde; a narrativa pretende, por essa via, conectar-se com o tempo histórico do passado:

³⁵³ *Idem, ibidem*, p. 144-5.

... eu estava parado à beira da janela enquanto obscuras lembranças que eu queria te dizer. Tentei organizá-las imaginando que construindo uma conseguisse de certa forma amenizar o que acontecia e que eu não sabia se terminaria amargamente — tentei organizá-las para evitar o amargo, digamos assim. Então tentei dar uma ordem lógica aos fatos: primeiro quando e como nos conhecemos; logo a seguir a maneira como esse conhecimento se desenrolou até chegar ao ponto que eu queria, e que era o fim, embora até hoje eu me pergunte se foi realmente um fim. Mas não consegui. Não era possível organizar aqueles fatos; assim como não era possível evitar por mais tempo qualquer coisa que crescia barrando todos os outros gestos e todos os outros pensamentos. Durante todo o tempo em que pensei sabia apenas que você vinha todas as tardes, antes. Era tão natural você vir que eu nem sequer esperava ou construía pequenas coisas para te receber. Não construía nada — sabia o tempo todo disso — assim como sabia que você vinha completamente em branco para qualquer coisa que fosse dita ou feita. E muitas vezes nenhuma coisa era dita ou feita e nós não nos frustrávamos porque não esperávamos absolutamente nada. Disso eu sabia o tempo todo.³⁵⁴

Aqui, o narrador antecipa que algo revelador irá acontecer, pois “O pensamento só começa a tornar-se claro quando subimos na roda-gigante (...) éramos só nós dois na roda-gigante”. E falavam e riam acerca de assuntos diversos até que a roda-gigante subitamente parou; lá de cima, eles viram as luzes se apagarem e, apesar disso, continuaram conversando. Foi então que “começou a chover: lembro que seu cabelo ficou molhado e as gotas escorriam pela sua face exatamente como se você chorasse”. A imprevisibilidade da situação, aliada ao estancar do tempo, fez com que não houvesse maiores impedimentos para revelarem o que sentiam um pelo outro:

... Não havia nada para fazer lá em cima a não ser falar, e nós tínhamos tão pouca experiência disso que falamos durante muito tempo e entre inúmeras coisas sem importância você disse que me amava ou eu disse que te amava — ou talvez tivéssemos dito, da mesma forma como falamos da chuva e de outras coisas pequenas e insignificantes. Porque nada modificaria os nossos roteiros. Talvez você tenha me chamado de fatalista, porque eu disse todas as coisas, assim como acredito que você tenha dito todas as coisas — ou pelo menos as que tínhamos no momento. Depois de não sei quanto tempo as luzes todas se acenderam, a roda-gigante concluiu a volta e um homem abriu o portão de ferro para que nós saíssemos³⁵⁵.

³⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 145-6.

³⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 146-7.

Ao que tudo indica o relacionamento não pode se constituir em função de uma contrariedade familiar ou social. O casal sequer questiona tais motivos, que não são revelados ao leitor, já que “nada modificaria os nossos roteiros”. Apesar disso, ele sente um significativo amor pela outra pessoa, revelado pela sutileza dos seus gestos como “estender uma das mãos para afastar o seu cabelo molhado da sua testa”. As recordações agora se fazem presentes, a fim de recuperar as duras marcas do passado e se insinua o desejo, mesmo que remoto, de que a roda volte a girar e possibilite o encontro com a pessoa amada:

...e quando penso não consigo pensar construído, acho que ninguém consegue. Mas nada disso tem nenhuma importância, o que eu queria dizer é que chegando na janela, ainda há pouco, vi a chuva caindo e atrás da chuva, difusamente uma roda-gigante. E então pensei numa tarde em que você sempre vinha e numa tarde especial, não sei quanto tempo faz, e que depois de pensar nessa tarde e nessa chuva e nessa roda-gigante, uma frase ficou rodando nítida e quase dura no meu pensamento. Qualquer coisa assim: depois daquela nossa conversa, depois daquela nossa conversa na chuva você nunca mais me procurou³⁵⁶.

A única certeza que fica, ao final, é que o amor não se consolidou. A palavra configura-se como um dos escassos recursos que podem reorganizar os eventos do passado. No entanto, ela fracassa, o que, no plano estético da narrativa, aponta para a fragmentação, o inusitado, o não-linear. Os impedimentos que travam a relação amorosa, aqui, não encontram resistência, distinto do amor romântico que se fortalece diante da impossibilidade de união. Os conflitos do relacionamento amoroso de *Do outro lado da tarde* não se restringem apenas ao amor heterossexual, mas vai além, pois, ao longo do texto, os pronomes utilizados não indicam qualquer menção a um gênero em particular. Isto indica que, independente da forma de se relacionar, as relações amorosas quase sempre esbarram em obstáculos muitas vezes intransponíveis. O estágio sublime do amor é tão difícil de ser alcançado que se assemelha a própria reorganização da tessitura poética que se organiza através da memória difusa. A narrativa, por fim, convida o leitor a meditar a respeito das vicissitudes do relacionamento amoroso, que se dá, sobretudo, através do mergulho na palavra poética.

Ao final do subcapítulo *O amor transgride regras* exalta-se o intenso fluxo de mudanças da década de 70, que destrutura os convencionais papéis associados ao gênero feminino e masculino e, conseqüentemente, a relação amorosa com o(a) parceiro(a) o casamento, o trabalho, enfim, na estrutura social como um todo. Se o arbitrário regime militar

³⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 147-8.

emperra os manifestos sócio-políticos macroestruturais, no âmbito do privado, ele contribui para que haja certa unanimidade de oposição, ou seja, paradoxalmente, os anos ditatoriais agregam a juventude que intencionou transformar a vida em sociedade. Assinalava-se um rompimento com os tradicionais valores burgueses e se definia que as escolhas da vida privada estão diretamente associadas às escolhas políticas. Um novo estilo de vida, uma nova moral, uma nova estética foram corajosamente conquistadas, sobretudo, as que fossem totalmente distintas dos valores da classe média em ascensão no período da era desenvolvimentista. Caio Fernando Abreu, ao refletir acerca do impacto dessas experiências na vida dos sujeitos, indica particularidades que necessitam ser definidas separadamente em cada um dos contos.

Para uma avenca partindo trata da despedida de um casal, na rodoviária, na iminência da viagem da companheira. Se para o narrador, o encontro tem a intenção de discutir as razões do término da relação amorosa, para a ela, ao contrário, o debate não faz sentido algum. Diante disso, não há diálogo: é somente através da voz do narrador que o leitor tem acesso ao narrado. O conto, em sua própria estrutura, revela que a palavra não consegue dar expressão à subjetividade frente ao ser amoroso e, nestas condições, reitera o quão intransponível é o encontro com o outro. Aqui há uma inversão dos papéis normalmente associados ao gênero feminino e masculino, o que já assinala as transformações sócio-históricas decorrentes do movimento feminista da década de 70.

A jovem *Harriett*, dotada de uma beleza não-convencional, é assimilada pela indústria da beleza, na condição de modelo. O narrador convive com a menina, no período da infância, a fim de registrar a sua imersão, na vida adulta, junto às celebridades da mídia. A conquista de notoriedade pública e financeira, no entanto, não lhe garante laços afetivos genuínos e, diante de uma rejeição amorosa, põe fim a própria vida. A trajetória da personagem assinala as dificuldades de aprofundamento das relações afetivas num meio que enaltece o valor do mercado, da objetividade, do consumo, do superficial. Nestas condições, os valores humanos não encontram espaço para se manifestar e as relações impessoais, o desamparo, a solidão tornam-se inevitáveis. Através do seu trágico destino, *Harriett* confirma a rejeição aos operantes valores sócio-históricos que coisificam os indivíduos e, a morte indica, em última instância, a redenção de uma vida enfadonha e desprovida de sentido.

Em *O dia de ontem* o narrador medita a respeito de seu modo de atuação em sociedade em contraste com as referências culturais e históricas. A companheira o auxilia nestes sinuosos caminhos existenciais, num dia de feriado, espécie de entre-lugar, no qual se permite uma pausa para reorganizar a sua trajetória de vida. A narrativa, por sua vez, constitui-se a

partir de uma linguagem fragmentária, análoga aos desconhecidos percursos do inconsciente. O leitor, por sua vez, é convocado a transitar pelos insólitos caminhos subjetivos da personagem e, simultaneamente, também revisar a sua atuação sócio-histórica. À medida que enaltece leituras, canções, manifestos sociais, vivências em grupo, em choque com a tradição, o narrador tende a melhor compreender o seu espaço de atuação em sociedade. O jogo narrativo se constitui em dois planos: o da trajetória da vida com a aliada companheira e, concomitantemente, com o próprio fazer narrativo. Aqui o universo feminino/masculino, subjetivo/objetivo, apesar dos inusitados recursos estéticos, se fortalece, enquanto unidade, frente aos ilimitados e efervescentes debates sócio-históricos da década.

Uns sábados, uns agostos é a narrativa que atinge o maior grau de complexidade no que diz respeito à expressão literária. As referências da narrativa não oferecem pistas seguras para o leitor, as quais são reiteradas pelo narrador que demonstra também não compreender as razões dos acontecimentos. O conflito é decorrente da presença de estranhas pessoas que insistem em comparecer em sua casa aos sábados à tarde. O convívio com os sujeitos lhe causa evidente desconforto e aversão, mas, ao que parece, ele não tem condições de expressar a sua contrariedade. É possível que a narrativa convoque a refletir acerca dos relacionamentos fundados nas convenções sociais e, portanto, desprovidas de maior sentido afetivo.

O conto *Noções de Irene* origina-se através do debate entre dois homens, de gerações diferentes, que amam a mesma mulher. Os dissabores do término da relação amorosa e a paixão de Irene pelo outro faz com que o homem mais velho revise os seus sentimentos em contraste com o novo tempo. O amor de Irene pelo jovem amante lhe impulsiona a conquistar a sua verdadeira identidade feminina e, concomitantemente, um novo olhar a respeito da arte e dos impasses sócio-históricos. Daí a relação amorosa transcender os limites da vida privada, a fim de se conectar com a vida em sociedade. O título da narrativa sugere que os companheiros têm distintas visões da mulher amada, o que se deve à revisão do papel do feminino a partir dos anos 70. A música, mais uma vez, contribui para dar sentido ao narrado não apenas no que diz respeito à linguagem, como também ao plano estrutural da narrativa.

O narrador de *Do outro lado da tarde* recompõe a história de um amor perdido a partir dos fluxos digressivos da memória. Uma tarde chuvosa suscita as experiências vividas junto à pessoa amada e a palavra torna-se o único eixo capaz de recuperar as sensações vividas anteriormente. O leitor depara-se com a própria construção do texto, que, constantemente, coloca em dúvida os fatos que realmente ocorreram; aqui, exige-se do receptor um olhar mais atento aos percursos poéticos em detrimento da trama. As razões que levam ao desencontro do casal não são justificadas, mas reiteradas apenas pela tessitura da narrativa que se permite

difusa, escorregadia, inatingível. Assim, infere-se que os desafios do encontro amoroso são semelhantes ao árduo trabalho com a palavra no momento em que recompõe o passado através da memória difusa. A narrativa, por fim, convida o leitor a meditar a respeito das vicissitudes do relacionamento amoroso, que se dá através do mergulho na palavra, sobretudo a palavra poética.

6 Caminhos inusitados

*A vida só é possível
reinventada.*

*Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas. . .
Ah! tudo bolhas
que vêm de fundas piscinas
de ilusionismo... – mais nada.*

*Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.*

Cecília Meireles

A leitura de *O ovo apunhalado* revela o quão traumático foram os anos ditatoriais no Brasil por conta do cerceamento da liberdade dos sujeitos, vicissitudes que Caio Fernando Abreu enaltece sobretudo através da transgressão à forma narrativa e na constante invenção da palavra poética. A simpatia pelo ideário do movimento de maio de 68 lhe permitiu transitar pelos ilimitados fenômenos mundiais que incitaram a juventude a um mergulho nos valores da subjetividade, da imaginação, da vida em comunidades em oposição à objetividade, ao pragmatismo e ao consumo desmedido. No contexto brasileiro, o regime militar não só emperra os virtuosos sonhos da nova geração, como também massacra a expressão do pensamento e comportamento dos sujeitos. Isto porque a sociedade se depara com a instauração de uma brutal violência aliciada pelas elites que voltam seus interesses para a era desenvolvimentista, cujo maior projeto era o impulso para o milagre econômico. Na coletânea de contos do escritor, o sonho da “primavera da revolução”³⁵⁷ se revela danificado, o que é sugerido simbolicamente pelo próprio título: *O ovo apunhalado*.

Ao transitar pelos sinuosos caminhos da coletânea, o leitor se vê com inevitável perplexidade frente ao impacto dos valores do consumo, da violência institucionalizada e, por extensão, do predomínio de pensamento e comportamentos ligados à tradição e ao conservadorismo. É através do choque entre personagens de posturas discordantes que

³⁵⁷ O termo é utilizado por Luiz Carlos Maciel na obra em que faz uma reflexão acerca dos movimentos rebeldes, nos quais inscreve a Geração *Beat*, a Contracultura, o ideário *hippie* para, ao final, considerar no *Outono da Alienação* os resquícios deste projeto político-cultural nos dias de hoje. Para maior aprofundamento do tema, conferir em MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

normalmente se instaura o narrado. Aqui se justifica o olhar da fortuna crítica, que o associa ao papel de porta-voz de uma geração. Entretanto, a escritura de Caio Fernando Abreu não só reitera a oposição dos jovens que aderiram aos movimentos contraculturais, como também daqueles que, sem consciência de sua condição de objetos ou, às vezes, impelidos involuntariamente a sê-lo, servem apenas ao ardiloso sistema econômico que, em última instância, só almeja mais um produto para explorar o mercado consumidor. As personagens de *Gravata, Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô* e *Harriett* são significativos representantes deste quadro desolador. Há ainda os indivíduos que se encontram embrutecidos subjetivamente, resultado de sua condição de vorazes consumidores, como a personagem de *Creme de alface*. Os empresários e detentores de poder político, por sua vez, não encontram limites ao sobreporem sua desmedida ambição acima dos valores democráticos ou até do patrimônio da natureza, a exemplo das narrativas de *Uma veste provavelmente azul* e *Margarida enlatada*, respectivamente.

A complexidade de fatores que marcam a década são enaltecidos em suas diversas faces na coletânea de 1975. Caso disso é a postura quase sempre ambígua dos intelectuais, artistas, jornalistas, os quais muitas vezes sucumbem às forças da publicidade e das mídias como em *Margarida enlatada* e *Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô*. Afinal, como salienta Heloisa Buarque de Hollanda, os intelectuais se deparam com circunstâncias muitas vezes contraditórias, o que impediu a instauração de um debate mais profundo naqueles anos. Se, por um lado, o autoritário regime impede a livre expressão do pensamento, em especial, através do Ato Institucional número 5, por outro, incita a expansão da Indústria Cultural através de um discurso nacionalista e ufanista. Acrescenta-se a isso o desmantelamento da universidade como espaço de reflexão e crítica, instituição que, a partir deste período, é impelida a supervalorizar a técnica em detrimento das ciências humanas. Caio Fernando Abreu assinala estas posturas com certa ironia, uma vez que os detentores de poder intelectual oscilam entre a perplexidade e o imobilismo, ou a fácil adequação às novas técnicas como o jornalismo, a publicidade e o veículo televisivo. Afinal, o regime militar pós-64 ventilou a expansão da indústria cultural e estes veículos foram os principais mentores da era desenvolvimentista.

Nota-se que Caio atenta aos complexos debates nacionais, aparentemente dicotômicos, mas procura incansavelmente ampliar o seu olhar para *outros* territórios, a fim de depurá-los e incorporá-los a sua própria escritura. Caso disso é o conto que dá título à coletânea de *O ovo apunhalado*, cuja estrutura se estabelece, de um lado, em diálogo com a canção *Lucy in the Sky with Diamonds*, de Lennon e McCartney, e, de outro, com a obra de Clarice Lispector

para, ao final, revelar uma narrativa marcadamente insólita. A partir daí, assinala-se uma abertura para os efervescentes debates mundiais, universo de experiência da juventude de maio de 68, a fim de salientá-los no traumático e violento contexto brasileiro da ditadura militar. Concomitante a isto, o escritor adota o espaço urbano, a fim de vivenciar os lugares comuns, os *outdoors*, a multidão, os edifícios, os resquícios do humano revelados em cada esquina, rua ou praça. O contista reconhece as metrópoles como espaço narrativo e as suas personagens — aliás, uma significativa parcela delas se constitui de boêmios, *hippies*, gays e mulheres libertárias — vivem a sua subjetividade em contraste com os valores da tradição, do conservadorismo ou ainda do consumo desmedido.

Ao dar preferência ao contexto das metrópoles, o escritor se alia aos debates mundiais e, ao mesmo tempo, indica uma relevante transformação sócio-histórica da sociedade brasileira na era desenvolvimentista: o abandono das pequenas cidades em direção aos grandes centros. Nestas condições, o fluxo contínuo e ininterrupto de tempo tende a predominar, pois funciona como um eixo motivador de toda uma gama de tarefas a cumprir. A subjetividade não encontra espaço de expressão e os indivíduos vêm no consumo um anestésico para aliviar a solidão, a impessoalidade, fatores praticamente inevitáveis no contexto metropolitano, ou ainda para minimizar suas angústias e dissabores. As personagens de Caio Fernando Abreu enfrentam conflitos pela impossibilidade de se manifestarem enquanto sujeitos e, na maioria das vezes, afastam-se em busca de *outros* territórios (reais ou imaginários), ou no trânsito pelas drogas, reveladoras dos desconhecidos percursos do inconsciente, ou, se não houver mais saída para a efetiva transformação, elegem a radical experiência da morte.

Aliás, a morte é vislumbrada como experiência limite. O rompimento com a tradição e o conservadorismo sócio-histórico — inscrito nas consagradas Instituições: a família, a religião, o Estado — ocorre através de um mergulho no imaginário, na criatividade, no prazer. As narrativas de *O dia de Ontem*, *Eles* e *O afogado* elucidam tal postura. O escritor se lança em profundas experimentações através de um rompimento com o realismo documental, baseado na lógica e verossimilhança, a fim de assinalar insólitas experimentações, nas quais se confirmam ambigüidades, justaposições, e até mesmo o diálogo com as outras artes como a música, o cinema, o teatro. Isto porque Caio Fernando Abreu mergulha no fluxo contínuo de seu tempo com a intenção de reconstruí-lo e, ao que tudo indica, as incertezas, a brutalidade do autoritarismo, a automatização dos sujeitos só podem ser exprimíveis através de uma nova estrutura, tanto da narrativa quanto da linguagem, formas que permitem uma abertura de sentidos na recomposição da conturbada década de 70.

Ao deparar-se com a transitoriedade de seu tempo, o contista de *O ovo apunhalado* convoca o leitor, seu cúmplice, a rever os parâmetros comumente reconhecidos pela tradição. A partir daí, ao imergir num universo que se constrói a partir da subjetividade da consciência, cujas pistas não são usualmente conhecidas, o leitor acaba por exercitar a sua própria condição de sujeito sócio-histórico através da alogicidade da narrativa, dos recursos insólitos e da abertura da palavra poética. O escritor exige, desse modo, que o leitor o auxilie na tarefa de construir o texto e, conseqüentemente, o sentido do narrado. Aqui a história se efetiva num fluxo vivo e contínuo e se abre a novas propostas, principalmente a de fazer junto, conforme salienta Walter Benjamin. Por conta disso, a obra de Caio Fernando Abreu vem sendo comumente associada a sua geração, uma vez que este grupo contribuiu para a exaltação dos sentidos do texto na medida em que vivencia semelhantes obstáculos, angústias e reflexões. O que o escritor provoca, no entanto, é uma reflexão a respeito da realidade, processo às vezes difícil e doloroso para as personalidades acostumadas apenas à reprodução e à constatação dos fatos. A cada narrativa de *O ovo apunhalado* eclode o novo, o estranho, a fim de exprimir a negação da realidade sócio-histórica que se sustentava através da imposição de um pensamento linear e padronizador sob a égide da brutal violência do regime militar. Aqui o leitor necessita estar atento e sensível para que o texto o desperte, independente do contexto em que se encontre, pois o efeito poético encontra-se pleno de vida.

A rejeição a um modo lógico de expressão e comunicação assinala ainda uma aversão à ascendente indústria cultural que induz ao conformismo e, por extensão, impede a transformação efetiva da sociedade. O autor de *O ovo apunhalado* assinala inclusive os instantes, mesmo que raros, de humanidade e inquietude que há nos sujeitos tutelados pelo trabalho burocrático e consumo, a exemplo das personagens de *Retratos e Gravata*. Por outro lado, reitera a postura facínora dos detentores de poder que não medem esforços para conquistar os seus ambicionados projetos individuais como em *Uma veste provavelmente azul*. No mesmo caso, encontram-se as reflexões acerca das políticas culturais do regime autoritário e sua enganosa tarefa de unir a sociedade, através da integração da cultura erudita à cultura popular, conforme salientado nos contos *Margarida enlatada* e *Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô*. É preciso considerar ainda que a coletânea de contos não se apresenta através de uma estrutura linear, mas em meio a um dinâmico jogo de encaixe com peças que se montam e remontam para, ao final, dimensionar o todo da obra.

Em *Morangos mofados* (1982), obra posterior a *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977), já se reitera a condição dos sujeitos, que se encontram inegavelmente tutelados ao consumo desmedido e à indústria cultural, apesar das promessas em relação à

abertura democrática no contexto brasileiro. As personagens sofrem com as novas condições, como na marcante narrativa de *Os sobreviventes*, pois vêem seus ideais sucumbirem pouco a pouco frente às avassaladoras forças do mercado que lhes arranca a autonomia e a independência. Agora, consolida-se a frustração de um sonho que não teve condições de se realizar, pois se exige dos indivíduos uma urgente inserção no mercado de trabalho e a incorporação de um comportamento e pensamento cada vez mais padronizantes, o que implica inevitavelmente o esvaziamento das relações afetivas e amorosas, reiteradas pela perda de expressão da subjetividade. Não há saídas: ou se aceita as atuais condições, resignadamente, ou se busca refúgio em *outros* territórios e, aqui, dá-se preferência aos exóticos países do Oriente. Independente da opção escolhida, o efeito dramático das novas condições é enaltecido pelo título da narrativa: *Os sobreviventes*.

A obra publicada em 1982 intui que as práticas contraculturais não encontram mais espaço de expressão e inclusive antevê que os efervescentes movimentos das décadas anteriores perdem o seu significado libertário ao se transformarem em simples mercadorias. O que se nota é que a adesão à irracionalidade e, por extensão, à loucura, um dos princípios de resistência dos *hippies* ao sistema autoritário, sucumbe às forças repressivas do Estado e das famílias conservadoras; os resquícios da “nova sensibilidade” sobrevivem hoje apenas como mais um produto da indústria cultural. Em direção semelhante se efetuam as experiências pelo uso de drogas que, se antes eram utilizadas como forma de libertação, flexibilização do pensamento e criatividade, agora, servem apenas ao poderoso sistema do narcotráfico e à indústria farmacêutica. A revolução sexual, incitada pela geração rebelde, torna-se, ironicamente, o *leitmotiv* do estímulo à economia, bem como a inserção das mulheres no mercado de trabalho fomenta desde a indústria dos cosméticos, das cirurgias plásticas até a venda de eletrodomésticos. Aqui a cultura do narcisismo, do individualismo, do hedonismo também é enaltecida com vistas a favorecer a indústria do entreterimento. Desse modo, a produção literária do escritor gaúcho, através de uma inquieta atualização, conseguiu anteciper o legado sócio-histórico da era desenvolvimentista e do regime autoritário nos dias de hoje.

Nota-se que, no momento em que inicia o processo de abertura democrática no contexto brasileiro, o regime militar já havia deixado o mercado em seu lugar: principal força a regular e determinar as atuais práticas sociais. Aliás, uma influência provavelmente muito mais sutil e eficaz do que a anterior. Diante da inevitável frustração, os sujeitos vivem em meio ao desencanto e à melancolia, conforme as personagens da coletânea de *Morangos mofados*, e a própria estrutura narrativa marcada por justaposições, ambigüidades, lirismo e

musicalidade da linguagem exprime as contrariedades do seu tempo histórico. Nesta fase, a opção pelos recursos inusitados, associados ao surrealismo, tende a minimizar, o que confirma, ao mesmo tempo, que o inconformismo do escritor frente ao desolador quadro histórico-social se efetua pela constante reinvenção de novos recursos de linguagem. Por conta disso, os estudos de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Georg Simmel e Julia Kristeva contribuem para a leitura da obra do escritor no sentido de ampliá-la enquanto fenômeno sócio-cultural.

Ao resistir ao massacre das subjetividades, o escritor, simultaneamente, transgride o sentido da palavra que tende a designar, conceituar objetos e coisas, o que o impele ao espaço do silêncio e à estranheza. Aqui o inexpressável, o sombrio se apresenta no lugar da matéria massificada e tecnologizada:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos (...) quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome da libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes³⁵⁸.

Em *O ovo apunhalado* há uma ruptura dos discursos correntes ao recuperar zonas sagradas do cotidiano e da arte como em *Réquiem para um fugitivo* e *Iniciação*, na revelação dos dolorosos incidentes da infância como em *Oásis*, ou ainda no mergulho dos resquícios do passado, a fim de atualizar um relacionamento perdido, como em *Do outro lado da tarde*. Ao revelar-se pela estranheza e silêncio, a ficção poética do escritor exprime o mal-estar frente ao seu tempo e ao processo capitalista. Afinal, a poesia só é tolerada como atividade isolada e abstraída da prática social.

Aliás, Caio Fernando Abreu contista, romancista, poeta, cronista, jornalista, dramaturgo viveu profundamente os complexos e sinuosos percursos da poesia. Acrescenta-se a isso, o fato de que a inconformidade com o seu tempo histórico-social não se revela apenas na sua obra literária, mas decorre das intensas experimentações de sua vida enquanto sujeito social. Aqui os limites entre a vida pública e privada são inegavelmente rompidos. É provável que, em parte, o efervescente período da década de setenta tenha contribuído para isso, pois se afirmava que as escolhas subjetivas incidem indiretamente na postura política e vice-versa para que, em conjunto, impulsionem as efetivas transformações sociais. Afinal, os movimentos libertários de maio de 68 e a Contracultura assinalavam que ainda era possível se

³⁵⁸ BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

pensar coletivamente. Aliás, talvez este tenha sido o último impulso histórico-social que reconheceu a importância do *outro* no debate e na experiência cotidiana. O que se observa, no entanto, é que o escritor dialoga com estes emergentes fenômenos com uma determinação e discernimento inquestionáveis. Assim, a diferença de Caio Fernando Abreu, tanto o escritor como o sujeito social, reside no seu perspicaz olhar a respeito destes fenômenos sócio-culturais não só porque os vivenciou intimamente, mas pela sua constante inconformidade e não adequação às convenções.

A contundente postura do autor de *Morangos mofados* desdobra-se em irrestritas direções enquanto sujeito social. Se a sua atividade literária passa ao largo dos cânones literários, o que lhe valeu o perfil de escritor *maldito* junto à literatura, a sua paralela atuação enquanto jornalista e autor de teatro não ocorre de maneira diferente. Nos anos ditatoriais, nota-se o seu interesse em colaborar para os veículos da ascendente imprensa alternativa como *Opinião*, *Movimento*, *Ficção*, *Inéditos*, *Paralelo*, *Escrita*, assim como o desejo em dialogar com escritores interessados em revisar os parâmetros literários, a exemplo do grupo vinculado ao *Suplemento de Minas Gerais*. Outro aspecto relevante é o seu exercício enquanto cronista nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Zero Hora*, de Porto Alegre, a partir dos anos 80, uma vez que o trabalho consciente com a linguagem exprime-se, aqui, de maneira surpreendente. O que se vê, neste caso, é um firme propósito em romper com a expectativa dos leitores acostumados à linguagem comunicativa, a fim de lançá-los nos interstícios do poético em meio à rapidez e impaciência do cotidiano. Da mesma forma, a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, de sua autoria, sofreu a censura do regime militar durante dez anos. Outra questão a considerar é que o escritor rompe também com o ensino universitário, uma vez que abandona os Cursos de Letras e Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul ainda no final da década de 60.

Por esta razão, as cartas do escritor se constituem num documento relevante para aclarar os eixos motivadores de sua escritura e, sobretudo, recuperam as razões que o levam a romper com os fortes ditames da literatura brasileira e sul-rio-grandense. Os debates travados com a escritora Hilda Hilst, neste caso, se tornam os mais expressivos, uma vez que compartilham do mesmo ideário estético e o interesse pelas práticas contraculturais. Dentre as principais contravenções literárias encontram-se o intento de abolir a distância entre autor e leitor através de uma linguagem mais próxima da oralidade, do uso de gírias, do palavrão, de simbologias orientais, ou ainda do diálogo com as *outras* artes como a música, o cinema, o teatro. Nas cartas de Caio Fernando Abreu compreende-se que a desestruturação efetivada na linguagem e na estrutura narrativa de *O ovo apunhalado* tem a finalidade consciente de

expressar a violência e o desespero originários do seu traumático contexto histórico-social. Daí a importância desta obra enquanto força inaugural, pois é através dela que Caio Fernando Abreu conquista notoriedade junto aos leitores e, sobretudo, se revela por um estilo que lhe é singular.

As cartas demonstram ainda a profunda admiração que mantém com a literatura intimista, em especial com a obra de Clarice Lispector. Há ainda as não menos importantes trocas afetivas e literárias com as escritoras Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst e Ana Cristina César. A partir daí, infere-se que o escritor não só aprecia a literatura intimista, como também se identifica com uma expressão literária mais próxima da autoria feminina e, aqui, reitera-se, mais uma vez, a postura contraventora de Caio Fernando Abreu. Outra questão relevante é que o encontro com estas escritoras se fez possível em razão do seu ímpeto em se deslocar geograficamente, desde muito jovem, em direção às metrópoles culturais brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro, locais onde voluntariamente fixa morada na maior parte de sua vida. Aliás, a inquietude literária do escritor é simultânea ao seu desejo em explorar novos territórios, não só para além do seu estado de origem, como também para os países europeus. A primeira viagem para o exterior ocorre ainda em 1973, no período mais traumático do regime militar, os denominados “anos de chumbo” e se torna freqüente nas décadas posteriores. É relevante que o seu destino normalmente esteja associado às metrópoles de importância histórico-cultural como Londres, Paris, Estocolmo.

O contista gaúcho não receia o distanciamento do seu território de origem e tampouco toma para si as influências literárias sul-rio-grandenses, ao contrário de Luiz Antonio de Assis Brasil e Simões Lopes Neto, escritores cujo interesse se funda nas temáticas e na história regionais. Aliás, o contista rompe com os parâmetros literários de tal forma que sequer se mobiliza para os tratamentos temáticos de âmbito familiar, uma das costureiras vertentes da literatura sul-rio-grandense, a exemplo de Érico Veríssimo, ou das relações amorosas fundadas no casamento, como em Machado de Assis. O interesse do autor de *O ovo apunhalado* centra-se no debate a respeito das subjetividades em sua relação com o *outro*, seja nas amizades ou nos instáveis relacionamentos amorosos. Dedicar-se, sobretudo, à exaltação da angústia e impotência dos sujeitos frente aos fenômenos sócio-culturais da década de 70. Aqui a violência institucionalizada, a sociedade conservadora e o consumo desmedido são constante alvo de reflexão. Daí um certo estranhamento de sua escritura e de sua obra no âmbito da literatura sul-rio-grandense e inclusive no panorama da literatura brasileira.

Além disso, no momento em que se identifica com a obra de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst e Ana Cristina César, o escritor rompe com a literatura

documental e enaltece a crise da subjetividade em sua interação com o *outro*, aliás, tensão que afeta inclusive a fala narrativa, palavra que se constitui cada vez mais inexprimível. Ao aderir à linhagem literária de cunho intimista-existencial, o escritor também confirma o seu apreço pelos escritores europeus como Virginia Woolf, Fernando Pessoa, Marcel Proust, Rimbaud, ou ainda pelos latino-americanos direcionados às grandes rupturas literárias como Julio Cortázar e Gabriel Garcia Marquez. Talvez advenha daí a significativa recepção de sua obra junto ao público europeu, em especial, a partir da coletânea de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e do romance *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), traduzidos para o francês, inglês, alemão, italiano. Verifica-se, em suas cartas, que esta notoriedade lhe propiciou convites para inúmeros Congressos, Feiras do Livro, palestras em diversas metrópoles européias, sobretudo na década de 90, o que lhe trouxe considerável alegria.

No entanto, à medida que o tempo passa, verifica-se que as cartas do escritor exprimem uma intensa sensação de desconforto e estranheza, seja em território europeu ou brasileiro, inclusive na capital paulistana e porto-alegrense. Aliás, a coletânea de *Estranhos estrangeiros* (1996) revela a sua constante reflexão a respeito do tema e as narrativas de *Bem longe de Marienbad* ou de *London, London* exprimem a aprazível e conturbada relação com o país estrangeiro. Na mesma direção encontra-se o estranhamento ideológico, responsável pelo afastamento dos sujeitos, focalizado no conto *Ao simulacro da imagerie*.

É significativo ainda que na mesma coletânea encontre-se a novela *Pela noite* que recupera as vicissitudes do relacionamento homoerótico em sua condição de estranhamento para a própria subjetividade e, por extensão, na relação com o *outro*. Apesar de o escritor ter conquistado significativa notoriedade pela abordagem da temática gay, ele sempre expressou, seja em cartas ou entrevistas, o seu descontentamento em restringir a sua expressão literária a um grupo específico e, aqui, mais uma vez, o autor de *Estranhos estrangeiros* rompe com o aceitável socialmente. A partir daí, infere-se que as personagens do escritor são análogas ao sujeito social Caio Fernando Abreu, pois o conflito com o *outro* se funda, sobretudo, numa postura anticonvencional que tem origem no sonho de uma sociedade libertária. Agora, estes sujeitos sofrem na condição de *estranhos* ao seu universo social, o que provoca ainda mais inadequação e desencanto.

Observa-se que a adesão às simbologias orientais e às práticas alternativas como a Ioga, a Astrologia, o I-ching, o Candomblé têm a intenção de recuperar, no universo da vida cotidiana, um lugar onde pudesse se sentir confortável. É possível supor que, desde o início de sua trajetória literária, na efervescente década de setenta, Caio Fernando Abreu procura

desesperadamente breves instantes de sagrado que possam suscitar uma revelação ou iluminação profana:

Atrás das janelas, retomo esse momento de mel e sangue que Deus colocou tão rápido, e com tanta delicadeza, frente aos meus olhos há tanto tempo incapazes de ver: uma possibilidade de amor. Curvo a cabeça, agradecido. E se estendo a mão, no meio da poeira dentro de mim, posso tocar também outra coisa. Essa pequena epifania. Com corpo e face. Que reponho devagar, traço a traço, quando estou só e tenho medo. Sorrio, então. E quase paro de sentir fome³⁵⁹.

³⁵⁹ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 14-5.

7 Bibliografia Consultada

7.1 Obra de Caio Fernando Abreu*

- ABREU, Caio Fernando. *As frangas*. São Paulo: Globo, 2002.
- . *Caio Fernando Abreu: cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- . *Caio 3D – O essencial da década de 70*. São Paulo: Agir, 2005.
- . *Caio 3D – O essencial da década de 80*. São Paulo: Agir, 2005.
- . *Caio 3D – O essencial da década de 90*. São Paulo: Agir, 2006.
- . *Caio Fernando Abreu: melhores contos*. BESSA, Marcelo (Org.). Rio de Janeiro: Global, 2006.
- . *Estranhos estrangeiros e Pela noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- . *Girassóis*. São Paulo: Global, 1997.
- . *Inventário do Ir-remediável*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- . *Morangos mofados*. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- . *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- . *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1975.
- . *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- . *Ovelhas negras*. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- . *Pequenas epifanias*. Gil França Veloso (Org.). Porto Alegre: Sulina, 1996.
- . *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- . *Triângulo das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- . *Teatro completo*. Luiz Arthur Nunes (Org.). Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997.

7.2 Participação em Antologias

- . *Aqueles dois e Garopaba mon amour*. In: *35 melhores contos do Rio Grande do Sul*. BORDINI, Maria da Glória (Org.). Porto Alegre: IEL: Corag, 2003.

* Além dos títulos referidos, há uma considerável produção literária em revistas e periódicos nacionais, cuja relação completa não se conseguiu obter até o término deste trabalho.

_____. *História de um novo tempo: o novíssimo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

_____. *Mel & Girassóis*. ZILBERMANN, Regina (Org.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. *Roda de fogo: 12 gaúchos contam*. APPEL, Jorge Carlos (Org.). Porto Alegre: Movimento, 1970.

7.3 Fortuna crítica

ABREU, kil. Eu quero biografar o humano do meu tempo (entrevista). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1996.

ARENAS, Fernando. Estar ente o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu. *Brazil / Brazil*. Porto Alegre: PUC; Mercado Aberto, n. 8, ano 5, p. 55-66, 1992.

AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu. n. 19, Porto Alegre: IEL, 1998.

BARROS, André Luís, MITCHELL, José, PAIVA, Anabela. Com a AIDS, a descoberta real da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1996, p.5.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BIZELLO, Aline. *Caio Fernando Abreu sob um viés comparatista*. Monografia (Curso de Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BOVINCINO, Regis. Fôlego curto. *Veja*, São Paulo, n.788, 12 out. 1983, p. 119.

BORDINI, Maria da Glória. Caio Fernando Abreu e o sonho dos anos 60. *Revista Blau*. Porto Alegre, mai. 1996, n.10.

BUENO, Eduardo. Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 fev. 1996, p.64.

_____. A última caminhada de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996, p. 04.

BRUNN, Albert von. *Viagem ao fim da noite: a megalópole em Caio Fernando Abreu*.

www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_litcult/revistaliticult > Acesso em agosto de 2006

CAIO: 50 anos de paixão. *Jornal de Universidade*. Porto Alegre, ago. 1998. Cultura, p. 14 e 15.

CAIO Fernando Abreu: o cronista do desencanto dos anos 70. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 17 mar. 1996, Caderno 3, p. 5.

- CAIO Fernando Abreu deixa projetos inéditos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1996, ilustrada, p. 5.
- CAIO Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 fev. 1996, Suplemento Especial, Segundo Caderno.
- _____. A discreta coragem do pastor (entrevista). *Revista Veredas*, Rio de Janeiro, n. 2, ano 01, Fev. 1996, p. 16-7.
- CARDOSO, Ana Maria. O crítico de uma geração. *Jornal Pioneiro*, Caxias do Sul, RS, 25 e 26 fev. 2006.
- CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1995, Caderno 2, p. 05.
- CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- CHAVES, Flávio Loureiro. O ovo e a urgência de dizer. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 mai. 1976, Caderno de Sábado, p.16.
- CHIARA, Ana Cristina. Afinidades eletivas. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 9-17.
- COSTA, Flávio Moreira da. Apunhalaram o ovo: nasceu um escritor. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 jan. 1976, Caderno de Sábado, p. 02.
- COUTINHO, Sonia. Ficção nos tempos de cólera. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1988.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Narrativa e homoerotismo*. Doutorado. (Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006
- ESCRITOR residente. *Leia Livros*, São Paulo, n. 105, jul. 1987. p. 07.
- FAVALLI, Clotilde Pereira de Souza. *Inventário de uma criação*. In: *Caio Fernando Abreu*. 2 ed. Porto Alegre, IEL; ULBRA; AGE, 1995.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. Pelas noites vazias. *Isto É*, Rio de Janeiro, n. 355, 12 out. 1983, p. 86.
- FISCHER, Luís Augusto. Caio F. herdeiro e inventor. *Revista Bravo*, Ano 9, fev. 2006.
- _____. Desenho de uma geração. In: *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998.
- FONSECA, Juarez. O cinquentenário de Caio Fernando Abreu. *Jornal da Universidade UFRGS*. Porto Alegre, ago. 1998, Cultura, p. 14.

- GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre Luxo e purpurina e Os sobreviventes de Caio Fernando Abreu. In: *Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, v. 8, p. 36-45, 2005.
- HECKER FILHO, Paulo. Caio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 mar. 1976. Caderno de Sábado, p. 02.
- HILST, Hilda. Ele é um escritor transparente. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1995.
- HOHLFELDT, Antonio. Caio Fernando Abreu: este sonho acabou, mas o futuro está mesmo aí. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 06 nov. 1975, Caderno de Sábado, p. 14.
- _____. Caio Fernando Abreu tem sessão de autógrafos no IAB hoje, logo à noite. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jun. 1982, p. 15.
- _____. Ciclo vital renovado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 fev. 1983, p.14.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é mais dia de Rock (I) (II). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 e 31 out. 1982, p.5, p. 7-8.
- JOCKYMAN, Vinicius. Do ovo apunhalado à mecânica do grito. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 nov. 1975, Caderno de Sábado, p.15.
- JOVCHELEVICH, Roberta. *A crônica no jornal: uma leitura de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão pelo estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.
- LEILLA, ÁLLEX. *Atritos e paisagens: um estudo sobre homossexualidade e loucura nos contos de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Departamento de Literatura Brasileira). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- LEITÃO, Carla Fraga. *Caio Fernando Abreu: em busca de Dulce e de si mesmo*. Dissertação (Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário – ensaios*. São Paulo: LR, 1983, p. 213-4
- MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) Fundação Universidade Federal de Rio Grande, Rio Grande, 2006.
- MARCATI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

- MENDES, Fernando Oliveira. *Na voragem de uma paixão*. In: *Análise Literárias: tendências contemporâneas de FERNANDES, Cleudemar Alves; SANTOS, João Bosco Cabral dos* (Org.) Uberlândia: EDUFU, 2003.
- . O som de uma prosa. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Minas Gerais, n. 51, set. 1999.
- . A extração da loucura. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 41/42, p. 167-78, 2001/2002.
- . *O ser-ninguém*. Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC. Belo Horizonte, 2002.
- MENDONÇA, Renato Duarte. Caio está voltando pra casa. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 fev. 1998, Segundo Caderno, p. 08.
- . Para lembrar Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 fev. 1998, Segundo Caderno.
- . As vozes de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 set. 1998, Segundo Caderno.
- . Uma trincheira da emoção. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 set. 1998, Segundo Caderno.
- MINDLIN, Sônia. Trilogia de insônia e aurora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1983.
- MORRE o escritor Caio Fernando Abreu. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 fev. 1996.
- MURPHY, Priscila. O jardineiro das palavras. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 01-03 mar. 1996, Livros, p. 07.
- NADER, Wladyr. Caio exprime a inquietação dos jovens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1975.
- . Um desencanto bem elaborado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de mai. 1982.
- NOLL, João Gilberto. O verão coagulado de memória. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996, Segundo Caderno, p. 07.
- PAZ, Wálmaro. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1995, Caderno SP, p. 01.
- PINTO, Marco Aurélio Biermann. Caio Fernando Abreu: notas esparsas. *Letras*. Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, jun. 1991, p. 53-8.
- PIVA, Mairim Linck. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. *Letras de Hoje*, vol. 37, n. 2, jun. 2003.
- . *Uma figura às avessas: Triângulo das águas*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre PUCRS, 1997.

- _____. *Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.
- PORTO, Luana Teixeira & PORTO, Ana Paula Teixeira. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Revista Letras*, Curitiba, n. 62, p. 61-77. jan./abr. 2004.
- _____. Cazuza e Caio Fernando Abreu no tempo e na vida. *Signo* (Santa Cruz do Sul), v.29, n.46, p. 45-61, Porto Alegre, 2004.
- _____. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- REEDIJK, Carolina da Cunha. *Sobre o amor que “não” ousa dizer o nome*. Dissertação (Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006
- SANT’ANA, Paulo. Um diálogo inesquecível. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996. Segundo Caderno, p. 02.
- SAVIO, Lígia. Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho. *Ciências e Letras*, n. 34, jul./dez 2003.
- SEFFRIN, André do Carmo. Caio: entre dragões e velhos morangos. *Suplemento Literário Amazonas*, Manaus, jul. 1988, v. 2, n. 21, p. 11.
- SILVA, Deonísio da. O escritor se defende com a palavra. *Zero Hora*, Porto Alegre, 07 jan. 1995, Segundo Caderno, p. 05.
- SIMÕES, Priscila. A volta de “Morangos mofados”(entrevista) *Jornal da Tarde*, São Paulo, maio 1995, p. 10.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária — polêmica, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TELLES, Lygia Fagundes. Doente, buscava a vida cuidando de rosas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1996.
- _____. Na mão direita de Deus. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996, Segundo Caderno, p. 08.
- _____. (prefácio) ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: IEL/ Globo, 1975.
- _____. Autor tem o sonho como vocação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 1995. Caderno 2, p. 05.
- TEIXEIRA, Jerônimo. O silêncio de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 fev. 1996, Segundo Caderno, p. 01.

- TEIXEIRA, Paulo César. A vida de extremos de Caio Fernando Abreu. *Revista Aplauso*, no. 45, 2003.
- TORRI, Fátima. Depoimento - A Aids é a minha cara. *Marie Claire*, São Paulo, set. 1995, p. 101-5.
- TREVISAN, João Silvério. Repórter procura desesperadamente Dulce Veiga. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1990.
- TRIGO, Luciano. As ficções de uma vida transitória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de out. 1994, Segundo Caderno.
- VALENÇA, Jurandy. Caio Fernando Abreu em Porto Alegre. *Diário do Povo*, Campinas, 13 ago. 1995, Plural, p. 1-5.
- VIEIRA, Júlio Zanota, Um símbolo redimido pela luz. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996, Segundo Caderno.
- WYLER, Vivian. Sonhadores nostálgicos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1982, p.5.
- WIZNIEWSKY, Larry. *Angelus Contraculturais: Caio Fernando Abreu crítico da Contracultura*. Dissertação. (Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, 2001.
- ZAGO, Cecília Luísa Kemel. A literatura gaúcha pós-22 – XIII – Reflexões críticas a partir da crítica do Caderno de “Segundo Caderno”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 dez. 1979, Caderno de Sábado, p. 14-5.
- ZILBERMANN, Regina. (Org.). *Temperamento de contista*. In: Mel & Girassóis. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

7.4 Bibliografia teórico-crítica

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- . Conferência sobre lírica e sociedade. In: *Textos escolhidos: Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- . *Mínima Moralia*. São Paulo: Ática, 1992.—
- ALMEIDA, Jr. Armando Ferreira. *A Contracultura ontem e hoje*. Disponível em: <http://minerva.ufpel.edu.br> Acesso em: 09 ago. 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 32 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996

- ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano & Senac, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- ATHAYDE, Félix. O Realista é uma besta ou elogio do sonho. *Pasquim*. Rio de Janeiro, ano III n. 408, 30 dez. a 05 jan. de 1978.
- AVILA, Affonso. Uma atitude de vanguarda. In: *O poeta e a consciência crítica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- . *Paraísos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- . *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da literatura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . O surrealismo. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da literatura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BETTO, Frei. *Consumo, logo existo*. Disponível em: www.cebi.org.br. Acesso em 05 dez. 2006
- BLANCO, Armindo. A apatia. *Pasquim*. Rio de Janeiro, ano III n. 408, 22 a 28 abr. de 1978.
- BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- . *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- . Poesia-resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- . Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. A voz do outro. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade* NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano & Senac, 2005.

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- CALDAS, Waldenyr. Comunicação e indústria cultural. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- CAMPOS, Maria do Carmo. Linguagem e silêncio: notas para um leitura de poesia. In: *Discurso, memória, identidade*. INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.) Porto Alegre: Sagaluzzato, 2000.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1957
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHO, Elizabeth. O modelo econômico: uma só nação, um só mercado consumidor. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade* NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac, 2005.
- . Telejornalismo: a década do jornal da tranqüilidade. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac, 2005.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1973.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- CHIAMPI, Irlemar & BERND, Zilé. O romance latino-americano. Porto Alegre, *Revista Blau*, n. 28 nov. de 1999.
- COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A Contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- COOPER, David. *Gramática da vida*. 2 ed. Lisboa: Presença, 1974.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. 3. ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1988.
- ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: LPM, 2006.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegria, alegoria*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GULLAR, Ferreira. *A vanguarda e seus limites*. In: *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- . O inimigo da palavra. In: *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- HANSEN, João Adolfo. Pra falar das flores. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.

- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade* NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano & Senac, 2005.
- HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica. In: *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- _____. Por que a literatura? In: *Por que literatura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1966.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Legião estrangeira*. 12 ed. São Paulo, 1992.
- KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- _____. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*, NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano & Senac, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX*. São Paulo: Ática, 1991.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. Teatro anos 70. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- MONTEIRO, Ronald. Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade* NOVAES, Adauto (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano & Senac, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. MPB: Totem-Tabu da vida musical brasileira. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

- . No fim da História, o Ocidente de volta para o Oriente. In: *No final do século: reflexões dos maiores pensadores do nosso tempo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- . Poesia marginal – literatura e cultura nos anos 70. In: *Retratos de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PESSOA, Fernando. *Ficções de interlúdio: poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980
- PIGNATARI, Décio. O paleolhar da televisão. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Record, 1988.
- PINTO, Sérgio de Castro. *Um contista congenial (II)*. Disponível em: <http://www.onorte.com.br/colunas> Acesso em: 23 de Mar. de 2006.
- PONGE, Robert ; ZEMOR, Fernando. Da primavera de Praga às barricadas de Paris. In: *1968: Contestação e utopia*. Lorena Holzmann e Enrique Serra Padrós (Org.) Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.
- RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O contexto de 1968. In: *1968: Contestação e utopia*. Lorena Holzmann e Enrique Serra Padrós (Org.) Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.
- RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a Contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- ROCHA, Luiz Carlos. *Drogas*. São Paulo: Ática, 1987.
- ROSZAK, THEODORE. *Para uma contracultura*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SALOMÃO, Waly. Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. Modernidade e tradição popular. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1, mar 1991.
- SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e arte nas ruas. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: *O fenômeno urbano*. VELHO, Guilherme Otávio (Org.) 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

- TATIT, Luiz. A canção moderna. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2005.
- TEIXEIRA, Jerônimo. O liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural. In: *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1993.
- VELHO, Gilberto. As vítimas preferenciais. FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão. In: *Oficina de texto*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- WISNIK, José Miguel. A paixão dionísica em Tristão e Isolda. *Os sentidos da paixão*. Sérgio Cardoso [et. al.] São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- . Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ZILBERMANN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, Porto Alegre, 1991, n. 17, p. 93-104.