

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Luana Teixeira Porto

**FRAGMENTOS E DIÁLOGOS: HISTÓRIA E INTERTEXTUALIDADE
NO CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU**

Porto Alegre, abril de 2011.

Luana Teixeira Porto

**FRAGMENTOS E DIÁLOGOS: HISTÓRIA E INTERTEXTUALIDADE
NO CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, área de Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras – Área de Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt

Porto Alegre, abril de 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**FRAGMENTOS E DIÁLOGOS: HISTÓRIA E INTERTEXTUALIDADE
NO CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU**

elaborada por

Luana Teixeira Porto

como requisito parcial para a obtenção do grau de

Doutora em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt (UFRGS)
Orientadora/Presidente

Prof. Dr. Jaime Ginzburg
1º arguidor

Profa. Dra. Regina da Costa da Silveira
2ª arguidora

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva
3ª arguidora

Alento

*Quando mais nada houver,
eu me erguerei cantando,
saudando a vida
com meu corpo de cavalo jovem.*

*E numa louca corrida
entregarei meu ser ao ser do Tempo
e a minha voz à doce voz do vento.*

*Despojado do que já não há
solto no vazio do que ainda não veio,
minha boca cantará
cantos de alívio pelo que se foi,
cantos de espera pelo que há de vir.*

Caio Fernando Abreu

AGRADECIMENTOS

O ato de escritura de uma tese é um ato solitário em que o autor, frente à tela do computador, registra suas impressões, questionamentos e suas leituras acerca de um tema ou de uma ou mais obras, como o que se apresenta neste trabalho. Se a escrita é individual, as leituras registradas não o são, pois resultam de diálogos, de junção de fragmentos de textos, de intertextos que ajudam a elaborar a história da construção de um trabalho acadêmico. Os diálogos não se constituem apenas com autores, ampliam-se e consolidam-se pela atuação de pessoas, cujas contribuições merecem registro.

À Professora Gilda Neves da Silva Bittencourt, agradeço a acolhida generosa na área de Literatura Comparada do Programa de Pós-graduação em Letras, as leituras atentas do projeto que deu origem a este trabalho, as análises de cada capítulo que compõe este texto, as indicações bibliográficas e a orientação segura e tranquila na produção desta tese.

À Professora Márcia Ivana de Lima e Silva, agradeço o incentivo para a condução de mais um trabalho sobre a obra de Caio Fernando Abreu, as sugestões para qualificação da tese e a humanidade e o respeito com que trata suas (ex)alunas.

À Professora Regina da Costa da Silveira, agradeço a leitura atenta do texto apresentado no exame de qualificação da tese, bem como as indicações bibliográficas e os apontamentos sobre o trabalho que sinalizaram caminhos para melhoria da pesquisa.

Ao Professor Jaime Ginzburg, agradeço as orientações à iniciação à pesquisa sobre Caio Fernando Abreu e a formação em literatura brasileira que impulsionaram o desenvolvimento desta investigação.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras, agradeço as exposições teóricas e as leituras críticas de obras e autores que ampliaram a forma de ler textos da ficção literária brasileira.

Cabe ainda neste espaço, registrar agradecimentos àquelas pessoas que acompanharam esta trajetória desde o seu início, contribuindo para que este projeto acadêmico se concretizasse.

À minha mãe, Jucélia, apoiadora incondicional de meus projetos pessoais e profissionais, agradeço o incentivo constante, o olhar vivo e atento diante de cada leitura dos contos de Caio Fernando Abreu que compartilhei com ela nesses anos de estudo, o otimismo com que analisa situações adversas, o aconchego que tornou menores as angústias típicas de doutorandas.

À Ana Paula, minha irmã, que dividiu comigo a luta pela conquista da vaga para o Doutorado em Letras, agradeço o companheirismo e o apoio afetivo e acadêmico, além dos debates acerca de literatura que fizeram ganhar corpo muitas das reflexões construídas.

Ao meu pai, Odilon, mesmo distante das discussões literárias, agradeço o exemplo de conduta honesta no trabalho que faz com que o rigor e a seriedade sejam sempre tidos como critérios de valor na elaboração dos meus trabalhos acadêmicos.

Ao Jeferson, agradeço o estímulo fortalecedor, os gestos de carinho recebidos ao longo de todos os anos de estudo e as palavras de conforto quando as leituras ainda não se concretizavam em papel.

Agradeço ainda aos amigos Lizandro Calegari e Ana Flávia Marques, que, mesmo distantes, compartilham o apego pela literatura de Caio Fernando Abreu e torcem por mim.

E essa torcida também vem de amigos-colegas de trabalho, que participaram da vivência de trabalhar e pesquisar ao mesmo tempo, apoiando a árdua tarefa de dar aula, ler e escrever. Por isso agradeço em especial o apoio do Elvis e do Vinícius, da Karinne, da Fernanda e da Luciana e de todos os outros colegas que acompanharam o período de construção desta tese.

RESUMO

Este trabalho aborda a produção contística de Caio Fernando Abreu, centralizando a análise de suas narrativas curtas sob o enfoque das suas formas de composição. Nesse sentido, foram priorizadas reflexões sobre a fragmentação formal dos textos, os diálogos entre literatura e história presentes em contos do escritor e as relações intertextuais que caracterizam grande parte de sua obra. Todos esses elementos são examinados com o objetivo de investigar a construção dos contos do escritor com base na análise da forma de seus textos, considerando traços do gênero conto, a fragmentação formal das narrativas curtas do escritor e os diálogos que sua literatura estabelece com a história e com outros textos, como as letras de canções. Contos das obras *O ovo apunhalado*, *Morangos mofados* e *Ovelhas negras* constituem objeto de estudo. As análises dos contos são amparadas em autores como Edgar Allan Poe, Julio Cortazar, Luis Barrera Linares, Gustavo Luis Carrera e Ricardo Piglia, entre outros, que tecem considerações teórico-críticas acerca do conto enquanto gênero literário; a fragmentação da forma narrativa do conto é abordada com base nas proposições de Walter Benjamin e Theodor Adorno; e Julia Kristeva, Laurent Jenny, Antoine Compagnon e Gérard Genette são autores referenciados para identificação e análise dos processos de intertextualidade. O olhar crítico construído através da leitura de contos de Caio Fernando Abreu indica que o escritor se serve de uma forma fragmentada como estratégia para elaborar literariamente episódios de repressão e violência vivenciados no contexto sócio-histórico, e essa fragmentação formal introduz um traço singular no seu conto, considerando o gênero literário. Os diálogos com outros textos na obra do autor são recursos intertextuais que caracterizam as personagens dos contos, apresentam pistas de leitura e também são sinalizadores de uma fragmentação da forma narrativa.

Palavras-chaves: Caio Fernando Abreu, conto, fragmentação da forma, história, intertextualidade.

ABSTRACT

This study is focused on Caio Fernando Abreu's short story production, emphasizing the analysis of his short narratives in his ways of composition. Accordingly, priority was given to reflections on the formal fragmentation of the texts, dialogues between literature and history in the author's short stories and the intertextual relations that characterize much of his work. All these elements are examined in order to investigate the construction of the writer's short stories based on the analysis of his texts structures, considering the characteristics of the short story genre, the formal fragmentation of the writer's short narratives and the dialogues that his literature establishes to history as well as other texts such as lyrics of songs. Short stories of the works *O ovo apunhalado*, *Morangos mofados* and *Ovelhas negras* are the aim of this study. The analysis of the short stories are based on Edgar Allan Poe, Julio Cortazar, Luis Barrera Linares, Gustavo Luis Carrera and Ricardo Piglia, among others, who make critical-theoretical reflections about the short story as a literary genre; the fragmentation of the short story narrative is approached having as a base proposals of Walter Benjamin and Theodor Adorno, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Antoine Compagnon and Gérard Genette, referenced authors for identification and analysis of intertextuality processes. The critical eye built through reading Caio Fernando Abreu's short stories indicates that the writer makes use of a piecemeal form as strategy to develop literary episodes of repression and violence experienced in the socio-historical context and this formal fragmentation introduces a singular trace in his short story, considering the literary genre. The dialogues with other texts in the author's work are intertextual resources that feature the characters of short stories, present reading tracks and also indicate a fragmentation of the narrative form.

Keywords: Caio Fernando Abreu, short story, form fragmentation, history, intertextuality.

SUMÁRIO

CAIO FERNANDO ABREU: DAS LEITURAS CRÍTICAS A UMA PROPOSTA DE LEITURA	10
1 O DISCURSO CRÍTICO SOBRE O CONTO NOS SÉCULOS XIX E XX	35
1.1 A primeira teoria do conto: as proposições de Poe no século XIX	35
1.2 Os discursos críticos sobre o conto no século XX	41
1.3. A narrativa curta de Caio Fernando Abreu à luz das teorias do conto	52
2 A FRAGMENTAÇÃO DA FORMA NARRATIVA	64
2.1 A fragmentação da forma	64
2.2 A fragmentação da forma no conto	76
2.3. A fragmentação do conto de Caio Fernando Abreu	76
3 O CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU: UM DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA	109
3.1 Diálogos entre literatura e história	109
3.2 <i>O ovo apunhalado</i> : a coisificação do ser humano na sociedade contemporânea	109
3.3 <i>Morangos mofados</i> : uma história social a contrapelo	126
3.4 <i>Ovelhas negras</i> : uma descrição da dor e do sofrimento	139
4 O CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU: INTERTEXTOS	156
4.1 A intertextualidade na literatura: concepção teórico-crítica	156
4.2 A intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu	170
4.2.1. A intertextualidade através de citação, epígrafe e alusão a textos alheios	171
4.2.2. A intertextualidade através do processo de reescritura textual	210
5 O CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU: FRAGMENTOS E DIÁLOGOS	218
REFERÊNCIAS	231

CAIO FERNANDO ABREU: DAS LEITURAS CRÍTICAS A UMA PROPOSTA DE LEITURA

A narrativa “O Príncipe Sapo”, publicada em 1966, na revista *Claudia*, foi o texto que marcou a estreia de Caio Fernando Abreu¹ na literatura num cenário em que a prosa de ficção, motivada pela revitalização da forma literária proposta pelo modernismo, expandia-se especialmente pela produção de romance e conto. Este gênero, segundo destaca Pellegrini (1996), a partir dos anos 1970, alcança popularidade alimentada por concursos literários e o crescimento da indústria cultural, “criando-se assim mais um ‘bem cultural’ disponível nos *displays* das livrarias, ao lado, sobretudo dos *best-sellers* estrangeiros” (1996, p. 16).

Esse período ainda promovia uma revitalização da composição em prosa, pois, conforme atesta Candido (1989), esses anos apresentavam na ficção brasileira um “toque novo”, cujas características eram a experimentação e renovação da linguagem literária, que refletia, na técnica e na concepção narrativa, os anos de vanguarda estética explicitados nas décadas anteriores e que se mostrava como uma “verdadeira legitimação da pluralidade”. Para Candido, a ficção nos decênios de 60 e 70 do século XX ainda se singularizou por romper a forma e estrutura literária das modalidades “fechadas” do romance e do conto e por propiciar um desdobramento destes gêneros, “que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras” (1989, p. 209).

No caso do conto, Candido (1989) assinala a dificuldade de delimitar uma fronteira com outros gêneros, como poemas e crônicas, e a presença de “sinais e fotomontagens” que dão a essa forma de composição um lugar especial na ficção do período². A produção de contistas que se serviram de técnicas consideradas

¹ Segundo relata Callegari (2008), a publicação do conto “O Príncipe Sapo” foi uma surpresa que a psicóloga e editora da revista *Claudia*, Carmen da Silva, fez para Caio Fernando Abreu, que havia enviado o texto a ela para obter um parecer crítico, mas a editora, de propósito, não comentou o texto, guardando-o para publicação. Essa afirmação de que o autor não havia sido antecipadamente comunicado sobre a publicação do texto também está registrada no “prefácio” do conto publicado em *Ovelhas negras*.

² Nos anos 1970, além do conto, o romance-reportagem que, segundo Cosson (2002), emergiu na época com grande sucesso de público e recebeu ampla cobertura nos jornais, apresenta também uma forma híbrida. No caso do romance-reportagem, o hibridismo da forma, na perspectiva da recepção crítica do período de publicação das obras, foi apontado como um “fenômeno da época que imprimiu na literatura os tons e as cores do jornalismo” ao abordar a sociedade brasileira daquele

renovadoras, motivadas pela invenção ou transformação de técnicas antigas, é apontada por grande parte da crítica, de acordo com Candido (1989), como o melhor da ficção brasileira mais recente. Ampliando a perspectiva sobre a ficção contemporânea brasileira, a partir dos anos 1970, a leitura crítica de Pellegrini (2001) mostra que essa literatura está impregnada de traços, dilemas e conflitos da situação política atravessada pelo país diante da ditadura, da abertura e da redemocratização, trazendo para a produção literária características do pós-modernismo em suas múltiplas facetas, como o híbrido e o descontínuo em termos estilístico-formais, e a predominância do painel urbano sobre o regional em termos temáticos³. Na abordagem de temas urbanos, a ficção do período da segunda metade do século XX em diante problematiza a realidade complexa do contexto, suas ambivalências e seus paradoxos, consolidando a literatura escrita por mulheres e dando espaço à temática homossexual, o que representa a afirmação de vozes até então sufocadas que conquistam espaço para se “fazer ouvir” numa atitude de extensão ao movimento social do período de pós-abertura política no Brasil (PELLEGRINI, 2001)⁴.

E esses elementos que singularizam a produção literária do período mostram-se em diferentes gêneros narrativos, cuja produção ganha estímulo pela sofisticação tecnológica e pela consolidação da indústria cultural que facilita a “construção” de bens materiais. Mas, se, por um lado, havia, na ficção de 1960-70, uma preocupação com a linguagem e com a forma narrativa dos textos, o que, mais tarde, foi reconhecido por críticos literários, dentre os quais Candido (1989) é um exemplo, como traços distintivos da literatura da segunda metade do século XX, por outro essa ficção encontrava dificuldades de ganhar público-leitor embora o mercado editorial estivesse em ascensão. Não se trata de inexistência de receptores para as

contexto (COSSON, 2002, p. 25) e que se caracterizou pelas “falhas formais” identificadas pela crítica literária da época como decorrentes da restrita elaboração literária e ausência de filtragem de temas e adoção de técnicas jornalísticas para a literatura. Isso gerou uma atribuição de valor menor a esse gênero literário, que recebeu uma visão negativa na produção literária do período. No caso do conto, a forma híbrida e a presença de fotomontagens não têm sido apontadas como falhas formais e precisam ser analisadas à luz da temática dos textos num processo de interpretação que associe obra literária e contexto social, resistência à ditadura e a outras formas de opressão e estratégia narrativa capaz de representar internamente a singularidade do período.

³ Para Pellegrini, o enfraquecimento da temática regional e a ascensão dos temas urbanos faz com que a ficção contemporânea, ao representar a vida dos grandes centros e sua deterioração, enfatize a “solidão e a angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então” (2001, p.59).

⁴ Caio Fernando Abreu, juntamente com Márcia Denser, João Silvério Trevisan, João Gilberto Noll, entre outros, é indicado por Pellegrini (2001) como um autor que exemplifica esse contexto temático-formal da ficção contemporânea.

obras literárias, mas da necessidade de os escritores enfrentarem a censura numa conjuntura político-social em que a temática abordada por alguns autores era reprimida especialmente quando textos ou obras pudessem manifestar oposição ao sistema social e político vigente. Dentre o grupo de escritores que passaram pela análise dos censores, está Caio Fernando Abreu, cujo primeiro livro de contos, *Inventário do irremediável*, lançado em 1970, precisou sofrer alterações para “adequar-se” às condições de publicação, dado que revela uma tendência do escritor em registrar (e também contestar) o caráter normativo e repressivo das posturas sociopolíticas dominantes naquele contexto histórico.

Esse livro foi seguido de outras produções literárias do autor⁵ e sinaliza o gênero literário ao qual Caio Fernando Abreu dedicou a maior parte de sua obra⁶. Apesar de o escritor ter criado romances, crônicas, novelas, poemas e peças de teatro, foi através do conto que ganhou projeção literária e reconhecimento da crítica, o que, como assegura Moriconi (2002), não implicou facilidades para sobrevivência do escritor no mercado editorial⁷, cuja demanda tem sido maior para textos mais próximos de uma linguagem juvenil ou produções relacionadas à autoajuda. Nesse sentido, segundo Moriconi, a trajetória de vida de Caio Fernando Abreu “fornece um bom retrato da conspiração permanente operada pela sociedade brasileira no sentido de impedir ou dificultar a profissionalização do escritor-artista” (2002, p. 11) e incita a pensar na formação do público-leitor no Brasil bem como nos critérios de valorização dos textos adotados pelo leitor não especializado, principalmente os literários, cuja linguagem, quando fragmentada ou dotada de exigências intelectuais mais amplas, afasta de narrativas e poemas o leitor menos apegado à literatura.

As situações adversas enfrentadas por Caio Fernando Abreu para publicar suas obras e obter seu sustento através de seus textos são confrontadas pela receptividade das suas produções por parte de críticos, muitos deles jornalistas que

⁵ Nota-se ainda que Caio Fernando Abreu atuou como tradutor. A novela “Assim vivemos agora”, de Susan Sontag, traduzida por ele, aborda um dos temas debatidos especialmente pelo escritor nas suas últimas obras: a contaminação pelo vírus HIV.

⁶ Caio Fernando Abreu também publicou contos em coletâneas de narrativas curtas escritas por vários autores, participando assim, de livros com histórias reunidas. Em uma dessas obras, os contos são reunidos em homenagem ao próprio Caio Fernando Abreu, como forma de mostrar “a força de nossa literatura” (1996, p. 11), escreve Moacyr Scliar no prefácio de *Caio de amores*, publicado em 1996, sob a organização de Paulo Tarso Riccardi.

⁷ Segundo Dip (2009), Caio Fernando Abreu trabalhou em diversas revistas como editor ou colunista mesmo depois de ter livros publicados e premiados.

liam seus textos e escreviam sobre eles⁸, tendo assim as narrativas curtas do escritor começado a ser comentadas e analisadas em jornais concomitantemente à época de publicação das obras. Essa atenção da crítica indica que os textos de Caio Fernando Abreu, assim que lançados, motivavam um olhar atento de sujeitos letrados interessados em desvendar nas páginas de jornal a literatura do escritor. Nos anos de chumbo, já se produzia crítica sobre a sua obra.

Se, por um lado, a crítica sobre a produção do escritor no meio jornalístico era imediata, passaram-se, por outro lado, mais de vinte anos após a publicação do primeiro livro para a crítica de cunho acadêmico voltar-se para a literatura de Caio Fernando Abreu. A partir dos anos 1990, surgiram trabalhos acadêmicos que procuravam explorar de forma mais detalhada a obra do autor. Nesse cenário, muitos desses estudos são resultados de pesquisas de mestrado e doutorado desenvolvidas no Brasil e no exterior. Estas análises produzidas fora do país, segundo Dip (2009), ainda antes de a biografia do autor ser publicada, quando o livro da autora estava no prelo, somavam mais de 40 trabalhos. A quantidade expressiva de estudos sobre a produção do escritor é um dado que sinaliza a importância de seus textos no cenário literário local ou cosmopolita e são indicativos da qualidade de seus textos bem como de sua representatividade literária no contexto da ficção brasileira contemporânea. No entanto, sua produção é raramente abordada em manuais da historiografia literária do país e seu nome dificilmente é referenciado no conjunto de autores e obras identificados pelos autores críticos que elaboram os manuais de literatura brasileira e assim disseminam a seleção de escritores e textos que merecem ser lidos⁹.

Algumas das investigações críticas sobre a literatura de Caio Fernando Abreu produzidas no meio acadêmico discutem temáticas da obra, propondo leituras que destacam o “conteúdo” e as “mensagens” dos textos do autor, enquanto outros trabalhos buscam situá-lo dentro de um conjunto de produções ou autores representativos de uma tendência literária. É o caso da análise proposta por Fischer (1998), Hohlfeldt (1988; 1996), Bittencourt (1999), Costa Lima (1983), Sussekind

⁸ Os trabalhos de Marcatti (2000) e Barbosa (2008) expõem as perspectivas críticas esboçadas em jornais do país sobre a produção literária de Caio Fernando Abreu.

⁹ Bosi (2006), por exemplo, em *História concisa da literatura brasileira*, ao apresentar tendências contemporâneas da literatura no Brasil, elenca na ficção dos anos 1970 a 1990 alguns pontos de referência que caracterizam temas e formas da prosa do período e cita escritores representativos no romance e no conto, incluindo, por exemplo, Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Moacyr Scliar, Raduan Nassar. Nessa abordagem sobre a ficção brasileira, Bosi (2006) não faz nenhuma referência à produção literária de Caio Fernando Abreu.

(1995), Ginzburg (2006) e Pellegrini (2009), por exemplo, os quais se mostram interessados em identificar um lugar para Caio Fernando Abreu na literatura rio-grandense ou num quadro mais amplo da literatura brasileira ou ainda em analisar a produção do escritor segundo uma perspectiva temática que observa a leitura que o escritor produz de um determinado tempo histórico.

Fischer (1998), ao mapear tendências da literatura rio-grandense dos anos 1870 até 1990, afirma que, nos anos 90, surge uma nova forma de escrever literatura no Estado. Na visão do crítico, escritores que publicaram suas obras nesse período não se mostravam vanguardistas nem tinham consciência de que estavam formando uma “geração”. No grupo de escritores dessa nova literatura, Fischer (1998) inclui Caio Fernando Abreu como um dos autores mais representativos. Para o estudioso, o que assegura a singularidade do grupo é o afastamento da construção da identidade ou da representação da cor local, traço constante das produções literárias rio-grandenses anteriores a esse período¹⁰. Nesse sentido, a obra de Caio Fernando Abreu não tem um teor “regionalista”, e sua literatura abandona a temática voltada para o gaúcho campeiro ou o gaúcho herói, por exemplo, para atingir espaços mais abrangentes em relação a temas e experiências a serem representadas nos textos.

O gênero romanesco no Rio Grande do Sul é objeto de estudo de Hohlfeldt (1996), que identifica cinco tipos de romance¹¹ nas letras do Estado e aponta a existência de outra forma romanesca que não recebe nomenclatura, vistos que os autores dessa produção são “difíceis de se classificar”, pois “Rejeitam etiquetas, querem-se livres e absolutos” (1996, p. 114-115). No romance inominável, Hohlfeldt (1988) situa Caio Fernando Abreu que, para o ensaísta, apresenta uma forma circular em *Limite branco* (1970) e, em *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), constrói um romance “curioso”. Ao analisar o conto brasileiro contemporâneo para traçar uma historiografia do gênero, o crítico agrupa a narrativa curta em diversas categorias¹² e

¹⁰ Na visão do Fischer (1988), desde 1870 os escritores da literatura sul rio-grandense abordavam a identidade local através da investigação do gaúcho romântico como elemento de “coesão nacional do Rio Grande do Sul”, passando no início do século XX a centrar-se no gaúcho peão e seu heroísmo, e mais tarde, a partir de 1930 representa o “Coronel gaúcho” devido à sua decadência e entre 1960 e 1980 explora um “cenário cosmopolita” com temas ainda regionais, mas não se prendendo ao tema do gaúcho campeiro. Na quinta geração, está situada a obra de Caio Fernando Abreu.

¹¹ Romance regionalista, romance contra-ideológico, romance do imigrante, romance de autoria feminina, romance urbano são os tipos de romance apontados pelo crítico.

¹² As categorias de contos apontadas pelo autor são “conto rural”, “conto alegórico”, “conto psicológico”, “conto de atmosfera”, “conto de costumes”, “conto sócio-documental” e “conto da década de 80”.

classifica o conto de Caio Fernando Abreu (junto com o de Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant'Anna) como conto de atmosfera por apresentar “um clima, uma espécie de ‘aura’ que envolve a narrativa” (HOHLFELDT, 1988, p. 137). O escritor gaúcho, na visão crítica de Hohlfeldt (1988), repete formas e temas literários, tendo por isso uma fácil identificação, e aborda a marginalização da juventude brasileira da geração dos anos 1960, mas não produz uma literatura de cunho documental ao representar o homem de sua geração, já que sua literatura traz dimensões “mais amplas de todo e qualquer momento de crise” (1988, p. 145) e demonstra uma preocupação com a linguagem.

Em perspectiva semelhante no sentido de traçar um panorama do conto no Estado gaúcho e identificar temas e aspectos formais do gênero, o trabalho de Bittencourt (1999) analisa a narrativa curta sul-rio-grandense da década de 1970 e aponta na literatura contística produzida a partir dos anos 1960 uma “nova narrativa”, marcada pela passagem do conto gaúcho da tradição à modernidade. Essa nova narrativa, segundo a autora, desenvolve como linhas temáticas as vertentes social, existencial/intimista, memorialista ou da reminiscência da infância e regionalista. Caio Fernando Abreu, por apresentar em sua literatura uma crítica à sociedade de consumo e à moderna era tecnológica e por problematizar experiências de jovens num contexto repressivo nos anos 1970, liga-se à vertente social, não se restringindo a essa tendência narrativa: seus contos também se associam a duas outras linhas, a existencial/intimista e a memorialista. O distanciamento temporal na forma de o narrador de Caio Fernando Abreu conduzir os relatos, transitando entre a infância e a maturidade, faz identificar na produção do autor a vertente memorialista, e a abordagem da solidão, da incomunicabilidade e da inadaptação do sujeito ao mundo aponta ainda a presença da vertente existencial.

Já Costa Lima (1983), em estudo sobre o gênero conto produzido entre o início do século XX e 1980, destaca a narrativa curta de Caio Fernando Abreu como uma das mais fecundas da recente ficção brasileira por desviar-se dos “cacoetes” realistas praticados por outros autores modernos. Sussekind (1985) estuda a “literatura pós-64” e situa Caio Fernando Abreu no grupo de autores que elaboraram literariamente e de forma fragmentada “as cenas de tortura e violência cada vez mais frequentes na literatura dos anos 70” (1985, p. 47), contrapondo-se a escritores que optaram por “flagrantes jornalísticos” e construíram narrativas através de descrições e relatos das experiências do período.

A perspectiva político-social da obra de Caio Fernando Abreu também é objeto de análise de Ginzburg (2006), que reconhece em textos do escritor uma “tragicidade tão crua” e escassa na produção literária brasileira recente ao abordar contradições da sociedade brasileira contemporânea. Ao analisar a obra *Ovelhas negras*, Ginzburg (2006) encontra elementos formais e temáticos que a vinculam a tensões sociais do país na década de 1990 relacionadas a regulamentos da sexualidade, exclusão social e políticas conservadoras. Em termos interpretativos, para o crítico, a escritura de Abreu “atualiza a catástrofe, com a vivência de choques, pela linguagem” (2006, p. 371) quando o conto do autor propõe, por exemplo, reflexões sobre a ideologia heterossexual normativa e uma imagem da História como catastrófica e saturada de processos traumáticos.

Numa abordagem que discute as condições de produção e recepção do texto através da associação entre literatura, mídia e mercado na ficção brasileira contemporânea, Pellegrini (2009) observa traços da vida cultural brasileira que marcam a ficção dos anos 1970 e 1980 e analisa a narrativa de Caio Fernando Abreu como uma escrita fragmentada e esquizofrênica, marcada por um trabalho paciente com a forma do texto e por uma perspectiva que “poetiza a crueza do presente”. Dessa maneira, segundo a autora, o escritor constrói uma história cujo narrador olha o mundo de longe “através das inúmeras janelas que povoam seus textos” (2009, p. 77) e ainda se sente vítima do processo de modernização brasileira do período embora seja consciente do acesso facilitado aos bens culturais e experiências pessoais que essa modernidade lhe proporciona.

Em estudos resultantes de pesquisa de mestrado, Piva (1997), Pereira (2008), Leal (2002) e Costa (2008) exploram a temática da obra de Caio Fernando Abreu e propõem leituras pautadas, respectivamente, nas teorias do imaginário, na sociologia da literatura, na teoria da desconstrução e na astrologia associada à mitologia e ao símbolo. Piva (1997) discute elementos simbólicos na obra do escritor, como a presença de signos do zodíaco, epígrafes e dedicatórias que se associam à sua literatura e provocam uma densidade narrativa. Defende que a literatura de Caio Fernando Abreu tem caráter universal, não se restringindo a uma representação dos condicionamentos histórico-sociais que estimularam sua produção. Pereira (2008) analisa narrativas do escritor publicadas no livro *O ovo apunhalado* e postula que contos dessa coletânea expressam uma forma de resistência ao contexto opressor manifestada pela problematização da repressão

sexual e urbana e da violência. O crítico Leal (2002), em dissertação publicada em livro, mostra que o eixo triádico “metrópole/identidade/sexualidade” singulariza a produção literária de Caio Fernando Abreu no sentido de que o escritor cria personagens deslocadas que vivem em metrópole¹³. O pesquisador assinala que os sujeitos homoeróticos que marcam a produção do escritor tornam-se estranhos ao ambiente heterocentrado e, por isso, são marginalizados, advindo disso a dificuldade de construção de identidades fixas e a presença de histórias que apontam uma reflexão sobre a existência e a relação do “eu” com o mundo e que se constituem através de uma estrutura fragmentada. Costa (2008) discorre sobre o universo ficcional de Caio Fernando Abreu, construindo uma leitura da obra *Triângulo das Águas* centrada na análise da hermenêutica simbólica decorrente dos sentidos suscitados pelas imagens arquetípicas ligadas à astrologia adotadas pelo escritor na composição das personagens e enredo dos textos que compõem o livro. Segundo a estudiosa, *Triângulo das Águas* constitui uma síntese da obra do escritor quando se considera a adoção do simbolismo astrológico na sua produção literária e é indicativa da proposta de ciclo subjacente a toda a obra do autor: “a vida como eterna mudança, de morte e renascimento, e assim sucessivamente, círculo sem fim e sem começo” (2008, p. 142) que carrega uma imagem redentora e de esperança da vida e dos textos que se renovam a cada dia.

Barbosa (2008), em sua tese de doutorado, estuda a narrativa de Caio Fernando Abreu, vendo-a na perspectiva da “escrita do eu” no sentido de que avalia os textos do escritor como autoficção, visto reconhecer na obra dados do real e dados da ficção presentes na escrita que compõe o universo literário do prosador. Nessa linha de análise literária, Barbosa (2008) busca compreender o processo de ficcionalização da realidade empreendido pelo autor de modo a considerar que o caráter autoficcional da obra deriva de um trabalho do escritor diante da sua própria experiência, cujo ponto de vista é abordado no texto através de uma recriação linguística com vistas à sua produção literária.

Registram-se também leituras críticas da obra de Caio Fernando Abreu que buscam desvendar as características da obra do autor, ressaltando temas e sinalizando o diálogo de sua literatura com o seu contexto de produção ou universo

¹³ A metrópole é apontada por Leal (2002) como um espaço das multidões que propicia o conflito do indivíduo consigo mesmo, especialmente em relação à identidade, e mostra-se oportuna para o desenvolvimento da homossexualidade.

sócio-cultural. Nessa linha de raciocínio, inserem-se outras pesquisas desenvolvidas em cursos de pós-graduação, dentre as quais se incluem as de Chaplin (1999), Cardoso (2007), Magri (2010), Braga Júnior (2006) e Wizniewsky (2000). Este entende que a produção de Caio Fernando Abreu faz uma leitura crítica da contracultura no Brasil, adotando uma perspectiva dupla por analisar o movimento enquanto projeto e realização estética. Nesse sentido, o pesquisador defende a ideia de que o escritor, em seus contos, apresenta um testemunho da contracultura, acentuando uma visão pessimista resultante de uma reflexão profunda sobre o confronto entre a estética da contracultura e os condicionamentos histórico-sociais do período.

Chaplin (1999) propõe uma associação entre a literatura de Caio Fernando Abreu e a filosofia existencial-humanista acerca do ser humano e do conflito entre homem e sociedade e sinaliza que Caio Fernando Abreu representa literariamente conflitos existenciais da “problemática do ser humano e os reflexos de um tempo confuso, cujos valores caracterizam-se pela transitoriedade” (1999, p. 6). Assim, a autora destaca que o traço existencialista na obra do escritor é motivado pelo diálogo dos textos literários com seu contexto de produção, já que ele é um “fotógrafo” de sua geração.

Cardoso (2007) analisa a coletânea *O ovo apunhalado* e mostra que esta obra estabelece um diálogo com as representações sócio-culturais dos anos 1970, um diálogo explicitado nas cartas do escritor, que são apontadas pela autora como uma reiteração da “contundência literária” do autor, que, enquanto sujeito social, mantém uma postura anticonvencional originária do sonho de que a realidade do período pudesse ser outra.

Magri (2010) analisa o olhar de Caio Fernando Abreu sobre a cidade e a experiência urbana e enfatiza que os textos do escritor revelam uma visão sobre as transformações sociais e culturais enfrentadas pelo país no século XX. Para a autora, o desencontro manifesta-se na obra do autor como uma proposta estética para sinalizar a dificuldade de comunicação e troca de experiências das personagens dos contos bem como um sinal de que há frustração ou trauma entre passado e presente na vivência dos sujeitos representados nas narrativas, o que implica também um desencontro da personagem consigo mesma. E esse desencontro, na perspectiva de Magri (2010), singulariza a experiência do sujeito no contexto urbano, espaço que impulsiona a criação de personagens estereotipadas

que representam sujeitos que “vivenciam situações de perda, carência afetiva, frustração, solidão, sendo lançados numa condição de fragilidade” (2010, p. 13).

Braga Júnior (2006) põe em diálogo, em seu exame de contos de Caio Fernando Abreu, configurações identitárias do homossexual e sua desconstrução concebida pelos pactos de convivência homosocial e homoafetiva. O pesquisador, destacando a temática da homossexualidade na literatura do autor, observa em narrativas do escritor gaúcho personagens “homoeroticamente inclinadas” que se reconhecem perante um grupo e se hostilizam ou se protegem mutuamente, já que buscam satisfação sexual ou permanência de uma dada cultura, a homocultura.

A proposta de estudo de Marques (2009) é desvendar a crônica de Caio Fernando Abreu, gênero literário pouco abordado em trabalhos acadêmicos sobre a obra do escritor. Marques (2009) analisa a construção das crônicas, considerando as características do gênero e observa um caráter dialógico e intimista, marcando os textos pela relação de proximidade entre autor e leitor. As crônicas analisadas são cotejadas junto a cartas particulares recebidas pelo escritor, o que imprime as crônicas, segundo a pesquisadora, um traço autobiográfico que ocasiona também um limite tênue entre crônica e epístola, quebrando assim as fronteiras do gênero literário. A autora ainda ressalta a qualidade estética das crônicas do escritor e o fato de ele chamar seus leitores para uma reflexão através das páginas de jornal nas quais publicava suas crônicas, mantendo um diálogo com seu público, a quem escrevia considerando a historicidade e horizontes de expectativas de seus receptores, muitos deles leitores implícitos criados pelo escritor.

Numa leitura da recepção crítica da obra de Caio Fernando Abreu, há de se apontar ainda estudos que procuram identificar diálogos da literatura do autor com outros escritores ou formas de manifestação artística, inserindo as análises literárias numa crítica de cunho comparatista. Tais trabalhos não objetivam discutir fontes e influências na produção do autor como faziam estudos em literatura comparada no início do século XX, por exemplo,¹⁴ nem a identificar o débito do escritor com seus antecessores. As leituras comparatistas sobre a obra do escritor recorrem a conceitos de intertextualidade, recepção e interdisciplinaridade para discutir o

¹⁴ A literatura comparada, como método de exploração intelectual e disciplina acadêmica, assumiu facetas diferentes ao longo do tempo. A revisão de seus paradigmas, campo de atuação e referencial teórico transformaram-se desde o surgimento da literatura comparada conforme atestam Nitrini (1997) e Carvalhal (2003).

trânsito do autor por outros textos e sua percepção acerca de outros campos do conhecimento e formação humana.

Marcatti (2000) coteja literatura e canção popular ao analisar contos de Caio Fernando Abreu e identifica nos textos do escritor estratégias narrativas que, por intermédio da canção, levam o receptor a um “balanço dos impasses vividos por uma certa geração” (2000, p. 117), e também à atualização desses impasses numa relação do sujeito com a própria história. Bizello (2004) considera os diálogos estabelecidos entre a literatura “beat” de Jack Kerouac e a literatura de Caio Fernando Abreu e afirma que este escritor, numa postura antropofágica, absorveu a filosofia da geração estrangeira, transformando-a diante de seu momento histórico, marcado, nesse período, por agitações políticas e culturais. Assim, para a pesquisadora, o escritor gaúcho transgrediu a forma tradicional do conto e deu espaços para a representação de sujeitos excluídos socialmente. Em trabalho mais recente, Bizello (2006) mostra, através da análise de estilos de vida de personagens criadas em contos de Caio Fernando Abreu e das condições sociais e históricas da obra do autor, absorções que a obra do escritor gaúcho faz da de Kerouac, indicando que essas apropriações da literatura “beat” são assimiladas e adaptadas ao contexto histórico e cultural em que foram produzidos os textos do autor de *Morangos mofados*.

Arenas (1992), com base nos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais, insere a obra de Caio Fernando Abreu na literatura brasileira pós-moderna e destaca a presença de vozes ex-cêntricas, a problematização da escrita e a preocupação ontológica com o sujeito como temas recorrentes da produção do escritor. As vozes homossexuais, que explicitam o traço ex-cêntrico, sinalizam, de acordo com o crítico, uma “tentativa de destruir as máscaras sociais e estéticas mantidas pela cultura hegemônica heterocêntrica, sob o risco de ser destruída no processo” (1992, p. 60). Para Arenas (1992), essa abordagem aponta uma “dimensão política contestatória” da literatura do escritor, tanto no plano social quanto no literário. O pesquisador também analisa na obra de Caio Fernando Abreu, a qual compara com a de autores portugueses e brasileiros, o conceito de nacionalidade e questões como gênero, pós-colonialismo, utopias, sexualidade e globalização¹⁵, e defende a tese de que um sentimento de perda e profunda solidão marcam a literatura do escritor gaúcho,

¹⁵ Arenas (2003) estuda obras dos seguintes autores: Caio Fernando Abreu, Isabel Barreno, Vergílio Ferreira, Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol e José Saramago.

assim como “heightened skepticism about sexual and political utopias that nurtured the Brazilian (and, in general, Western) imaginary throughout the 1960s and 1970s” (2003, p. 43).

Alós (2007), em tese que estabelece uma análise contrastiva entre três autores latino-americanos (Caio Fernando Abreu, Manuel Puig e Jaime Baule) que problematizam a identidade homossexual masculina, afirma que os escritores questionam o regime heteronormativo de regulação das identidades sexuais. O escritor gaúcho, nessa linha de raciocínio, aborda o corpo como uma matéria-prima para escapar das teias da heteronormatividade, e “Tal estratégia está representada na proliferação de possibilidades eróticas” da personagem central do romance do escritor analisado por Alós (2007)¹⁶. Caio Fernando Abreu tem sua produção aproximada a de Renato Russo em tese de Gomes (2008), para quem a escrita dos dois autores reflete uma poética do amor, manifestada através de intervenções criativas de escrita e compreensão das experiências ético-políticas que caracterizam as gerações dos anos 1960 a 1990.

Há ainda trabalhos acadêmicos que analisam textos de Caio Fernando Abreu segundo a perspectiva da crítica genética. Nesse sentido, merece destaque o trabalho de Márcia Ivana de Lima e Silva tanto como autora de estudos sobre o tema quanto como orientadora de pesquisas de pós-graduação que versam sobre o processo de criação dos textos do autor através da análise das diversas versões de suas produções ou das relações entre carta, poema e prosa na obra do autor. Silva (2008) assegura que Caio Fernando Abreu, mesmo sendo filiado a uma narrativa introspectiva que poderia distanciar os textos de uma perspectiva social, promove, através do mergulho na individualidade de suas personagens, uma relação de sua obra com questões sociais. Segundo a pesquisadora, o caráter social da literatura do escritor recai sobre a subjetividade e os dilemas da alma humana das personagens criadas pelo autor de *Ovelhas negras*, e Silva (2008) ainda destaca, na observação a quatro versões do conto “Creme de alface”, que Caio Fernando Abreu desperta no leitor uma consciência social ao apresentar personagens sem reflexão sobre questões acerca da condição existencial e social.

A tese de Passos (2008) investiga o processo escritural de um conto do escritor para construir uma tradução do texto e, com base nisso, investigar a

¹⁶ *Onde andaré Dulce Veiga?* é o livro analisado por Alós (2007).

tradução não como um processo mecânico, já que, na visão da pesquisadora, estudar os rascunhos de um texto é uma forma de avaliar o trabalho do próprio tradutor, um trabalho que se configura como criação e que é resultado de uma relação entre tradução e escritura que culmina numa releitura. Silva (2009) já se detém na produção teatral do escritor, objeto ainda raramente explorado no contexto acadêmico quando se considera a obra de Caio Fernando Abreu, e analisa e interpreta um protexto da peça “Zona contaminada” para verificar a teatralidade do texto de acordo com pressupostos da crítica genética e da teoria da dramaturgia. Para tanto, Silva (2009) examina as quatro versões datilografadas da peça e a publicada, buscando encontrar elementos constitutivos de cada escritura e distanciamentos entre as versões do texto em relação à execução cênica proposta em cada uma das escrituras da peça.

Os referenciais teórico-críticos acerca da literatura de Caio Fernando Abreu, pautados em leituras temáticas ou comparadas, exploram a literatura do escritor de forma a associá-la a uma representação de um período histórico no qual marcas de repressão social ou sexual são evidenciadas em sua literatura. Há ainda os estudos que relacionam a literatura do escritor a outras obras, literárias ou não, o que sinaliza interfaces, intertextos, interdiscursividade entre Caio Fernando Abreu e outros escritores, e os trabalhos que procuram inserir o autor no quadro da literatura sul-rio-grandense e brasileira, colocando-o num contexto mais amplo de criação literária que destaca a temática das histórias do escritor e aborda em caráter geral a sua forma narrativa.

Considerando a abordagem crítica que a literatura de Caio Fernando Abreu tem recebido, conforme atestam os estudos mencionados, é possível identificar no olhar crítico sobre os textos do escritor uma perspectiva plural voltada especialmente para a análise temática, uma perspectiva que não engaveta a produção do escritor, condenando-o a espaço fechado da literatura brasileira, mas reconhece sua produção dentro de um conjunto maior de obras literárias. Os diferentes enfoques teóricos adotados na investigação da obra do escritor sinalizam a potencialidade da crítica em desvendar a literatura do autor, ora associando-a a uma vertente da literatura local, ora reconhecendo os diálogos de sua produção com outras obras literárias ou manifestações artísticas, ora usando as cartas do próprio escritor para decifrar a natureza de seus contos.

Pela exposição de trabalhos críticos e acadêmicos sobre a obra de Caio Fernando Abreu, nota-se uma amplitude de temas e linhas teóricas adotadas nas análises de cunho acadêmico produzidas no Brasil, nesta investigação mencionadas. Além disso, chama atenção o interesse intenso surgido a partir dos anos 1990 em buscar um entendimento ou interpretação da obra de Caio Fernando Abreu numa leitura isolada de seus livros ou em consideração ao panorama cultural e literário da ficção brasileira ou ainda no desvendamento dos diálogos do escritor com outros autores.

Nesse contexto, encontrar uma proposta de estudo específica para a construção de uma tese pode parecer tarefa árdua, todavia há de se reconhecer, tal como alerta Barbosa (2008), a presença de temas e vieses interpretativos ainda não explorados pela crítica especializada, sinal de que a literatura de Caio Fernando Abreu é fecunda em termos de construção narrativa e seus textos permitem delineamentos interpretativos com contornos diversos. Além das propostas de estudo elencadas por Barbosa (2008) que ainda não estão desenvolvidas e que podem contribuir para a compreensão da obra do escritor gaúcho¹⁷, uma lacuna na fortuna crítica do escritor relaciona-se ao estudo da forma de sua narrativa curta, tendo como objeto de estudo o gênero literário pelo qual Caio Fernando Abreu dedicou a maior parte de seus escritos: o conto. Este gênero literário começou a ser produzido pelo autor num momento em que, conforme assegura Pellegrini (1996), havia um aparente “vazio cultural” decorrente da atenuação e do desaparecimento da censura institucionalizada nos anos 1970, e que justamente nesse período afirma-se como “gênero narrativo de maior evidência” (PELLEGRINI, 1996, p. 14). E esse cenário, marcado ainda pelo crescimento do mercado editorial, assiste à publicação de coletâneas de conto de Caio Fernando Abreu, autor que contribuiu para a construção de uma narrativa curta na ficção brasileira que mobiliza leitores a decifrar sentidos acomodados numa escrita sombria e enigmática para a qual as contingências sociais, históricas e culturais constituem pistas para a produção de um

¹⁷ Barbosa (2008, p. 15-16) cita temas que poderiam dar origem a trabalhos acadêmicos, entre os quais se inserem a investigação sobre a influência de Clarice Lispector na obra de Caio Fernando Abreu e as relações intertextuais advindas desse diálogo entre as obras, a veia romântica tardia da obra do escritor em virtude do pessimismo e da melancolia subjacente aos textos do escritor e da escritura que transporta para o espaço literário a consciência da iminência da morte e da doença da AIDS, o “borramento” das fronteiras dos gêneros literários que assumem formas híbridas na literatura do escritor, a correspondência do escritor, a tradução de seus textos para outras culturas.

significado. Este, para ter mais amplitude, ainda precisa considerar a forma da narrativa e uma teoria da literatura que possa sinalizar uma chave interpretativa.

Tendo em vista essas observações, este trabalho não busca “encaixar” a produção contística do autor em uma concepção da teoria literária, mas de desvendar a sua potencialidade literária e suas inter-relações com uma forma particular de composição, a qual pode estar ou não vinculada a uma tendência de escrita ou de escritores num dado tempo histórico e numa dada cultura literária. A proposta de estudo apresentada neste trabalho, vale ressaltar, ainda é motivada por serem ainda insuficientes as análises sobre a construção do conto de Caio Fernando Abreu numa perspectiva que considere o conjunto maior de textos nesse gênero literário. Descrever a obra contística de modo geral como uma escritura que rompe com os padrões tradicionais de composição e como fragmentada, tal como apontam alguns trabalhos críticos, como o de Leal (2002), Pellegrini (2009) e Sussekind (1985), pode soar como lugar-comum se for considerada a ficção brasileira produzida especialmente a partir da década de 20 do século XX embora essa seja uma definição pertinente à obra de Caio Fernando Abreu.

Críticos da literatura brasileira, como Santiago (2002) e Candido (1989), só para citar dois exemplos, apontam a modalidade de escrita que rompe com a forma tradicional como um traço que marca o cenário da prosa no Brasil a partir dos anos 1970. Santiago (2002) sinaliza a existência do que chama de “anarquia formal”, termo que não deve ser tomado como um índice de avaliação negativa da literatura brasileira, mas como uma maleabilidade da forma que impede a “pureza” dos gêneros e que se mostra pronta para se moldar a situações dramáticas novas e díspares. Candido (1989) percebe na literatura recente “tendências desestruturantes”, que dissolvem o enredo e apresentam contornos fugidios, caracterizando assim uma fragmentação da forma narrativa tanto no romance quanto no conto.

Considerando essas proposições e o interesse em continuar a desvendar o projeto literário do escritor gaúcho, já que a autora deste trabalho já desenvolveu pesquisa de mestrado sobre uma obra específica do autor¹⁸, cabe, então, investigar

¹⁸ A dissertação de mestrado, defendida em 2005 no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e publicada em livro em 2010, é uma leitura crítica de contos de *Morangos mofados*. A leitura proposta buscou uma articulação entre forma literária e conteúdo social através da investigação das relações entre literatura, história e sociedade na antologia do escritor. A análise enfocou elementos teóricos sobre a fragmentação formal das

o conto de Caio Fernando Abreu, agora sob um olhar comparatista. Entende-se este olhar como uma possibilidade de ler o texto do autor, revelando diálogos que estabelece com a História e com outros textos, especialmente as letras de canção. Em relação à História, os contos, desde o início da produção, assinalam perspectivas de apresentar uma História às vezes a contrapelo, uma história cuja narração lembra traumas de processos históricos vividos no Brasil ditatorial ou no Brasil pós-ditadura de tal forma que literatura e História se entrecruzam, mesclando elementos ficcionais e não ficcionais e privilegiando problemáticas sociais e contextos históricos.

Há, nesse sentido, vastos exemplos de textos literários do escritor indicativos de que a sua produção contística merece ser desvendada com interpretações comparatistas que possam ampliar uma leitura que associe literatura e História. Essa abordagem sobre a narrativa de Caio Fernando Abreu pode explicar como o escritor elabora literariamente episódios de violência e opressão no contexto autoritário e conservador da sociedade brasileira¹⁹ e como sua obra analisa conflitos do período conturbado do autoritarismo militar e do período de abertura à democracia e “aparente” liberdade dada aos civis.

Quanto às relações entre literatura e letras de canção, cabe acentuar que, numa abordagem comparatista mais recente, é interessante estudar o modo como a literatura pode aspirar à plasticidade da estrutura e a sugestividade da música, apontando-se como uma determinada forma de expressão pode apropriar-se de características de outra sem perder sua especificidade (CARVALHAL, 2003). Fragmentos textuais de canções são ora epígrafes ora partes de discursos de personagens nos contos de Caio Fernando Abreu, o que permite reconhecer mais uma nuance de sua obra: a intertextualidade. A letra das canções é concebida neste

narrativas da coletânea e sobre o teor melancólico dos textos, pois esses são elementos que configuram uma crítica social da produção literária investigada e a relação da obra com o seu contexto de produção (PORTO, 2005).

¹⁹ A referência ao autoritarismo da sociedade brasileira neste trabalho está amparada na exposição crítica sobre a ideologia autoritária no Brasil apresentada por Fausto (2001) ao examinar o contexto sócio-político de ascensão de um pensamento autoritário no país. Para o autor, a década de 1920, na vigência do regime oligárquico-liberal, assistiu à emergência de ideias autoritárias, que foram prestigiadas e fundamentadas por muitos intelectuais do período (como Alberto Torres, Oliveira Viana, Azevedo Amaral e Francisco Campos) e que deram origem ao Estado Novo, nascendo daí uma ditadura autoritária caracterizada pela supressão da democracia e do sistema de partidos, ênfase nas hierarquias e controle e opressão dos movimentos sociais, entre outras práticas (2001, p. 22). Na ditadura militar, as práticas de autoritarismo envolveram repressão, violência e tortura contra adversários ou inimigos do regime, suspensão de direitos civis e políticos e censura à imprensa (2001, p. 70).

trabalho como texto, como uma unidade portadora de sentido e que, ao ser unida à melodia, dá origem a outro tipo de manifestação artística, a canção. Nessa perspectiva, ressalta-se que a análise do conto de Caio Fernando Abreu serve-se de letras de canções e não de canções propriamente ditas, as quais, segundo o conceito de Tatit (2002), exigem do cancionista um trabalho de “malabarista” ao ter de controlar e equilibrar a “melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 2002, p. 9), o que exigiria na análise do texto literário e suas relações com a canção uma formação específica em música, constituindo um trabalho interdisciplinar.

Na verdade, interessa examinar de que modo o conto do escritor apresenta processos de absorção e integração de elementos alheios, através de citações diretas ou indiretas de outros textos (no caso as letras de canções) na sua construção. Embora o trabalho detenha um olhar crítico sobre as relações intertextuais construídas com letras de canções, a introdução de outros textos na composição dos contos de Caio Fernando Abreu também é considerada não só porque o escritor recorre a vários tipos de textos para construir seu universo literário, mas também porque esses diálogos contribuem para compreender o sentido novo/transformado ou velho/mantido resultante da interlocução entre os textos do escritor com os de outros autores e ainda o significado dessa intertextualidade no processo de composição da ficção de Caio Fernando Abreu.

Para sustentar a análise comparatista, considera-se necessário compreender a trajetória do conto, desde sua origem, para ler a produção de Caio Fernando Abreu, observando a forma de sua narrativa curta através de um ângulo de investigação que possa explorar de modo mais direto e profundo a construção de seu conto enquanto gênero. Esse enfoque tem o objetivo de apresentar uma leitura interpretativa que possa não só contribuir para a compreensão de suas narrativas curtas, mas também apontar particularidades ainda não discutidas pela recepção crítica da obra e ainda colaborar para a ampliação de estudos específicos sobre o conto literário brasileiro contemporâneo, os quais ainda são pouco difundidos. Apontar aproximações e distanciamentos entre o conto do autor e a trajetória do gênero em sua obra, numa perspectiva diacrônica, também revela esse olhar comparatista que norteia as reflexões deste estudo.

Assim, esta pesquisa se propõe a investigar, em termos gerais, a construção dos contos do escritor com base na análise da forma de seus textos, considerando texto e contexto de produção. Seguindo essa perspectiva de análise, os objetivos

específicos deste trabalho são analisar contos do escritor produzidos entre as décadas de 1970 e 1990, considerando traços do gênero conto a fim de ampliar a compreensão sobre a forma de composição da narrativa curta do escritor; refletir sobre a fragmentação formal das narrativas curtas do escritor e os diálogos que sua literatura estabelece com a História e outros textos a fim de identificar as articulações formais e temáticas na obra do autor e ainda construir uma leitura da obra de Caio Fernando Abreu através do desvendamento da forma de seus contos com base em um *corpus* mais amplo de análise.

Dessa forma, o exame crítico da construção dos contos do escritor realiza-se com base na análise da forma de seus textos, considerando traços do gênero conto, a fragmentação formal das narrativas curtas do escritor e os diálogos que sua literatura estabelece com seu contexto de produção (ou seja, com a História) e com outros textos (ou seja, as letras de canções e outros textos de natureza literária ou não). A investigação sobre a fragmentação formal das narrativas parte do pressuposto de que a forma literária estabelece conexões com a temática da obra, que, por ser uma representação cultural de um dado período histórico, estabelece diálogo com a problemática da sociedade e de fatos históricos de seu tempo.

Como os diálogos entre literatura e história não são os únicos diálogos identificados na produção contística do escritor, esta pesquisa também sinaliza a existência de diálogos entre literatura, letras de canção e outros gêneros literários, os quais acentuam uma forma singular de construção narrativa pautada na intertextualidade e intensificam um dos traços característicos do conto de Caio Fernando Abreu: a fragmentação da forma.

Ao considerar a fragmentação que é própria dos contos do escritor e que marca o plano estético dos textos, analisa-se esse traço formal sob o seguinte aspecto: a posição daquele que narra a história. Esse enfoque deve dar subsídios para entender a fragmentação da forma narrativa do texto literário do escritor em diferentes momentos históricos de produção literária. Nesse sentido, ao se analisar um *corpus* amplo de contos de Caio Fernando Abreu que rompem com a estrutura tradicional de composição narrativa, refletir-se-á sobre as relações entre suas narrativas ficcionais e a (des)obediência aos contornos do gênero, entre a forma literária dos contos e sua relação com condicionamentos sócio-históricos e os diálogos entre a narrativa curta do escritor e outros textos.

Para tanto, duas questões que norteiam esta investigação são as seguintes: Como se constroem as relações entre História e literatura contística de Caio Fernando Abreu e em que medida a fragmentação da forma é um elemento caracterizador desse diálogo? Como a letra de canção ou de outro texto é introduzida nos contos do escritor de modo a estabelecer intertextos que colaboram para a singularidade do conto do escritor enquanto gênero literário e qual o efeito de sentido dos diálogos entre texto e canção na construção temático-formal dos contos? Na discussão que se efetiva sobre esses questionamentos, parte-se da hipótese de que há uma relação estreita entre fragmentação da forma narrativa, conflitos de ordem social e histórica e diálogos entre textos, o que implica não só a transgressão da linearidade da prosa de Caio Fernando Abreu e uma alternância na posição do narrador de seus contos, mas também uma dificuldade de o conto atender objetivamente aos princípios formais até então apontados como caracterizadores do gênero.

Como a fragmentação e a transgressão formal estão ligadas a um modo específico de construção narrativa, aos gêneros literários, é lícito investigar a relação entre fragmentação da forma e gênero literário na produção de Caio Fernando Abreu. Entretanto, como seria inviável, em apenas um trabalho de pesquisa, investigar a relação entre forma narrativa de toda a produção literária do escritor e os gêneros literários de seus textos, foi preciso delimitar o *corpus* de análise. Considerando que Caio Fernando Abreu produziu especialmente narrativas curtas e que ainda não foram encontrados trabalhos que abordem a forma literária de sua obra contística, optou-se por estudar o gênero conto. Assim, pontua-se como Caio Fernando Abreu conduziu sua produção contística em termos estéticos desde o início, nos anos 70, ao final da década de 90, identificando aproximações e distanciamentos de sua produção em relação ao uma trajetória do conto enquanto gênero.

Ao se definir o objeto de investigação literária deste trabalho, uma das preocupações evidenciadas é a de que a pesquisa possa apresentar um estudo específico sobre a forma narrativa do conto de Caio Fernando Abreu, já que, na situação atual de recepção crítica da sua obra, observa-se carência de estudos críticos que consideram de maneira individualizada seu ato de narrar. A compreensão da forma do conto de Caio Fernando Abreu não poderia se efetivar, analisando-se de maneira isolada uma de suas coletâneas de conto. Para o estudo

da forma da narrativa curta do escritor e para a análise da fragmentação dos textos do escritor e os intertextos, é preciso escolher um conjunto de obras que apresente um traço comum: a fragmentação formal. Nesse sentido, não seria difícil eleger livros para análise visto a fragmentação ser um traço marcante da literatura de Caio Fernando Abreu. Como a fragmentação é investigada considerando-se implicações do contexto de produção, ou seja, os diálogos entre literatura e História na obra do escritor, prioriza-se o exame de coletâneas de contos publicadas em três décadas diferentes para assim minimizar o risco de se produzir um discurso de caráter generalizante e superficial sobre seus textos. As coletâneas de conto selecionadas para análise são as seguintes: *O ovo apunhalado* (1975), *Morangos mofados* (1982) e *Ovelhas negras* (1995), coletâneas publicadas em três momentos importantes do cenário histórico e social do país, a ditadura militar, o período de abertura política e consolidação da democracia, do capitalismo e da globalização, respectivamente.

A escolha de *O ovo apunhalado* como objeto de estudo justifica-se por três motivos especiais. O primeiro relaciona-se ao fato de esta obra ser a segunda coletânea de contos publicada pelo escritor, o que permite identificar traços que marcam a criação de contos na fase inicial de sua trajetória literária. Como segunda razão para a seleção da obra de 1975, registra-se que esta coletânea marca, através da linguagem e estrutura literária, a potencialidade da literatura inicial de Caio Fernando Abreu manifestada, sobretudo, pela escritura e estruturação narrativa que procura imprimir à estética dos textos traços da experiência social e histórica do contexto de produção, no qual as transformações de ordem cultural, social e política implicam um aprisionamento do ser no seu tempo, impedindo ainda a realização plena do sujeito e condenando-o ao isolamento e à solidão. A terceira motivação liga-se a um interesse particular em desvendar, de modo mais detalhado, as relações nesta coletânea entre forma narrativa e os diálogos entre literatura e história, uma vez que essa obra tem sido apontada por alguns críticos como uma “fotografia” da geração da década em que foi publicada, o que, em tese, acentua o caráter documental da obra em detrimento de sua potencialidade artística.

Morangos mofados interessa como objeto de análise tanto pela densidade crítica e experimentação estética dos contos quanto pelo valor significativo da obra na produção literária do autor: foi essa coletânea que deu ao escritor maior notoriedade pública e reconhecimento da crítica especializada. Vale ressaltar ainda que esta obra exhibe diálogos com outros textos, os quais ainda não foram

investigados pelos estudos acadêmicos, sendo esse um dos fatores que impulsiona a eleição da obra como objeto de estudo nesta pesquisa. Além disso, há de se considerar que o livro de 1982 marca, no contexto da obra de Caio Fernando Abreu, uma inter-relação entre violência social e experiência estética na medida em que a tessitura narrativa incorpora, através da linguagem e estrutura literárias, a crise na constituição do sujeito, para quem as limitações e traumas vivenciados são difíceis de compreender e formular, resultando disso, uma expressão narrativa de “forma difícil”. O desvendamento dessa interlocução entre a obra e seu tempo, amparada pelo diálogo dos textos com outros textos, instaura uma necessidade de conhecer detalhadamente a forma do conto do escritor num momento histórico-social em que a fragmentação narrativa mostra-se recorrente na ficção brasileira.

A opção por analisar *Ovelhas negras* deve-se ao fato de serem raros os estudos voltados para a análise da forma estética dos contos dessa coletânea e ao fato de esta obra apresentar um panorama da literatura do escritor desde os anos 1960 até os 1990. Essa antologia foi o último livro que o autor organizou e traz textos considerados inacabados ou herméticos pelo próprio escritor, que deixou de publicá-los em momentos anteriores à data de publicação da coletânea por considerá-los marginais. Pode-se considerar, nesse sentido, que a coletânea reúne, através de suas várias temáticas e formas de composição dos contos, uma tendência estética na ficção de Caio Fernando Abreu, o que possibilita identificar um fio condutor que orienta as escolhas estéticas e conteudísticas efetuadas pelo escritor ao produzir seus textos.

Como interessa neste trabalho apresentar uma leitura que estabeleça considerações acerca do diálogo entre literatura e história e dos intertextos que explicitam um diálogo entre literatura, letras de canção e outros textos através da apropriação de letras de música na elaboração em contos de Caio Fernando Abreu, o enfoque dado à análise das três obras terá uma abordagem interdisciplinar e comparatista. Para efeitos de análise prática, convém explicitar em que sentido este trabalho apresenta uma abordagem interdisciplinar e em que medida se insere na linha de estudos literários comparatistas.

Por objetivar aproximar Literatura e História, discutindo sobre os diálogos entre obra literária e contexto sócio-histórico, pode-se afirmar que a leitura vislumbra a interdisciplinaridade. Segundo Carvalho (2003), os estudos literários comparatistas tiveram no último século o seu campo de atuação estendido e

sofreram mudanças de orientações metodológicas, as quais passaram a prever “estudos contrastivos entre o material literário e o não literário” (CARVALHAL, 2003, p. 20), levando a crítica para um amplo jogo dos discursos em que diferentes áreas do saber são cotejadas para construir um modo particular de ler o texto literário. Assim, observa-se a possibilidade de os estudos em literatura comparada moverem-se entre várias áreas, “apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação” (CARVALHAL, 2003, p. 35).

Partindo de um ponto de vista geral, o olhar crítico desta pesquisa é comparatista, uma vez que, como disciplina acadêmica e como uma tendência vigorosa dos estudos literários atuais, a literatura comparada é caracterizada como uma forma de “exploração intelectual”, na expressão de Guillén (1985). Seguindo esse viés de análise literária, é preciso registrar que a abordagem comparatista neste trabalho não se restringe a uma exploração intelectual que coloca em relação literatura e História ao investigar o conto de Caio Fernando Abreu. Os exames dos textos do escritor requerem a observação ao diálogo entre textos, entre a literatura e outros textos por retomadas, empréstimos, citações, apontando aproximações entre escrituras.

Nesse sentido, ao investigar a produção literária de Caio Fernando Abreu que absorve outros textos, constituindo um exame de diálogos entre textos, este trabalho caracteriza-se por ser uma investigação comparatista. A discussão proposta acerca da intertextualidade em narrativas curtas de Caio Fernando Abreu intensifica a perspectiva comparatista desta pesquisa, o que sinaliza um modo de ler a produção do escritor muito restrito no meio acadêmico, embora existente, pois ainda não são constantes estudos que se propõem a mostrar, por exemplo, as relações interdiscursivas na narrativa de Caio Fernando Abreu ou as relações entre textos, aspectos significativos do campo comparatista atual.

O trabalho analítico acerca da intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu toma como pressuposto teórico especialmente a conceituação assinalada por Kristeva (1978) com base no conceito de dialogismo proposto por Bakhtin (1999; 1988). Nessa perspectiva, como a abordagem, no estado atual desta pesquisa em literatura, indica o olhar comparatista, é feita recorrência a ensaios críticos que discutem a intertextualidade nos estudos literários. Assim, proposições de Bakhtin (1999; 1988), Kristeva (1978), Jenny (1976), Compagnon (1999) e Genette (1982) são conjugadas nas análises dos contos do escritor para sustentar, na avaliação de

ordem estética e conteudística, a forma como as relações entre textos se manifestam na ficção de Caio Fernando Abreu.

A investigação da forma literária da narrativa do escritor exige que se tome como ponto de partida um recorte de cunho teórico. Por se considerar que a forma literária associa-se à temática dos textos e que a produção de qualquer manifestação artística estabelece diálogo com seu contexto de produção, um diálogo entre literatura e História, a análise da forma literária dos textos de Caio Fernando Abreu tem como base teórica escritos de pensadores da escola de Frankfurt sobre a forma narrativa. Essa opção teórico-metodológica justifica-se por duas razões principais: a primeira relaciona-se à ideia de que toda obra de arte conjuga plano estético e plano social, e a segunda, ao fato de que a literatura de Caio Fernando Abreu dialoga com seu contexto de produção, incorporando nos próprios elementos narrativos dados de cunho contextual e temático.

Como a forma da narrativa literária do escritor será relacionada ao gênero conto, torna-se imprescindível ler a produção contística do escritor à luz das reflexões teórico-críticas acerca do conto. Para isso, referência a textos dos primeiros teóricos do conto até os mais recentes é feita para discutir o conto de Caio Fernando Abreu. Nessa leitura das “teorias do conto”, reflexões de teórico-críticos americanos e latino-americanos constituem a matriz inicial para análise textual das narrativas do escritor.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho apresenta uma trajetória do discurso crítico sobre o conto a fim de buscar referências teórico-críticas capazes de dar suporte à análise do conto de Caio Fernando Abreu e discutir esse gênero, relacionando-o com o traço formal que marca as narrativas do escritor, ou seja, a fragmentação. Nesse mapeamento do discurso crítico sobre o conto, são elencados os principais textos e autores que construíram a chamada “teoria do conto”: Poe (1976; 1985), Matthews (1997), Cortazar (1974), Carrera (1997), entre outros. A sistematização de conceitos feita por estes autores dá suporte para compreender em que medida os contos de Caio Fernando Abreu afastam-se ou distanciam-se do gênero.

O segundo capítulo constitui-se de uma exposição crítica acerca da fragmentação formal da narrativa. Como se parte da premissa de que as obras literárias mantêm uma ligação com o mundo social e que uma representação literária não pode restringir-se apenas ao nível temático, devendo, portanto, conjugar

conteúdo estético e conteúdo social ao se construir uma leitura de uma obra, os estudos de pensadores da escola de Frankfurt sobre a forma literária são retomados. Nesse sentido, Benjamin (1994) e Adorno (1982; 1983) são as principais referências adotadas para buscar a compreensão da fragmentação formal em narrativas de Caio Fernando Abreu.

No terceiro capítulo, discute-se teoricamente a abordagem interdisciplinar entre literatura e História nos estudos literários e são analisados contos das três coletâneas: *O ovo apunhalado*, *Morangos mofados* e *Ovelhas negras*. A leitura proposta busca discutir de que forma condicionamentos históricos são transparentes no plano estético-formal e no plano conteudístico, colocando-se em relação tais elementos do conto literário do escritor de modo a apresentar leituras esclarecedoras sobre a construção de suas narrativas curtas. As análises de contos ainda sinalizam o olhar do escritor sobre episódios da história social brasileira em diferentes períodos históricos e sobre traços que singularizam o modo de viver na sociedade capitalista contemporânea.

O quarto capítulo discute a presença da intertextualidade na construção narrativa do conto de Caio Fernando Abreu. A abordagem apresenta uma recuperação teórica acerca do conceito de intertextualidade, revendo concepções de diferentes autores e as relações entre teoria literária e literatura comparada para, assim, cotejar os contos de Caio Fernando Abreu e reconhecer apropriações de letras de canções e outros textos na construção das narrativas curtas do autor. A análise de absorções de textos alheios nos contos é acompanhada de uma reflexão sobre as relações entre esses diálogos e a fragmentação da forma dos contos, o que sinaliza que um exame de narrativas curtas do escritor deve considerar a natureza criativa de seu processo de produção e uma postura ativa no processo de recepção literária.

Enfim, o quinto e último capítulo busca apontar aproximações e distanciamentos dos contos de Caio Fernando Abreu produzidos em três décadas distintas, dos anos 1970 aos anos 1990, apresentando uma discussão que considera a trajetória do conto do escritor enquanto gênero literário, a fragmentação da forma narrativa e os diálogos com a História e com outros textos. Ao relacionar três coletâneas de contos do escritor, *O ovo apunhalado*, *Morangos mofados* e *Ovelhas negras*, a parte final do trabalho ainda reflete sobre a (im)propriedade da teoria do conto no processo de análise da literatura do escritor gaúcho, acentuando

o caráter de valorização da literatura do autor e necessidade de (re)visão crítica acerca da teoria do conto. As reflexões finais ainda propõem pensar a presença da intertextualidade como elemento constituinte não só da obra do autor, mas também como elemento que a aproxima do leitor e intensifica a fragmentação formal de sua narrativa.

1. O DISCURSO CRÍTICO SOBRE O CONTO NOS SÉCULOS XIX E XX

1.1. A primeira teoria do conto: as proposições de Poe no século XIX

O conto, enquanto expressão singular do ato de contar histórias²⁰, originou-se da literatura oral, marcada especialmente por narrativas folclóricas orais ou mitos e lendas que compunham o imaginário na sociedade tradicional. A contação de histórias, característica dessa sociedade e concretizada nas rodas de conversa ou em reuniões na qual um recitante tomava a palavra, garantia a sobrevivência das narrativas, que, passadas de geração a geração, registram traços culturais e sociais do homem no decorrer dos tempos. Essas histórias, por serem transmitidas oralmente, tornaram o conto uma narrativa de origem popular, o que implicou ainda a dificuldade de atribuição de autoria dos relatos curtos, visto que cada contador, além de ter a possibilidade de improvisar e acrescentar à narrativa elementos novos e ainda de interpelar os ouvintes para dar sequência ao relato, nem sempre podia indicar com precisão de onde coletava seus contos. Simonsen (1987) afirma que os contadores de narrativas, ao informarem a origem de suas histórias, declaravam que “Ouviram os ‘antigos’ dizerem, ou o pai, a mãe, o avô, a avó, caso tivessem sido também contadores, mas também nos serões ou vigiando os animais” (SIMONSEN, 1987, p. 239), o que tornava cada conto um objeto de criação coletiva.

Sendo uma manifestação popular, as histórias relatadas passaram a ser chamadas de conto no século XIX, quando os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm compilaram, na Alemanha, narrativas de origem oral, registrando-as, em 1812, em um livro, que recebeu o nome de *Contos para Crianças e Famílias*²¹. Antes disso, conforme assegura Jolles (1976), as histórias, para serem contadas, recebiam variadas nomenclaturas, já havia coletâneas de narrativas e o termo “conto” para fazer alusão a muitas delas, mas foi a obra dos Grimm que “reuniu toda essa

²⁰ Segundo Gotlib (2006), é impossível apontar com precisão a época em que se inicia a arte de contar histórias. De acordo com a autora, no entanto, a hipótese mais aceita é a de que os contos tenham surgido 4000 anos antes de Cristo, no Egito, quando ainda não existia uma tradição escrita e as histórias eram transmitidas de geração a geração.

²¹ Conforme destaca Jolles (1976), a compilação dos irmãos Grimm foi motivo de polêmica com outro compilador, Achim von Arnim. Este e Jacob Grimm discutiam a natureza da compilação e a possibilidade de o compilador manter a forma original da narrativa, passando a refletir sobre a fidelidade à obra original na “tradução” dos textos registrada em livros.

diversidade num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX” (JOLLES, 1976, p. 181).

Embora o conto tenha se consolidado como gênero literário apenas no século XIX, de acordo com Bittencourt (1999), essa forma de manifestação literária originase no século XIV, com as narrativas medievais de Giovanni Boccaccio e Geoffrey Chaucer. O primeiro, com as narrativas de *Decamerão*, aproximava a literatura da realidade social, pois se constituía como uma “représentation de la société, à la fois realiste et utopique” (AUBRIT, 1997, p. 17). Nessa relação entre relato e vida social, o narrador mostrava-se muito interessado em uma aproximação com o leitor. Na segunda novela de “Decamerão”, por exemplo, ao contar a estratégia de uma jovem de “baixa condição social” para ocultar ao marido um caso amoroso extraconjugal, o narrador afirma que, devido ao sucesso de uma novela contada anteriormente, o rei havia mandado Filóstrato continuar o relato, e o súdito assim o fez, chamando o público feminino para acompanhar a história para narrá-la a todo o mundo:

Minhas queridíssimas mulheres, tantos são os enganos que os homens – e sobretudo os maridos realizam contra vocês (...) O que pretendo é contar-lhes o que uma jovem (...) fez ao seu marido para salvar-se a si mesma.(BOCCACCIO, 1981, p. 35-36).

Chaucer (1991), na obra *Os contos de cantuária*, leva o leitor a narrativas marcadas por um interesse em discutir a ordem moral. O relato de “O conto do vendedor de indulgências” é exemplar nesse sentido, visto que aponta a hipocrisia humana manifestada pelo distanciamento entre o que se defende como valor moral e o que se pratica efetivamente nas situações do cotidiano. Desde o início da história, o receptor é levado a conhecer um pregador, que se declara ter o “selo papal” para proferir sermões que podem aliviar os pecadores de suas culpas. No entanto, o pregador deixa claro que esse alívio só é alcançado se cada um lhe fizer uma oferta, pois não pode pregar e viver na pobreza. O vendedor de indulgências tem consciência da sua própria avareza ao declarar que comete o ato que repudia nos seres pecadores: “não prego outra coisa senão a repulsa à cobiça, de maneira que meu tema ainda é, como sempre foi, *Radix malorum est Cupiditas*. Assim sendo,

prego contra os mesmos pecados que pratico, a saber, a ambição e a avareza” (CHAUCER, 1991, p. 243).

Os escritos de Boccaccio e Chaucer foram seguidos séculos mais tarde pelas composições de Poe, no século XIX, um autor que não se destaca no cenário literário apenas pela capacidade de produzir contos. Poe não se restringiu à arte de criar narrativas curtas, também contribuiu para o surgimento do discurso crítico sobre esse gênero. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o conto começava a se desenvolver, a teorização dessa forma de relato apontava para o exercício da crítica literária associada à construção do conto. Levando-se em conta isso, Poe pode ser considerado o primeiro teórico do conto, o primeiro a pensar sobre a técnica de escrever historietas e indicar critérios de valor para a narrativa curta. Nessa perspectiva, ao avaliar a contribuição de Poe para a teorização do conto, Kiefer (2004) compara o exercício intelectual e crítico de Poe ao de Aristóteles:

Se se pode dizer que Aristóteles foi o responsável, já na Antiguidade Clássica, pela produção da primeira reflexão séria e consequente sobre a arte de fazer tragédias, Poe, nos tempos modernos, deve ser considerado o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte contística (KIEFER, 2004, p. 16).

As reflexões de Poe sobre o conto têm uma particularidade: não são escritos resultantes da análise literária de narrativas curtas de diversos autores, são também decorrentes da sua própria tarefa como escritor. Por isso, a primeira teoria do conto assume um teor teórico-crítico. As proposições de Poe estão registradas em dois ensaios principais: “Filosofia da composição” e uma resenha na qual analisa os contos de Nathanael Hawthorne.

Na resenha dos textos de Nathanael Hawthorne²², publicada em 1842, Poe (1976) tece uma comparação entre conto e poema, atribuindo a este último a existência do que ele chamou de “unidade de efeito ou impressão”, a qual deve ser alcançada em composições cuja leitura deve ser feita de uma só vez, uma vez que o poema conduz o leitor a uma “exaltação da alma” que não pode ser mantida por muito tempo. Poe (1976) acreditava que esse efeito de “elevação da alma” era algo intrínseco ao processo de criação do conto na medida em que o contista devia fazer uma combinação de acontecimentos capaz de alcançar a densidade e a tensão

²² A obra de Nathanael Hawthorne comentada por Poe é *Twice told tales*.

narrativa, as quais eram consideradas por ele como os elementos necessários à produção do conto. A provocação da “elevação da alma”, como traço característico do relato curto, era algo efêmero ao leitor. Logo, para Poe (1976), o contista devia planejar qual efeito intencionava motivar no receptor para que incidentes no ato de leitura pudessem ser evitados.

Nessa perspectiva, os contos breves são os mais propensos a estimular no leitor a exaltação da alma. E, por causa disso, Poe (1976) reconhece nos poemas longos um paradoxo por nestes não haver, conforme ele, o alcance dos mais “profundos efeitos”. Mas Poe (1976) também observa nos poemas breves uma dificuldade de obter esse efeito, pois a sua pequena extensão induz à ideia de que a impressão nunca é intensa ou duradoura.

Segundo Poe (1976), não são apenas os poemas que possuem essa unidade de efeito, os contos em prosa também a apresentam. Para o autor, as narrativas curtas requerem uma leitura que dura de meia a uma ou duas horas, podendo, assim como o poema, serem lidas de uma só vez, ao contrário do romance, que extrapola essa extensão e, por isso, requer pausas de leitura que “modificam, anulam ou neutralizam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE, 1976, p. 2). Já o conto, por ser breve, mantém a “alma do leitor” sob o controle do escritor, possibilitando que este produza em plenitude as suas intenções e impedindo que influências externas obstruam a leitura e minimizem a unidade de efeito da narrativa. Ao abordar a extensão do conto medida pelo tempo de leitura, Poe deixa claro que condena tanto o conto excessivamente curto quanto o excessivamente extenso, traços que tornam imperdoável o trabalho do escritor. Eis a extensão como um critério de valorização da narrativa curta na perspectiva de Poe (1976).

Ao comentar essa unidade de efeito, Poe (1976) afirma que a engenhosidade do conto é assegurada quando o escritor combina incidentes de forma a produzir um “efeito único e singular”, resultante de um planejamento da escritura. O contista, dessa forma, deveria ter grandes habilidades literárias. Se as primeiras palavras do conto não atentarem para esse efeito, a narrativa já se mostra fracassada, pois, de acordo com Poe (1976), “Em toda a composição não deve haver uma só palavra cuja tendência direta ou indiretamente não esteja a serviço desse desígnio preestabelecido” (POE, 1976, p. 2). Infere-se dos escritos do teórico-contista que já no início da trama deve haver “pistas” para o desenvolvimento e desenlace da trama.

Dessa forma, Poe (1976) deixa implícita a premissa de que o conto é resultado de um trabalho consciente do autor no sentido de que este deve se cercar de recursos narrativos capazes de lhe garantir o efeito desejado na obra. Por extensão, o conto não se constrói apenas a partir de um estado de inspiração do contista, mas se desenvolve através da reflexão do autor sobre os meios narrativos que o levarão a obter o efeito desejado com uma economia de palavras. Conforme sugere o raciocínio proposto por Poe (1976), uma boa articulação de elementos internos, que, entre si, colaboram para o efeito do conto, pode diferenciar o contista de qualidade do menos preparado.

Poe (1976) acrescenta ainda que o escritor do conto pode desenvolver seu tema com base em uma variedade de “modos ou inflexões de pensamento ou expressão”, como o raciocínio, o sarcasmo e o humor, os quais se opõem à natureza do poema. Este deve, para Poe (1976), buscar a beleza enquanto o conto trabalha na esfera da ação. Nesse sentido, Poe (1976) assevera que, ao iniciar o processo de composição de um conto, o escritor deve se perguntar qual o efeito visa a provocar no leitor, para, então, decidir sobre as formas de expressão, sinalizando, assim, a necessidade de consciência do contista sobre o processo de escrita.

No ensaio “A filosofia da composição”, publicado em 1846, Poe (1985) reitera a tese de que toda composição, especificamente o conto, deve combinar incidentes para desenvolver uma intenção, ou seja, todas as intrigas do enredo devem estar articuladas à base da narrativa e o autor, para isso, deve criar diálogos e comentários, por exemplo, a fim de manter a ação. A combinação desses incidentes garante o efeito do conto e sinaliza que, na visão de Poe (1985), toda composição é resultante de um processo de planejamento e não uma criação do acaso motivada por intuição ou inspiração.

O crítico, então, acentua o *modus operandi* pelo qual produziu suas próprias obras, tomando como parâmetro a construção de “O corvo”. Assim apresenta a sua filosofia da composição, na qual discute a extensão do poema para, com base nisso, sinalizar sua percepção sobre textos em prosa. O poema, assim como toda composição, deve ser breve para proporcionar ao leitor a elevação da alma e para garantir a unidade de efeito: “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, 1985, p. 104). O

poema, acrescenta Poe (1985), busca a Beleza, ao passo que a prosa busca a Verdade - definida como a “satisfação do intelecto” - e a Paixão, também chamada de “excitação do coração”. Poe (1985) não vê a Verdade e a Paixão como características exclusivas da prosa, uma vez que podem aparecer no poema para auxiliar no alcance do efeito.

Por sinalizar que o conto é uma construção consciente do escritor que deve visar a um efeito único no leitor, a teoria de Poe (1985) permite que se façam alguns questionamentos: um conto conduz a apenas um efeito para todos os leitores? Esse efeito pretendido pelo autor, se não for alcançado no ato de leitura, desqualifica o conto? Ou isso torna o texto uma narrativa não pertencente ao gênero conto? Essas questões, obviamente, não podem ser respondidas por Poe (1985), mas indicam que a primeira teoria do conto, que foi retomada e contestada, e em alguns casos mal compreendida por outros críticos e contistas²³, serve como um ponto de partida para uma tentativa de conceituação do gênero e definição de suas características num período (século XIX) em que o conto literário começava a se desenvolver. Nesse sentido, o suposto traço lacunar na teoria de Poe (1985; 1976) não pode ser visto como uma falha teórica: sua reflexão é a primeira tentativa de teorização do conto literário enquanto gênero, pois o que se tinha até então em termos de reflexão sobre conto eram discussões acerca da nomenclatura a ser atribuída às narrativas curtas, e esses dados contextuais sinalizam a importância da teoria de Poe para os estudos do conto como gênero literário.

O século XIX ainda assistia, especialmente na Europa, ao desenvolvimento das pesquisas sobre conto popular e folclore, como a dos irmãos Grimm, e desses estudos resultaram inúmeras publicações de contos de origem oral em revistas e jornais, o que sinalizava um interesse, sobretudo de pesquisadores, em registrar as histórias e conseqüentemente a cultura do período. É nesse contexto que Poe (1985; 1976) surge enquanto contista e teórico, fazendo de uma só vez a produção e a teorização de seu objeto de trabalho.

Esse duplo ofício de escrever e desvendar o conto, tal como o fez Poe (1985; 1976), assegura uma característica peculiar da teoria do conto em relação à teoria literária. Para Bittencourt (1999), pelo fato de o conto enquanto gênero ter recebido um diálogo entre crítica e construção literária inaugurado pelas reflexões de Poe

²³ Cortazar (1974) e Matthews (1997) são alguns dos críticos que retomam as proposições de Poe.

(1985; 1976), esse gênero “desde o seu nascedouro, aparece como uma forma de representação literária madura, ao aliar criação e reflexão crítica” (BITTENCOURT, 1999, p. 84). Poe (1985; 1976), de certa forma, estimula outros contistas a tecer considerações sobre a arte de escrever contos, promovendo uma fusão entre criador e criatura em termos teóricos.

A associação entre discurso crítico e composição narrativa, segundo Bittencourt (1999), também diferencia o conto das outras formas de manifestação literária. A razão para diferenciação relaciona-se ao fato de que as reflexões teóricas acerca do gênero têm se pautado, desde o século XIX, na retomada das concepções de Poe especialmente quando se busca “definir a verdadeira natureza do relato curto” (BITTENCOURT, 1999, p. 84) embora as reflexões do contista norte-americano nem sempre sejam compartilhadas por outros teóricos, contistas como ele ou não, cujas abordagens são referidas na próxima seção.

1.2. Os discursos críticos sobre o conto no século XX

Matthews (1997) propôs, no final do século XIX e início do XX, uma teoria do conto, tentando definir o relato curto com base em uma comparação com a novela. Nessa reflexão sobre o conto, publicada em 1884, ele retoma algumas proposições de Poe, mas a leitura que registra das afirmações desse contista e teórico mostrou-se equivocada ou parcialmente aproveitada, já que os principais elementos da primeira teoria do conto apresentaram-se ocultos no tratado de Matthews (1997).

Este crítico caracteriza o conto como uma unidade literária coesa e muito próxima das unidades do teatro clássico francês, as quais, segundo ele, restringem-se a uma ação, um lugar e um tempo determinado. A estrutura da narrativa curta, para Matthews (1997), deve apresentar apenas uma só personagem, um só evento e uma só emoção, a qual é provocada por apenas uma situação, enquanto que a novela tem a sua força expressa através de uma série de episódios. Ao delimitar a estrutura e os elementos do conto, Matthews (1997) define o relato curto como uma narrativa dotada de componentes autossuficientes que garantiriam, segundo ele, a singularidade do gênero e possibilitariam a sua proliferação na esfera da produção literária. Dotado dessa estrutura, o conto, para Matthews (1997), tem o “efeito de

totalidade”, um efeito que, segundo ele, é o que Poe chamava de “unidade de impressão”.

O efeito de totalidade apontado por Matthews (1997) refere-se à estrutura do conto enquanto que o efeito de impressão postulado por Poe é alcançado no processo de leitura dos relatos curtos. Eis um distanciamento de cunho teórico entre Poe (1985; 1976) e Matthews (1997) que desloca do campo da leitura para o da composição o efeito maior do conto, aquilo que poderia imprimir um valor estético-literário. Nessa proposta de Matthews (1997), é possível identificar uma distorção em relação ao posicionamento elaborado por Poe (1985; 1976), dado que atesta a leitura desviante que Matthews (1997) faz das proposições do teórico-crítico americano. Considerando isso, Bittencourt (1999) explica que

aquilo que em Poe tinha um significado mais substancial e profundo, remetendo antes à possibilidade do conto provocar no leitor uma excitação ou elevação da alma, foi distorcido e mesmo reduzido à singularização de elementos, transformando-os nos componentes necessários para definir o verdadeiro conto (1999, p. 85).

As reflexões de Matthews (1997), marcadas por uma concepção estrutural da narrativa curta, também incorporaram observações relacionadas à possibilidade de desdobramento das histórias dos contos e à sua temática. Para ele, o conto é uma narrativa que “deja en el lector la convicción de que se dañaría al ser alargado o incorporado en un relato mayor” (MATTHEWS, 1997, p. 60). O conto, em outras palavras, não é uma narrativa fechada, visto suscitar no receptor a expectativa de que a história pode ter continuidade. Outra característica do conto destacada por Matthews (1997) é o tema: enquanto as novelas têm no amor o tema que normalmente “mueve toda su maquinaria imaginaria o el eje em torno al cual gira toda la trama” (MATTHEWS, 1997, p. 60), o conto serve-se de uma maior liberdade para a construção narrativa, não ficando preso à temática de cunho amoroso.

Matthews (1997) ainda assinala que a narrativa curta deve ser concisa, e o contista deve procurar dar a seu texto originalidade e engenho de modo que a condensação narrativa seja uma característica intrínseca do relato curto. Escrever de forma a estender-se bastante em termos de apresentação de personagens, desenvolvimento e desfecho narrativos seria, nessa linha de raciocínio, uma falha de composição. Nesse sentido, o crítico concorda com Poe quando este defende que o

conto precisa ser breve para que não canse o leitor e produza neste a elevação da alma.

Todas as características apontadas por Matthews (1997) seguem uma linha normativa rigorosa sobre a arte de construir contos, o que fez com que os elementos estruturais definidos por ele como próprios do conto fossem amplamente divulgados e reproduzidos por diferentes autores²⁴ em manuais que proliferaram no início do século XX. De acordo com Bittencourt (1999), além dessa “proliferação de manuais de ‘como escrever um conto’” (BITTENCOURT, 1999, p. 85), o estudo de Matthews (1997) impulsionou o nascimento de “uma crítica de base normativa que vigorou sobretudo nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, mas que também repercutiu no discurso crítico sobre o conto em outros países” (BITTENCOURT, 1999, p. 85). Nesse período, acreditava-se que, para escrever um bom conto, era necessário seguir as regras da estrutura do conto, mantendo a ideia de unidade narrativa.

A produção e o discurso crítico sobre o conto nas primeiras décadas do século XX mantêm a estrutura da narrativa curta disseminada por Matthews (1997) e os manuais da arte de compor contos, o que, de acordo com Gotlib (2006), contribuiu para uma desvalorização do conto enquanto gênero. Para a pesquisadora, além dos manuais de linha normativa sobre como escrever contos, a comercialização gradativa dos relatos curtos condicionou uma “degradação técnica” e uma “formação de estereótipos de contos” que tornaram a produção do gênero uma “arte padronizada, impessoal, uniformizada, de produção veloz e barata” (GOTLIB, 2006, p. 60). Nesse contexto de produção contística, surgiu a diferenciação entre “conto comercial” e “conto literário”, o que determinou a necessidade de uma renovação dos estudos críticos sobre o conto a fim de identificar o gênero e fugir da artificialidade e do padrão impostos a essa forma literária através dos manuais de elaboração de narrativas curtas.

É só na segunda metade do século XX que surgem novas reflexões acerca do gênero, as quais são desprovidas do caráter dogmático dos antigos manuais e motivadas pela expansão do conto na América Latina. Essas discussões teóricas continuam a retomar a primeira teoria do conto proposta por Poe, no entanto

²⁴ Segundo Gotlib (2006), em 1909, J. Berg Esenwein lançou nos Estados Unidos um manual sobre contos, e em 1913 outro crítico publicou obra com teor semelhante: era o livro de Carl Grabo, que também se propunha a descrever os procedimentos para a escritora de narrativas curtas.

apresentam uma reflexão sobre traços até então pouco esclarecidos na teoria do norte-americano e associam a composição literária do conto ao contexto de produção. Nesse período, há uma busca por uma revitalização da teoria do conto, pautada pela necessidade de pensar o gênero através da consideração dos textos produzidos durante a segunda metade do século XX.

Na verdade, essas reflexões teórico-críticas são uma releitura da “teoria do efeito” postulada por Poe nos ensaios em que ele apresentou a primeira teoria do conto. Esse efeito, para Poe, relacionava-se à “elevação da alma”, a qual deveria ser alcançada pelo leitor quando este se sensibilizava pela estética da narrativa curta, uma sensibilização subjetiva que não se restringia ao conto, mas que poderia ser percebida também na poesia.

O paradigma da “elevação da alma” proposto por Poe foi retomado por Cortazar (1974) no ensaio “Alguns aspectos do conto”, no qual o contista e crítico argentino tece considerações sobre o conto enquanto gênero literário extraídas de sua própria experiência como escritor. Assim como Poe (1985; 1976), Cortazar (1993) formula uma teoria do conto com base em seus escritos, o que novamente atribui à teoria do conto um lugar singular na teoria literária no sentido de que os apontamentos críticos, pelo menos no século XIX e início do XX, são formulados pelos contistas, indicando uma associação estreita entre teoria e criação literária.

Cortazar (1993) descreve uma dificuldade de conceituação do gênero, o qual reconhece ser “tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e (...) tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (1993, p. 149). Para o crítico, uma forma de entender o conto é fazer uma analogia com o romance, o cinema e a fotografia. O romance, por apresentar uma ordem aberta e sem limites, assemelha-se ao cinema ao passo que o conto, por partir de um limite físico, aproxima-se da fotografia, que pressupõe uma limitação prévia devido ao espaço reduzido que a câmera pode abranger e pelo modo com que o fotógrafo usa essa limitação.

A analogia entre o conto e a fotografia é estabelecida por Cortazar (1993) no sentido de que ambas as artes fazem um recorte da realidade, apontando limites que constituem um “fragmento” capaz de indicar uma realidade muito mais ampla. O crítico ainda assinala que as duas manifestações artísticas servem-se do aproveitamento de uma imagem ou acontecimento significativo para construir um efeito de sentido à obra:

Numa fotografia ou num conto de grande qualidade (...) o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTAZAR, 1993, p. 151-152).

Tanto conto quanto fotografia, nesse sentido, impulsionam no receptor uma “abertura” da obra, uma abertura resultante da possibilidade de o conto e a fotografia levarem o interlocutor a algo que transcende o que está registrado de forma incisiva desde a primeira página na obra. Para Cortazar (1993), não há, nos contos de qualidade, elementos gratuitos ou decorativos, pois o contista precisa explorar o acontecimento, servindo-se da concisão, o que não significa se eximir da profundidade. Além disso, o tempo e o espaço da narrativa curta devem estar submetidos a uma “pressão espiritual e formal” e ser condensados para provocar a “abertura”.

Cortazar (1993) enfatiza que, sem essa tensão, não se produz um bom conto, o que assinala um critério de valor estético. Essa tensão, adverte ele, não se relaciona ao tema e sim à condensação de tempo e espaço a qual deve aparecer desde as primeiras cenas e deve estar associada à escolha e exploração do acontecimento significativo. Este é entendido como um acontecimento real ou fictício que propicia uma quebra de limites, que vai além daquilo que é contado numa “pequena” e “miserável” narrativa.

Para Cortazar (1993), o elemento significativo do conto, marcado pelo poder de a história curta romper com o simples argumento, não está ligado apenas ao tema, pois “a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário deste tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (CORTAZAR, 1993, p. 153). Nesse sentido, ganha relevo, na perspectiva crítica de Cortazar (1993), o trabalho com a forma literária do conto, porque o plano temático não é visto por ele como o único elemento determinante para a qualidade do conto e porque é algo “muito além do argumento visual ou literário” apontado por Cortazar

(1993) como traço próprio do conto e da fotografia. Isso também se configura como um princípio norteador da qualidade estética da obra.

Dentro dessa noção de qualidade estética, portanto, inserem-se a escolha do tema (o qual é selecionado de acordo com o “ângulo” do contista em relação ao seu grau de comprometimento com a realidade histórica) e as estratégias literárias adotadas pelo artista para tornar a sua obra uma manifestação criativa capaz de seduzir o receptor. No caso do conto, essa sensibilidade deve, segundo Cortazar (1993), motivar o leitor a acompanhar a narrativa desde as suas primeiras palavras.

Para o crítico, a definição de tema e de um acontecimento significativo que iluminará a construção de todo o relato curto são os procedimentos da criação do conto que podem garantir a intensidade e a tensão que, por sua vez, propiciarão a atenção e a comoção do leitor. A definição do tema, segundo Cortazar (1993), deve ser acompanhada de valores humanos e literários do escritor. O tema ainda deve receber tratamento artístico individualizado, que não garante o sentido completo do conto, pois esses elementos, isolados, não determinam a qualidade da obra. É necessária, no relato curto, a interlocução do leitor, sem a qual o efeito de sentido da narrativa não é atingido. Nas palavras do crítico,

O único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (CORTAZAR, 1993, p. 157).

A intensidade é, para o crítico, garantida pelo corte de todas as “ideias ou situações intermediárias” que recheiam a narrativa e são constantes no romance. Além disso, para o sucesso do conto, o leitor tem papel fundamental, por ser o responsável por completar o processo de significação do conto e a esse receptor cabe também o julgamento da riqueza ou do fracasso da criação literária, completando, assim, a ligação entre autor, obra e leitor. Cortazar (1993) também considera que no conto é preciso haver o que chama de “esfericidade”, ou seja, a trama narrativa deve trabalhar do “interior para o exterior” de modo que o narrador possa movimentar-se com uma “economia de meios” capaz de eliminar exórdios,

circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos para assim assegurar a tensão.

Numa leitura crítica dessa teoria de Cortazar (1993), Bittencourt (1999) destaca que as proposições do crítico argentino acerca do conto tornam mais visível a teoria de Poe, “ênfatizando o seu caráter substancial para a existência do verdadeiro conto, por incluir, além da experiência existencial e da bagagem cultural do autor, o trabalho artístico e o efeito estético projetado no leitor” (BITTENCOURT, 1999, p. 87). É preciso apontar, nessa linha de raciocínio, que a proposta teórica de Cortazar (1993) dialoga com um dos princípios essenciais da teoria da recepção ao prever o diálogo entre autor e leitor como um elemento inerente ao processo de criação e recepção literária discutidos pela teoria da literatura e pela literatura comparada no século XX.

Ainda nesse século, as intervenções críticas acerca do conto apontadas pelo venezuelano Linares (1997), no ensaio “Apuntes para uma teoría del cuento”, publicado em 1993, direcionam a teoria do conto para a identificação de traços da narrativa curta ignorados pelos críticos anteriores. Linares (1997) sublinha que, na definição do conto, não é apenas necessário enumerar as características do relato curto, mas explicar as suas funções de modo a impedir distorções relativas à conceituação e análise do conto.

Para o crítico, a teoria do conto postulada por contistas que usam metáforas e analogias para conceituar a narrativa curta é um fator que assinala a dificuldade ou impossibilidade de definir precisamente a natureza do conto literário. No entanto, Linares (1997) assegura uma vantagem na elaboração da teoria do conto marcada pela recorrência a imagens metafóricas como estratégia para a definição da narrativa curta: esse recurso conceitual possibilita uma aproximação entre o conto e o poema muito maior que a alcançada entre o conto e o romance.

A proposta de Linares (1997) para a apreensão da natureza do conto considera os elementos de comunicação identificados pelos estudos linguísticos do Círculo de Praga. Para Linares (1997), o conto literário é uma “mensagem” narrativa de pequena extensão que visa a obter um efeito ou impressão impactante e efêmero no “destinatário”, e a construção do conto enquanto uma composição linguística é determinada pela escolha de um só tema e a obra deve assumir uma autonomia semântica e linguística no sentido de que não pode estar vinculada a nenhum outro texto narrativo.

Linares (1997), ao sinalizar a construção do conto como uma construção estritamente de ordem linguística e organização textual, desconsidera os apontamentos teórico-críticos de Poe (1985; 1976) e Cortazar (1993), visto que ignora os traços referentes à estética literária como elemento intrínseco ao processo de criação e recepção do conto. Mas Linares (1997) acrescenta um dado à teoria do conto: o crítico venezuelano descreve de forma mais detalhada a relação entre autor e leitor, assegurando ainda um papel importante do contexto sócio-cultural na atividade de produção e recepção do conto literário.

O crítico venezuelano, nessa perspectiva, relaciona a sua teoria do conto à teoria da Estética da Recepção, uma vez que indiretamente reconhece o valor igualitário do autor, do leitor e do contexto no processo de criação e recepção literária. Esse eixo triádico que norteia a teoria do conto de Linares (1997) é um traço que diferencia esta teoria da de Poe (1985; 1976) e Cortazar (1993). Estes dois últimos autores, segundo Linares (1997), compuseram uma teoria de cunho limitado por centralizar as reflexões teórico-críticas no receptor e nos elementos internos constituintes do conto. Para Linares (1997), uma fragilidade significativa dessas teorias é a inobservância ao contexto sócio-cultural e psicológico do ato de recepção literária. Esse ocultamento dos dados contextuais, segundo o crítico, diminui a percepção do efeito expressivo da obra sugerido como traço crucial do conto na concepção de Poe (1985; 1976).

Ainda há, na teorização do conto no contexto latino-americano, que se considerar a perspectiva de Carrera (1997), no ensaio “Aproximación a supuestos teóricos para um concepto de cuento”, publicado, no Brasil, em 1997. Este crítico tece seus comentários, servindo-se da leitura de contos clássicos e da análise da produção de alguns contistas. Diferentemente de Cortázar (1993) e Linares (1997), Carrera (1997) não parte da retomada da teoria de Poe e busca entender a teoria subjacente à produção de três contistas e, com base na análise da obra desses autores, compara os pressupostos dessas criações literárias com a teoria de Poe, discutindo a teoria do efeito e a busca da verdade como elementos característicos do verdadeiro conto. Além disso, Carrera (1997) faz alusão à obra de Tchekhov por acreditar que este contista trouxe à produção do relato breve um novo traço: o rompimento com a estrutura tradicional do conto e a noção de atmosfera em substituição à de enredo. Carrera (1997) também faz referência à obra de Horácio Quiroga, cujas reflexões sobre o relato curto centram-se na verdadeira natureza do

conto. De acordo com Carrera (1997), Quiroga buscou uma nova forma para a narrativa breve, baseada em elementos tradicionais do relato curto (como a brevidade e o despertar do leitor) e elementos contemporâneos (como a ruptura com os movimentos de início, meio e fim da narrativa curta e a adoção da fragmentação das cenas).

Com base na análise desses três autores, Carrera (1997) formula a sua própria concepção de conto, a qual inclui perspectivas tradicionais e contemporâneas acerca do relato breve. Para Carrera (1997), o conto não deve ter caráter autoexplicativo no sentido de sinalizar ao leitor os fatos, mas, ao contrário, deve procurar impressionar o receptor, levando-o a se interessar pela obra e a refletir sobre ela. O crítico acrescenta que o conto nasce de um simples ato de relatar experiências significativas e, enquanto gênero literário mais recente, apresenta-se como uma espécie de “fio condutor” ao qual se filiam outros gêneros literários, como o apólogo e a parábola.

Essas considerações acerca do conto são associadas a duas outras ponderações que se mostram significativas para a discussão sobre o relato curto. Carrera (1997) pontua que o conto por excelência manifesta um problema de estrutura, já que se serve de elementos e formas de outros gêneros, e um problema de linguagem visto buscar adequar sua forma de expressão a um tema específico e basear-se no caráter sugestivo da narrativa curta.

A ênfase a uma história sugerida no conto também é referida por Piglia (1994), que, em suas teses sobre o conto, afirma que um conto sempre narra duas histórias, havendo no texto uma história dada através da escrita e outra secreta, que se narra de modo elíptico e fragmentário. Para Piglia (1994), a história oculta garante um efeito de surpresa decorrente da história que se extrai da superfície narrativa, e o não dito, o subentendido e a alusão são os elementos que sinalizam a existência de uma história “dentro” da história contada. A diferença é que alguns contos anunciam claramente as duas histórias e outros as contam como se fosse apenas uma história. No primeiro grupo, Piglia (1994) identifica os contos clássicos, dos quais os de Poe são um exemplo; no segundo, inserem-se os contos modernos.

É interessante observar que Piglia (1994) não determina a apreensão dessas duas histórias num mesmo conto como um processo de interpretação textual, mas como uma estratégia estrutural da narrativa curta. Com base nisso, o crítico acentua a vertente laboral do contista e os procedimentos “técnicos” da forma de narrar, pois,

para ele, “O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto” (PIGLIA, 1994, p. 41). Como exemplo de escritor que garantiu uma forma narrativa que atende a esse propósito, Piglia (1994) cita Jorge Luis Borges.

Todas as concepções teórico-críticas acerca do conto apresentadas por Poe (1985; 1976), Cortazar (1993), Linares (1997), Carrera (1997) e Piglia (1994) procuram identificar a natureza do gênero e defini-lo, comparando-o com outras formas de expressão literária, como o poema e a fotografia. Cada proposição teórica destaca um elemento que caracteriza o conto e, juntas, as perspectivas teóricas esboçadas pelos autores elencados apresentam um panorama da estrutura do conto e da relação que este gênero literário estabelece com o leitor. Poe (1985; 1976), ao destacar a necessidade de ação e tensão narrativa no conto e a unidade de efeito como qualidade do texto, acentua que esses elementos promovem uma presença maior do leitor diante da narrativa que, provida dessas qualidades sinalizadoras de um valor literário, impede o abandono do receptor.

Este também tem um papel importante na visão de Matthews (1997) na medida em que o conto, como texto aberto, deve manter no leitor uma expectativa de continuidade narrativa. No entanto, se, por um lado, Matthews (1997) se mostra mais flexível quanto a acabamento do conto, por outro, prevê uma estrutura rígida na composição contística ao estipular que o efeito de totalidade da narrativa curta é alcançado quando há uma personagem, um só evento e uma só emoção permeando o enredo. O caráter dogmático da teoria de Matthews (1997) inviabiliza uma análise de muitos contos da literatura brasileira contemporânea, como se pode exemplificar com textos de Caio Fernando Abreu em que, não raras vezes, mais de um evento, mais de uma personagem e várias emoções contribuem para a construção temática e formal das narrativas, embora seja preciso fazer a ressalva de que Matthews (1997) tenta expor uma definição quanto à estrutura narrativa do gênero conto.

Cortazar (1993) reconhece, da mesma forma que Poe (1985; 1976) e Matthews (1997), um limite físico do conto e identifica a brevidade como traço da extensão do gênero assim como acentua o acontecimento significativo e o tema da narrativa como uma espécie de mola propulsora à comoção do leitor, que pode, assim, reconhecer uma realidade muito mais ampla do que a representada no fragmento textual. Mas a principal contribuição para a análise da literatura contística dada por Cortazar (1993) não se associa apenas às observações referentes às questões formais e estéticas do conto e se estendem ao apontamento de que o

conto mantém uma necessidade de interlocução com o leitor através de um diálogo que, se não for efetivado, atrapalha a proposição de um sentido para a obra.

Nessa linha de valorização do leitor, Linares (1997) propõe mais um elemento a ser considerado na tentativa, segundo ele difícil, de definir a natureza do conto. Para o crítico, além de se reconhecer o papel do leitor na identificação do efeito ou impressão impactante, deve-se também observar o contexto social, cultural e psicológico subjacente à narrativa curta, dado que sinaliza as possibilidades de cotejar estrutura e forma literária do conto com condicionamentos externos à obra embora isso não seja explicitado pelo autor.

Carrera (1997) traz para a teorização do conto a constatação de que o gênero pode romper com a estrutura clássica de início, meio e fim que marcou muito a prosa ficcional e assim abre espaço para o desvendamento de uma narrativa curta que transgredir os princípios da linearidade formal, chegando a se servir de elementos de outros gêneros literários. Essa proposição, apesar de apresentar-se de forma meio embrionária e pouco explicativa, traz elementos interessantes para aprofundar uma leitura de contos que se distanciam do padrão tradicional narrativo que acomoda o enredo com uma definição precisa do tempo, espaço, narrador e personagens.

O caráter sugestivo do conto - que mantém duas histórias (uma explícita e outra secreta) - proposto por Piglia (1994) alerta para a necessidade de atenção mais dirigida ao “laboratório do escritor”, cujos procedimentos e técnicas de criação ganham relevo no processo de análise literária. Apesar de o autor não definir elementos composicionais e índices de leitura que podem ser indicativos da segunda história (a história secreta) no conto, as teses sobre a narrativa curta esboçadas contribuem, indiretamente, para a observação das alusões e subtendidos que não raramente tensionam e constroem o significado e o enredo do conto. A identificação de uma segunda história presente na tessitura narrativa liga-se ao sentido do texto proposto pelo autor.

As indicações sobre estrutura e forma literária do conto e sobre a abertura do gênero à intervenção do leitor estão registradas nos tratados teórico-críticos sobre o conto, cuja materialidade pode ser melhor percebida no exame do texto concreto que motiva a proposição dessas teorias. Os pressupostos teóricos sobre o conto constituem índices para sustentar a observação à forma da narrativa curta segundo o gênero literário. Nessa perspectiva, a forma dos contos de Caio Fernando Abreu

passam a ser analisada através da construção de uma leitura crítica à luz das concepções teóricas esboçadas nesta seção.

1.3. A narrativa curta de Caio Fernando Abreu à luz das teorias do conto

“Ainda ontem eu te disse que era preciso tecer” (ABREU, 1075, p. 113). Assim inicia o conto “O dia de ontem”, da terceira parte de *O Ovo apunhalado*, indicando uma duplicidade quanto ao destinatário da mensagem: o leitor do conto ou uma personagem com quem o narrador pode estar estabelecendo um diálogo? Como se percebe, a introdução da narrativa já contraria a perspectiva de uma apresentação inicial daqueles que fazem parte das ações da história, suas características e funções no enredo, o que já permite supor que a linearidade narrativa cederá espaço para uma forma menos convencional de desenvolver a trama. A suposição se confirma, pois o leitor se depara diante de um texto que assume a feição de um conto-carta que pode ser lido tanto como se fosse uma narrativa sobre uma experiência compartilhada por duas personagens como também um registro para outra pessoa que participou, com o autor do texto, de vivências em um dado momento da vida, só que, neste caso, o destinatário não tem nome nem há precisão do tempo (data) em que o relato foi elaborado.

Além dessa “ambiguidade estrutural”, o conto ainda guarda outras peculiaridades formais. Parece ser escrito de uma só vez, num sopro de imaginação que assusta e envolve o receptor num ritmo acelerado que impõe uma leitura atenta de uma narrativa montada com períodos longos, pontuação inusitada pela falta de algumas vírgulas que condicionam uma leitura mais rápida e união de imagens fragmentadas que tornam também fragmentada e descontínua a história que o narrador quer apresentar. Inicialmente, não há um tema que pode acomodar as expectativas do leitor no desenrolar dos fatos. A temática da obra é apreendida ao longo do processo de leitura num trabalho de associação de falas das personagens reproduzidas pela voz do narrador e metáforas sobre a condição existencial dos protagonistas.

No conto não há um acontecimento significativo expresso claramente que norteia um conflito ou tensão narrativa, como propunham Matthews (1997) e

Cortazar (1993), nem ação que possa movimentar o enredo conforme sugeria a perspectiva de Poe (1985; 1976). O narrador, em primeira pessoa, participante da história contada, registra através de um olhar subjetivo e de uma linguagem próxima à linguagem poética suas vivências com uma mulher com quem mantém um relacionamento afetivo. Não é raro que o ato de narrar nesse conto também tome forma de um relato construído através do fluxo da consciência e, por isso, a descontinuidade de pensamento que norteia o desdobramento do texto.

Mantendo esses traços narrativos, os dois jovens (um homem, narrador-protagonista, e uma mulher) têm sua trajetória de vida atual apresentada pelo narrador através da metáfora da arte de tecer. Suas histórias são entrelaçadas como se entrelaçam os fios nos panos que dão origem às peças de roupas ou outros acessórios pessoais ou domésticos e assim o cotidiano de dois sujeitos, sem muitos horizontes e um tanto tristes, passa a ser representado:

Ainda ontem eu te disse que era preciso tecer. Ontem à noite disseste que não era difícil, disseste um pouco irônica que 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 (ABREU, 1975, p. 113).

Para o protagonista que conta a história, a rotina está sufocante, a “pobre estopa” está desgastada, a sua pobreza dói fundo em sua consciência, as esperas por algo e pessoas que não vêm acarretam a sensação de perdas, situação confidenciada à sua companheira, que se mostra mais otimista e menos entregue aos dissabores da vida, pois, para ela, era melhor ser alegre do que ser triste, repetindo versos da canção “Samba de benção”, de Vinicius de Moraes. Ela queria a salvação, ele encontrava-se na perdição. Ele vivencia a dor e a desesperança, e ela busca o consolo: “quando eu me dobrava em remorso pediste para que eu cantasse cantigas de ninar, que cantei com a voz rouca de cigarros e drogas” (ABREU, 1975, p. 115).

O motivo da desilusão profunda do narrador-personagem não é anunciado de forma clara no contexto narrativo, traço que sugere, segundo a perspectiva sobre a forma do conto lançada por Piglia (1994), uma segunda história dentro da história narrada e a adoção de uma técnica de escritura em que o subentendido imprime um desdobramento para a narrativa. Nesse sentido, alguns fragmentos textuais permitem reconhecer nas experiências vividas numa realidade hostil alguma

justificativa para a descrença em relação ao passado que colaborou para aniquilar projetos de vida, filosofias e dignidade na vida e que faz o presente ser doloroso, ser difícil a continuidade do fantasiar ou tecer uma vida menos dura, ser a droga uma válvula de escape para diminuir a ausência de palavras de consolo e de pessoas com quem os protagonistas pudessem estabelecer laços de confiança e amizade. A enumeração de adversidades, no entanto, é vista não como obstáculo, mas como razões para retomar um entusiasmo outrora perdido:

Mais tarde, bem mais tarde, diríamos rindo que não havíamos passado noites inteiras indo e vindo num trem da Central, sem ter onde dormir, dormindo nas areias do Leme, sentindo fome, tentando suicídio, criando filosofias, desconstruindo, procurando emprego, apartamento, amparo, amor – que 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 (ABREU, 1975, p. 115-116).

Num contexto de perdas (que gera o sentimento de luto nas personagens) e dificuldades de sobrevivência, a carência afetiva dos protagonistas mostra-se presente, mas, como as experiências são compartilhadas, os dois se reconhecem e juntos veem-se como pessoas mais fortes, encorajando-se para sair de casa, para decolar como “astronautas” para outros espaços onde os limites para viver sejam menores. Chegam então ao cemitério, lugar em que as sepulturas sinalizam o fim da vida terrena e as pessoas choram e lamentam parentes e amigos que se despediram da vida. Mas, em vez de expressarem essa atitude de lamento, os protagonistas cantam Bethânia e Caetano, misturam aos gritos literatura e pornografia, causando estranhamento entre os outros visitantes do lugar, e compreendem ser o cimento dos túmulos o “único e certo limite limitado por cimento” (ABREU, 1975, p. 117), expressão que traduz uma saída do luto em direção a uma nova luta.

A ida da casa para o cemitério marca a mudança de humor das personagens, pois, se antes estão entristecidas e desencorajadas a agir, agora se exibem cheias de energia, não mais com tendências suicidas, enterrando os cadáveres que outrora foram. Assim, o dia de ontem simboliza uma mudança de perspectiva pessoal de cada personagem, pois é sinal claro de que elas percebem que é preciso seguir em frente apesar das dificuldades que a vida lhes apresenta. Há, nessa linha de raciocínio, uma perspectiva afirmativa em relação à vida e ao ser no tempo, pois,

como “ex-suicidas”, as personagens acabam abandonando a ideia ou desejo de morte para ressaltar o sentido da vida:

E de repente entrou [no cemitério] um enterro de pessoas cabisbaixas e dissemos que a visão ocidental da morte era demais trágica mesmo para ex-suicidas como nós e que já era já era já era e eu repeti aos gritos que queria um anjo bicha desmunhecando em cima do meu túmulo sobre o cadáver do que eu fui ontem (ABREU, 1975, p. 118).

A perspectiva é de um recomeçar, de um renascimento, de uma reinvenção do ser como estratégia para sobreviver, pois, segundo o narrador-personagem, “quem não nascer de novo já era no Reino dos Céus” (ABREU, 1975, p. 121) e, para o recomeço, é preciso continuar a tecer, a envolver-se com as experiências, que, apesar de dolorosas, podem ser enriquecedoras e capazes de impor uma autorreflexão sobre o sentido da existência. O ato de tecer é simbólico da continuidade dos projetos e da valorização do estar vivo em oposição à acentuação da tragicidade que marca a forma ocidental de resolver os conflitos, tal como sugere a perspectiva do narrador no fragmento acima. O conto encerra-se com o encontro das duas personagens no sentido de que anunciam a decisão de manterem-se ativas e altivas na busca pela realização de seus ideais para os quais invenção e tecelagem constituem forças revitalizadoras.

O conto “O dia de ontem” não apresenta os elementos constitutivos apontados como característicos de um bom texto nesse gênero. O aproveitamento de uma imagem ou acontecimento significativo para comover o leitor e impor uma impressão impactante cede espaço para uma narrativa menos explícita e mais sugestiva, que se serve de uma estrutura fragmentada para destacar, na forma literária, as inquietações vivenciadas pelas personagens. Dessa maneira, o conto de Caio Fernando Abreu oferece empecilhos para uma análise que desenvolva uma leitura pautada nos pressupostos formais descritos na teoria do conto apresentada na seção anterior.

“O dia de ontem”, assim como outras narrativas do escritor, sinaliza a dificuldade de pensar a sua literatura à luz da estrutura enrijecida formulada por algumas propostas de teorização do conto e ainda o risco de uma leitura que priorize o engavetamento da forma artística dos contos do autor a uma perspectiva teórica que seja insuficiente ou lacunar para propiciar uma compreensão apurada da forma de narrar do escritor. A teoria do conto, nesse sentido, não deve ser ignorada, mas

suas proposições podem receber questionamentos para atender a uma necessidade de entendimento do conto enquanto gênero literário, considerando textos e autores e suas especificidades narrativas.

Alguns contos de Caio Fernando Abreu em *Morangos mofados* também são indicativos de uma criação narrativa que não se enquadra nos “padrões” de conto visualizados pelos teóricos e críticos do gênero. “Os sobreviventes”, objeto de análise do capítulo seguinte, é um dos textos que melhor exemplificam uma tendência contística apegada ao rompimento com os princípios de linearidade sugeridos por Carrera embora não explicitados por ele. Nesse grupo de narrativas, inserem-se ainda os contos “Diálogo” e “Fotografias”, entre tantos outros da produção literária do autor que asseguram uma configuração estética e estrutural que interroga a teoria da narrativa contística.

“Diálogo”, como o título sugere, é um texto que se forma sem a intervenção do narrador. As falas das personagens alternam-se não só na justaposição das vozes, mas também no conteúdo da conversa. A personagem A afirma para a B que B é companheiro de A. B parece não entender a afirmação e solicita que a informação seja repetida. Desconfiada da declaração, a personagem B supõe um interesse de A subjacente à dita fala e assim se inicia um ciclo de troca de afirmações de uma personagem ser companheira da outra e vice-versa que confunde inclusive as personagens:

B: Tem alguma coisa atrás, eu sinto.
 A: Não. Não tem nada. Deixa de ser paranóico.
 B: Não é disso que eu estou falando.
 A: Você está falando do quê, então?
 B: Eu estou falando disso que você falou agora.
 A: Ah, sei. Que eu sou teu companheiro.
 B: Não, não foi assim: que eu sou teu companheiro.
 A: Você também sente?
 B: O quê?
 A: Que você é meu companheiro?
 B: Não me confunda. Tem alguma coisa atrás, eu sei (ABREU, 1995, p. 15).

O diálogo travado entre as personagens mantém-se num circunlóquio com o mesmo foco e se estende “ad infinitum”, como anuncia o final da narrativa: A e B querem saber, afinal, se um é companheiro do outro, indicando dessa forma que existe uma solidão latente e uma carência afetiva e também uma predisposição das duas partes para a efetivação de uma relação amorosa que fica sugerida para o leitor, mas não concretizada na cena narrativa. O diálogo não se mostra suficiente

para as personagens reconhecerem-se como cúmplices uma da outra, e os diálogos, nesse sentido, são circulares e vazios, o que implica a identificação de uma dificuldade de compreensão das personagens sobre suas próprias experiências e suas relações com o outro, dificuldade que se mostra com poucas chances de ser superada visto o “ad infinitum”. Nesse sentido, soa irônico o título da “narrativa”, uma vez que o diálogo não pressupõe uma interação efetiva entre as duas personagens.

O texto constituído sem a presença do narrador para intermediar a história, em termos de estrutura literária, aproxima-se mais do teatro do que da narrativa. Essa forma do conto induz a pensar no alargamento do gênero e na forma híbrida do texto, já que a opção estética volta-se para uma configuração diferente do modo de representar uma experiência. É possível considerar, nessa perspectiva, que há uma associação entre a história das personagens e a estratégia formal eleita para a representação dessa história, pois, se as experiências vividas são confusas para as personagens que se perdem nos diálogos, a representação disso não pode ser construída através da relação evidente de causa e efeito, do acontecimento significativo e das próprias personagens, o que implica uma subversão à estrutura rígida do gênero e o chamamento à participação mais efetiva do leitor. A transgressão à estrutura do conto sinalizada pelos autores da teoria deste gênero, especialmente o postulado de Matthews (1997) configura-se, em “Diálogo”, como uma opção narrativa que não se prende a elementos de ordem estrutural para a construção de texto, e essa “desobediência” aos moldes de escritura do conto não inviabiliza o valor literário do texto.

Em “Fotografias”, tem-se um conto desregrado no sentido da organização discursiva baseada na linearidade e da presença de uma voz narrativa. O conto compõe-se de dois anúncios de duas mulheres, Gladys e Liége, que se tornam em cada texto responsáveis pela elaboração textual. Talvez seja possível considerar que “Fotografias” divide-se em duas micro-histórias que possuem autonomia semântica, mas que também se relacionam quanto à temática e opções formais. Nesse sentido, duas vozes caracterizam a presença de duas narradoras, que, num discurso em primeira pessoa, exteriorizam vivências pessoais e assinalam a esperança de encontrar um amor.

Gladys e Liége assumem em cada micro-conto a postura de narrador e, como narradoras, fazem de cada texto uma mescla de descrição e narração, pois dedicam grande parte do texto para fazer uma apresentação de suas características físicas e

de caráter. À medida que os traços físicos e comportamentais das narradoras-personagens vão sendo revelados, o título “Fotografias” adquire sentido mais direto, já que o que elas propõem é uma construção discursiva de como elas mesmas são, como se as palavras servissem para representar a imagem que têm de si numa narrativa-espelho em que escrever é uma forma de se conhecer.

Gladys, que trabalha como secretária, tem um espírito mais alegre e uma autoestima bem elevada, muito em decorrência da exaltação que faz de sua beleza física e de sua sensualidade capaz de atrair vários homens. Gosta de participar de festas nas quais se entrega a bebidas e desfruta do prazer decorrente de relações com o sexo oposto. Liége, ao contrário, é datilógrafa atenta ao trabalho, gosta de parecer invisível aos outros, tem poucos registros de envolvimento amoroso, é discreta e inofensiva aos outros. Dos elementos que extraem para caracterizar a si mesmas, um dado as diferencia de forma especial: o tamanho das fotografias. Gladys, 18 x 24, e Liége, 3 x 4. Pela desproporção das fotos, fica evidente o temperamento distinto, Gladys mostra-se mais ousada em suas atitudes, é expansiva e altiva, e Liége, miudinha, tímida, mais áspera e rancorosa. As diferenças entre as duas estendem-se também ao perfil físico:

Sou [Gladys] uma loura trintona e gostosa, dezoito por vinte e quatro, como dizia antigamente, mas só repito essas expressões comigo mesma (...) além de trintona e gostosa sou moderna e extrovertida. Daquelas louras que permanecem até o fim e o depois de qualquer coquetel (ABREU, 1995, p. 93).

Sou [Liége] morena e magrinha, mas não como qualquer polinésia, como qualquer Cecília, e também nada tenho de Oriente: sou mais britânica na minha morenez, sou mais Brontë, qualquer das três (ABREU, 1995, p. 97-98).

Se há, então, um distanciamento quanto a traços de personalidade e aparência física, existe também um traço que as aproxima. As duas narradoras-personagens são sobreviventes de uma decepção amorosa vivenciada no passado. Gladys, depois de manter um romance de trinta e seis meses com um “inábil escoteiro” permitiu ser abandonada por ele, situação que a deixou melancólica, em crise e “mergulhada em fugas barbitúricas, oceanos de gim, telefonemas noturnos em desespero, perambulações sedentas por todas as vielas pecaminosas do prazer” (ABREU, 1995, p. 96). Liége, pouco experiente nas aventuras amorosas e sexuais, lembra com amargura a sua iniciação ao prazer e à vida sexual com um “Estudante”

que lhe tirou a virgindade e que lhe deixou a angústia de uma gravidez não planejada na primeira transa, uma angústia que permaneceu até “a chegada das regras seguintes” (ABREU, 1995, p. 98). Tanto Gladys quanto Liége, depois de viverem solitárias por algum tempo, têm suas mãos lidas por uma cigana. Este é o grande acontecimento de cada micro-história, pois sinaliza uma mudança de postura das personagens. A cigana, para cada uma delas, faz a mesma premonição, dizendo que ambas têm em seu destino dois amores, um no passado, e, portanto, já vivido, e outro por vir.

A partir desse presságio, Gladys e Liége passam a procurar em cada homem que encontram aquele que pode ser o amor anunciado. Para Gladys, ele será o Grande Descobridor, com quem arquiteta viver “delícias imaginárias” e prazeres até então apagados. Na espera por encontrá-lo, não consegue mais sentir prazer nas relações com outros homens que aparecem em sua vida. Para Liége, o novo amor deixa menos parca a sua “vida de memórias e medidas” e a procura por esse Senhor a faz pensar no prazer de uma vida carnal há trinta anos adormecida, algo que torna a sua “espera tão reluzente que já é certeza” (ABREU, 1995, p.101). Embora as duas narradoras-personagens sintam-se confiantes no encontro do homem anunciado pela cigana, suas histórias não se encerram com a afirmação positiva da visão exposta pela vidente, o que inviabiliza a conquista da felicidade.

Nesse sentido, cabe alertar que a promessa de um novo amor anunciada pela cigana é ingenuamente acreditada por Gladys e Liége, que aceitam, sem uma reflexão questionadora ou consistente, a premonição apresentada, como se o ritual de “ler a mão” fosse estratégia certa e segura para adiantar-se no que está por vir. A premonição, haja vista a resposta e o futuro iguais adiantados para duas pessoas diferentes, mostra-se passível de desconfiança, e, assim, cabe ao leitor a tarefa de imaginar o futuro das duas, um futuro que provavelmente não será de encontro, mas de espera pelo novo amor projetado, mas não consumado.

Deixando a história inconclusa e a sugestão de um final não feliz para a realização amorosa de suas narradoras-personagens, o conto “Fotografias”, assim como outras narrativas de Caio Fernando Abreu, não apresenta ordenamento de início, meio e fim claramente definidos. Devido a esse traço, o texto abre um espaço maior para uma interlocução com o leitor, que, através da imaginação, pode construir um desfecho para a história de Gladys e Liége, acentuando no processo de leitura o caráter de abertura do conto proposto por Cortazar (1993). A leitura de

“Fotografias” exemplifica, dessa forma, o convite da obra literária à liberdade de interpretação, prática defendida por Eco (2003), a qual deve ser acompanhada da atenção à intencionalidade do texto para não se correr o risco de se “fazer o que se queira” da obra literária. A montagem de um desfecho para a história apresentada no conto é proposta por um discurso narrativo que viabiliza modos diversos de leitura e indica caminhos de sentido, minimizando o perigo de o processo de recepção acarretar interpretações livres.

Segundo Eco (2003), que, assim como Linares (1997), valoriza a intervenção do leitor, pode-se considerar que o conto “Noites de Santa Tereza”, de *Ovelhas negras*, traz elementos que ajudam a compreender como a co-participação do leitor na obra pode se constituir como peça-chave para a descobrimento daquilo que está nebuloso no texto de Caio Fernando Abreu. A narrativa, que, segundo o próprio autor, foi escrita sob a influência de Ana Cristina César, expõe, em primeira pessoa e com uma linguagem “pornográfica” na definição do escritor, uma sequência de relações sexuais entre uma mulher, que narra a história, e vários homens, muitas dessas relações acontecidas no bairro carioca de Santa Tereza.

Mais uma vez, Caio Fernando Abreu apresenta uma narradora-personagem que, como mulher, ousa relatar suas experiências sexuais num contexto em que o registro do deleite sexual é próprio de homens, dado que sinaliza, através da escritura literária, uma ruptura das práticas narrativas que tradicionalmente atribuem a narradores homens o poder ou a tarefa de escrever sobre tais temas. Em “Noites de Santa Tereza”, a narradora-personagem descreve com detalhes o ato sexual e não poupa expressões chulas para reproduzir na escrita a sensação de gozo vivenciada. Ela também deixa claro que parte dela muitas das investidas que resultam em práticas sexuais e buscas desesperadas por encontrar o seu amor.

Toda a narrativa de “Noites de Santa Tereza” gira em torno das descrições da narradora-personagem para satisfazer seus desejos sexuais. Contudo, o que caracteriza o clímax da narrativa é o que encerra o texto: a sugestão de que a narradora-personagem possa estar contaminada pelo vírus da AIDS, isso num tempo em que essa doença ainda não era propagada no país²⁵. Em 1983, quando o

²⁵ O conto “Depois de agosto”, de *Ovelhas negras*, também aborda a temática da AIDS e vincula a doença à morte através da perspectiva sombria do protagonista que se vê próximo às “Pessoas do Outro Lado” (ABREU, 1995, p. 227) e sente uma “saúde prévia” de algumas “doçuras alheias”. Esse conto, na leitura de Namorato (2008), põe em discussão o discurso moralizante que exclui o

texto foi escrito, a AIDS ainda não tinha sido registrada no Brasil. O ponto de maior tensão narrativa dá-se com a seguinte declaração da narradora-personagem:

Fumo além da conta, tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além deste verão sem fim. Uns gânglios, umas fraquezas, sapinhos na boca toda, será? Tenho lido coisas por aí, dizem sei lá. Não duro muito, acho (ABREU, 2002, p. 152-153).

O conto assim tematiza a presença da AIDS e a associação da doença com a morte, fazendo com que o desfecho do texto assuma uma perspectiva melancólica de um sujeito tendo a sensação que pode estar se despedindo da vida. A narrativa, breve, como queria Poe (1985; 1976) e Matthews (1997) e acentuava Cortazar (1993), tem na concisão da exposição dos acontecimentos e no recorte de uma experiência vivenciada pela narradora-personagem traços que singularizam o texto. Esses elementos incitam o leitor a reconhecer numa pequena realidade representada sutilezas de uma história na História: o conto configura-se como uma representação que problematiza a liberdade sexual, alertando para o perigo do sexo desprotegido, sem com isso fazer da narrativa um panfleto explicativo ou manual de regras morais. A morte da personagem sugerida ao final da narrativa, nesse sentido, não condiciona uma representação de caráter punitivo para a vida sexual da narradora-personagem, pois o discurso narrativo distancia-se de uma lição de moral sobre a vida e a doença. O conto de Caio Fernando Abreu não usa a contaminação pelo vírus como pretexto para a disseminação de posições políticas e morais sobre determinados grupos. A morte é, nesta narrativa do escritor, simplesmente a simbolização do preço que muitos pagam ao viver seus prazeres livremente, sem pudor e sem culpa. Viver o prazer não é desviar-se de valores morais, parece sinalizar a história representada, assim como assumir o desejo de liberdade sexual não se configura como subversão.

Considerando-se isso, pode-se associar a narrativa com o contexto histórico de produção do conto, um período em que, justamente no início dos anos 1980, começavam-se a fortalecer, no Brasil, os ideais de liberdade sexual. Nesse sentido, o conto “Noites de Santa Tereza” dá destaque para o contexto sócio-cultural e histórico proposto por Linares (1997) ao avaliar a natureza do conto.

sujeito contaminado pela AIDS através das reflexões do protagonista sobre as imagens da pessoa aidética e a sua consequente exclusão social.

Como se pode perceber pela análise de narrativas de Caio Fernando Abreu inseridas em *O ovo apunhalado*, *Morangos mofados* e *Ovelhas negras* apresentadas nesta seção do trabalho, as proposições acerca do conto, por mais pontuais que pareçam, ainda não contemplam aspectos significativos da produção contística contemporânea, especialmente quando se considera a ruptura de algumas narrativas com as características do gênero apontadas pela crítica especializada. A observação aos contos do escritor gaúcho aponta que ele não se complace de uma forma fechada de escritura nem um seguidor de uma estrutura fixa de composição contística, não deixando suas histórias moldarem-se à definição de extensão de conto, número de personagens ou eventos significativos. Em outras palavras, a escrita contística de Caio Fernando Abreu opõe-se à rigidez da forma do conto anunciada pelos teóricos, contistas ou não.

Nesse contexto, torna-se urgente a necessidade de discutir a produção de contos contemporâneos marcada pela fragmentação da forma, pela transgressão dos princípios apontados como norteadores da produção do conto enquanto gênero, pela inclusão de diálogos com outras obras e pela atribuição de um papel do leitor como co-participante da obra. Os limites da teoria do conto e o diálogo deste com outros gêneros, o qual provoca o alargamento das fronteiras discursivas, estão sinalizados por Bittencourt (2002) quando a autora relaciona ensaios críticos de jornal publicados no Brasil nos anos 70 e 80 do século XX com as tradicionais teorias do conto, especialmente a de Carrera (1997).

Há, nesse sentido, um movimento duplo na teoria crítica do conto proposta pelos diferentes autores, pois, “se Poe justamente se propunha a fixar as fronteiras do conto, distinguindo-os do romance e da poesia, a prática da modernidade leva à derrubada dos marcos divisórios, preconizando o embricamento com outros gêneros” (BITTENCOURT, 2002, p. 4). E esse embricamento dos gêneros, é perceptível em narrativas como “Lixo e purpurina”, de *Ovelhas negras*, que mescla conto e diário para apresentar ao leitor o autoexílio de um brasileiro em Londres nos anos 1970.

As teorias do conto explicitadas nesta pesquisa constituem referencial para análise do conto de Caio Fernando Abreu não só para compreender a narrativa curta do escritor em relação ao gênero de composição, mas também para observar aproximações e distanciamentos do texto do autor acerca dos elementos básicos constituintes do relato breve apontados pela crítica. Não se busca, obviamente,

discutir se o escritor gaúcho mostrou-se um seguidor das orientações para a construção dos relatos breves ou em que medida seus escritos atendem às perspectivas teóricas, mas observar o significado das (des)obediências na compreensão da forma do conto de Caio Fernando Abreu. Mais do que identificar no dogmatismo da teoria do conto o afastamento dos pressupostos dessa teoria da narrativa de Caio Fernando Abreu interessa refletir sobre a literatura do escritor, acentuando uma experiência de leitura que prima pela autoridade do texto literário numa análise textual que investiga a forma de composição contística. E, como a escritura fragmentária mostra-se expoente nas narrativas do autor estudado, investigam-se as relações existentes entre a fragmentação da forma narrativa e o conto produzido pelo autor.

2. A FRAGMENTAÇÃO DA FORMA NARRATIVA

2.1. A fragmentação da forma

A arte do mundo moderno não contempla uma imagem harmônica das experiências como apresentam as artes no mundo clássico e vários são os estudiosos²⁶ que se ocupam em desvendar em ensaios críticos e teóricos traços formais que aproximam ou distanciam narrativas modernas e antigas. Quando analisam romances ou outros gêneros narrativos mais recentes, ensaístas e críticos literários são unânimes em assinalar que as narrativas modernas têm apresentado mudanças significativas quanto às formas tradicionais de construção. E essas mudanças ocorrem independentemente do gênero no qual elas se inserem e sinalizam a necessidade de uma recepção mais atenta aos textos literários, visto a complexidade da estrutura narrativa, que não se mostra mais pautada na concepção linear de início, meio e fim definidos.

Nas narrativas modernas, os princípios básicos de temporalidade e causalidade, linearmente ordenados nos textos tradicionais, são abolidos em diferentes gêneros, como romance e conto. Mas as alterações apresentadas por essas narrativas não ficam restritas aos elementos de ordem temporal e lógico-causal. O responsável por conduzir o relato, apresentando o enredo ao leitor, ganha outros contornos na narrativa moderna: o narrador caracteriza-se pela instabilidade. E, como elemento movediço na teia narrativa, torna mais difícil a apreensão, por parte do leitor, das personagens e das relações causais estabelecidas entre os episódios narrados, o que dificulta o processo de leitura e uma atribuição pontual do sentido do texto, pois a escritura fragmentada propõe lances sugestivos que deixam

²⁶ Anatol Rosenfeldt (1996), por exemplo, apresenta reflexões sobre o romance moderno, discutindo as transformações ocorridas no gênero a partir do século XX, e argumenta que categorias como espaço, tempo, ordem causal e lógica mostram-se alteradas no romance desse século devido a transformações de um mundo em crise. Erich Auerbach (1971), ao discutir o romance realista contemporâneo, afirma que as categorias de tempo e espaço nesse gênero revelam-se através de uma organização não objetiva do narrador, sendo que o leitor muitas vezes “não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado” (1971, p. 479), porque o contexto discursivo apresentado pelo narrador é construído por fragmentos. Essa forma de construção do romance contemporâneo, segundo o crítico, opõe-se à forma comumente utilizada pelos escritores durante o século XIX e início do XX, a qual se caracterizava por uma ordenação clara dos acontecimentos nas tramas ficcionais.

instável o leitor e a interpretação dos textos fica flexibilizada no sentido de haver mais de uma possibilidade de leitura.

Na narrativa moderna, a desordenação dos episódios fica evidente aos olhos do leitor. As cenas aproximam-se da ideia dos *flashes* de uma câmera, que, muitas vezes, registra de forma isolada vários fatos sem uma preocupação em apresentá-los de maneira sequencial ou organizada segundo a lógica tradicional. A instabilidade do narrador, nessa linha de raciocínio, também influencia a caracterização das personagens na medida em que a fragmentação do discurso dificulta uma percepção nítida dos traços físicos ou psicológicos que as definem.

Textos literários, cuja estrutura narrativa caracteriza-se pela falta de linearidade, pela descontinuidade e pela flexibilidade na postura do narrador - que entrega ao leitor uma “história aos pedaços” -, são aqueles que, do ponto de vista teórico, rompem com o modo clássico de estrutura artística. São também textos que se servem da técnica de recortes, da experimentação na construção do fluxo da consciência, da ordenação não cronológica, da transgressão às leis da sintaxe. São textos fragmentados que tornaram obrigatória não só uma leitura mais atenta como também exigiram uma discussão teórica sobre a narrativa, visto o campo crítico das teorias sobre o texto em prosa não refletir de forma eficiente sobre a fragmentação do ato de narrar histórias tal como ela se apresenta nas obras. Ainda no âmbito dessas teorias da narrativa, cabe lembrar que estudos que propõem uma leitura puramente formal e descritiva mostram-se insuficientes para abarcar a complexidade de obras cuja base estrutural se afasta de tipos convencionais.

No contexto de reflexão teórica sobre a escritura fragmentada na narrativa, merecem destaque proposições de pensadores como Adorno e Benjamin²⁷. Estes autores discutem a teoria da narrativa, relacionado-a a formas literárias modernas, num trabalho crítico que articula questões de estética literária e ciências humanas. Suas proposições apontam para a possibilidade de se pensar criticamente forma e estrutura literárias em associação a episódios da experiência humana. A linha de pensamento de Benjamin e Adorno considera, para efeitos de formulação de teoria e crítica literária, o contexto de produção das obras como elemento essencial para a

²⁷ As concepções teórico-críticas de Theodor Adorno e Walter Benjamin foram esboçadas no século XX, no entanto, de acordo com a leitura da obra desses autores exposta por Márcio Seligmann-Silva (2009), as proposições desses “dois ‘monstros’ da intelectualidade do século XX” (p. 125) acerca de temas como estética, literatura, filosofia, indústria cultural, considerando as afinidades e discrepâncias de suas teorias, ainda se mostram férteis e atuais para compreender o universo cultural do presente.

discussão e problematização das formas narrativas literárias, mais precisamente sobre impacto desse contexto na composição dos textos, assinalando uma relação estreita entre forma literária e representação social e, por extensão, representação do sujeito.

As perspectivas crítico-teóricas de Adorno e Benjamin sinalizam uma possibilidade de desvendar a forma da narrativa de Caio Fernando Abreu. Considerando que a fragmentação é um traço que marca a produção do escritor e que os pensadores de Frankfurt deram uma forte contribuição para a análise da estrutura fragmentada de textos modernos, é possível desenvolver uma leitura crítica de contos de Caio Fernando Abreu, servindo-se dos postulados desses autores.

As descontinuidades narrativas, as formas difusas e dispersivas dos textos, a instabilidade do narrador indicam que o contista gaúcho instaurou em seu processo de composição literária rupturas com as convenções tradicionais de construção. Tais rupturas, analisadas sob o ponto de vista de Adorno e Benjamin, podem ser observadas como um movimento interno da estrutura literária que busca alcançar o estrato da representação social. Os contos do Caio Fernando Abreu são exemplares dos rompimentos formais propostos pelas narrativas modernas, pois transgridem as leis das formas literárias convencionadas ao longo do tempo. Além desse rompimento com a estética clássica da narrativa, a produção do escritor é desafiadora e, ao mesmo tempo, estranha para um leitor habituado à leitura da narrativa linear e a um posicionamento imóvel do narrador.

Esses traços que caracterizam a obra narrativa do autor e que a tornam próxima da narrativa moderna discutida por Adorno e Benjamin possibilitam a análise dos textos do escritor à luz das formulações dos dois pensadores. Nesse sentido, a proposta de leitura a ser desenvolvida constitui-se como um caminho produtivo para a leitura dos contos do escritor no sentido de que os teóricos destacam que os problemas de ordem estética podem ser analisados com base em considerações acerca do contexto de produção das obras e das relações entre forma literária e representação social.

Adorno e Benjamin são dois dos principais expoentes da chamada Escola de Frankfurt²⁸. Eles que se dedicaram a estabelecer articulações entre cultura e

²⁸ Segundo Bárbara Freitag (1998), a Escola de Frankfurt designa um grupo de intelectuais alemães que, no início do século XX, propuseram-se a discutir os movimentos operários da Europa. A Escola de Frankfurt, como vertente teórico-crítica, refere-se então a uma teoria social elaborada pelos

experiências sociais, discutindo sobre indústria cultural, sociologia e literatura dentre outros temas que fazem parte do campo das Ciências Humanas²⁹. Para os estudos literários, as contribuições de Adorno e Benjamin ligam-se especialmente às proposições acerca das narrativas, em ensaios em que ora discorrem sobre a relação entre arte e sociedade, ora abordam um dos elementos principais da estrutura narrativa: o narrador e sua forma de contar uma história. Nesse sentido, um aspecto que caracteriza o posicionamento teórico-crítico desses autores em relação à narrativa literária é a orientação para uma crítica que ponha em relação o plano estético e o social, sinalizando uma perspectiva que engloba dados literários e extraliterários para a construção do significado dos textos.

As posições de Adorno e Benjamin, que não são importadas apenas para os estudos literários, têm se constituído como fundamentação teórica para muitos trabalhos que buscam tecer reflexões acerca das relações entre literatura e cultura, arte e indústria cultural, literatura e história, forma literária e conteúdo social. Tais perspectivas teórico-críticas configuram-se como fundamentação para a abordagem de inter-relações entre condições de produção e recepção de obras literárias e representações artísticas não só porque propõem a articulação entre Literatura e Sociedade, Literatura e História, mas também porque assinalam uma atitude crítica que repensa conceitos em Teoria da Literatura e Sociologia da Literatura. O objeto teórico, para esses autores, deve ser investigado considerando-se os diálogos com seu contexto de produção, uma vez que a base para elaboração de suas proposições teóricas é sócio-histórica e uma leitura imanente do texto, centrada na análise das características estruturais e formais, é insuficiente para abarcar a natureza da literatura.

Para análise da narrativa de Caio Fernando Abreu, interessa muito a perspectiva esboçada por Adorno na sua *Teoria Estética* ao passo que os estudos de Benjamin sobre o narrador também corroboram para a compreensão do conto do escritor. Adorno, do ponto de vista de seu legado, atuou como crítico em várias

membros desse grupo, dentre os quais se incluem Theodor Adorno, Walter Benjamin, Hebert Marcuse e Max Horkheimer. No início da década de 1920, esses pensadores dedicaram-se a analisar os problemas do capitalismo moderno e a base das estruturas sociais e econômicas. Para Freitag, as proposições desse grupo de pensadores podem ser sintetizadas em três grandes eixos temáticos: a dialética da razão e a crítica à ciência, a cultura e a indústria cultural, e o Estado e a dominação tecnocrática.

²⁹ Os textos de Adorno, segundo Márcio Seligmann-Silva (2003), são adotados como referência em estudos sobre a psicologia, a filosofia, a educação, as artes, o que denota a contribuição do pensador para diversas áreas das Ciências Humanas.

áreas, passando pela música e literatura, estética da arte, e compôs uma obra cuja escritura foge dos padrões acadêmicos. Sua obra não se apresenta de forma sistemática e sim através de ensaios e fragmentos que, como explica Seligmann-Silva (2009), “em lugar da redução da pluralidade do mundo a conceitos e definições”, tem-se “o ‘desfile’ de partículas (efêmeras) do real que são, desse modo, salvas e organizadas a partir de um percurso não apenas causal ou retilíneo” (2009, p. 83-84).

Além do traço antissistemático da obra de Adorno, convém registrar que o pensador valoriza a construção de seus conceitos, caracterizando-os não como fechados, mas como transitórios por acreditar que essa abertura faz com que os conceitos se tornem mais fiéis à realidade (SELIGMANN-SILVA, 2009). Preocupado em formular um conceito coerente com a realidade, os escritos de Adorno, nesse sentido, não são indiferentes às barbáries vivenciadas pelo intelectual no século XX³⁰, são um “testemunho histórico” de eventos da II Guerra Mundial e também da experiência particular de Adorno como intelectual emigrado para os Estados Unidos. Atento às catástrofes de seu tempo, Adorno discutiu o impacto da indústria cultural nos modos de produção da arte, o qual tende a fazer da arte um “produto de consumo”, e ressaltou, em seus ensaios, o trabalho crítico com a forma dos textos, condenando um engajamento direto diante episódios adversos como o da guerra.

Nos trabalhos de Adorno sobre filosofia, sociedade e arte, os temas abordados referem-se à sociedade totalitária e suas formas de alienação social, opressão política e esquecimento da barbárie num discurso crítico que acentua que a obra de arte autêntica busca resgatar, como explica Pinto, “os conteúdos silenciados por meio de hieróglifos poéticos que desviam da linguagem ordinária em que o mundo perpetua sua opressão” (2003, p. 61). Em outras palavras, a obra de arte não pode se mostrar alienada diante de estados de exceção, pois a arte constitui uma expressão do sofrimento e uma memória da barbárie: “Adorno pensou a arte – só que as artes de um modo geral – ‘como escritura histórica’ na medida em que ela é para ele ‘memória do sofrimento acumulado’” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 96-97).

Segundo essa perspectiva ensaística sobre arte, Adorno (1982) propõe que a representação artística seja compreendida em associação a fatos sociais. Dessa

³⁰ Conforme observa Seligmann-Silva (2009), Adorno teve sua “morada” original na Alemanha ruída pela ascensão do nazismo.

forma, sinaliza a ruptura com princípios formais convencionais na arte moderna como um caminho para a problematização de experiências sociais. O olhar crítico sobre textos de Caio Fernando Abreu contempla, na esteira das proposições de Adorno, uma articulação entre a forma de representação e sua ligação com o conteúdo externo ou dado social. Os elementos literários e extraliterários são analisados com base nas observações às relações entre literatura e história, entre conteúdo formal e conteúdo social, o que faz o comparatista transparecer na leitura construída. Esse modo de processar um sentido ao texto do contista gaúcho revela uma visão acerca do fenômeno literário como uma manifestação artística que conjuga atividade estética e atividade social, já que o texto literário não pode ser desvinculado do elemento social porque está condicionado a ele, seja através da posição do autor, seja em relação ao leitor. Tal perspectiva está amparada na ideia de que “Seria ridículo querer negar hoje que o fato literário se relacione com condições socioculturais gerais” (ROSENFELD, 1976, p. 56).

O que o excerto acima acentua está claramente exposto por Adorno (1982) ao se manifestar sobre o exercício de leitura e atribuição de sentido às obras. Segundo o filósofo, a análise de uma obra de arte não pode ser construída atentando-se apenas para a imanência da forma, pressuposto analítico que se fundamenta na ideia de que uma produção artística é constituída de “estética da forma” e “estética do conteúdo”, sendo este mediatizado pelas leis formais. Na *Teoria Estética*, Adorno (1982) propõe a análise da experiência artística sob o enfoque da forma e do tema através da dialética forma e conteúdo e postula que as obras de arte possuem uma ligação com a realidade exterior, mas não são miméticas, “cópias” dessa realidade. Nessa linha de raciocínio, se houver uma tensão externa, haverá também uma tensão interna na obra de arte. Em outras palavras, a obra de arte formula uma resposta em termos de estrutura artística para representar a experiência danificada do contexto externo:

Que as obras de arte, como mônadas sem janelas, “representem” o que elas próprias são, só se pode compreender pelo fato de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialética da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialética exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar. (...) Mas são reais enquanto respostas à forma interrogativa do que lhes vem ao encontro a partir do exterior. A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os extratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às

obras de arte como os problemas imanentes da sua forma (ADORNO, 1982, p. 16).

Ao apontar a necessidade de um conflito interno na obra que se concilia ao conflito externo, Adorno (1982) direciona a observação sobre a coerência de uma linguagem não lógica na arte e sugere que a percepção da realidade como algo conflitivo leva o artista a elaborar o fenômeno estético também com tensão. Dessa prerrogativa, extrai-se uma contribuição do pensador para compreender as transformações da literatura e da arte em geral ocorridas ao longo do século XX. Na visão de Seligmann-Silva, “Uma das grandes lições de sua teoria estética é que não podemos pensar a-historicamente e tampouco podemos nos dar ao luxo de ‘esquecer’ as barbáries que estão na origem das obras de arte” (2009, p.117-118).

Considerando isso, entende-se que os problemas de estética e as dificuldades de encadeamento lógico nas narrativas revelam uma contradição da sociedade. Processos conflitivos da história social são, assim, motivação para rupturas com paradigmas estruturais nas obras de arte, já que a interiorização de conflitos sociais acarretaria transtorno na elaboração do fenômeno estético. Compartilhando a leitura crítica que Merchior expõe sobre a concepção adorniana de estética, destaca-se que a arte introduz na sua forma as “feridas da luta sempre vã por alcançar a unidade” (1969, p. 53), mostrando de forma viva as “contradições do real”. Nesse sentido, não há lugar para a escrita linearmente organizada e harmônica, “porque a harmonia seria mentirosa”, e o mais coerente para a produção artística é a ruptura, cuja “essência do estilo é o fragmento rebelde: o pedaço irreduzível onde a hipócrita homogeneidade da forma, cúmplice da ordem social, é denunciada pelo anticonformismo da arte” (MERCHIOR, 1969, p. 53).

Pelo fato de a obra de arte dar vazão à representação dos antagonismos sociais, o princípio de logicidade das obras de arte passa a ser organizado segundo a “lógica da experiência” (ADORNO, 1982, p. 157), o que não nega a racionalidade da obra, mas afirma que a lógica da arte está no próprio procedimento estético:

A lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que se revela no fato de as obras – e a arte aproxima-se assim do pensamento dialético – suspenderem a própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua ideia; para aí aponta o momento de disrupção em toda a arte moderna (ADORNO, 1982, p. 159).

Essa suspensão da logicidade relaciona-se diretamente aos princípios de construção da obra de arte, e a literatura, como um tipo de manifestação artística, expõe também essa fissura quanto ao descontínuo e ao (des)articulado. Como a arte moderna suspende a lógica, ao adotar um estilo que se molda à experiência a ser representada, afasta-se do modo clássico da narrativa. E a representação da experiência marcada por antagonismos sociais, na visão de Adorno (1982), retorna à obra de arte como um problema estético, do que se depreende que a ruptura com as convenções de linguagem e com a estrutura narrativa é condição para uma autêntica problematização da experiência social. Esta, caracterizada pela contradição, conduz à fratura e ao fragmento da forma literária, elementos de ordem estrutural que implicam uma oposição a uma ordem social conformista e inviabilizam a noção de que a totalidade da experiência possa ser reverenciada, pois o que se passa a ter são estilhaços de imagens. Nesse âmbito, Adorno (1982) reitera que a arte moderna elevada, seja na música ou na literatura, nega a visão de arte como totalidade e acentua o fragmentário através de uma “forma aberta” de composição artística:

A arte de elevada pretensão tende a ultrapassar a forma como totalidade, e desemboca no fragmentário. A indigência da forma deveria expressamente acabar de se fazer sentir na dificuldade da arte temporal; na música, no chamado problema do final; na poesia, na questão do desenlace que se torna até Brecht, cada vez mais crítico. Uma vez desembaraçada da convenção, nenhuma obra de arte pode já manifestamente concluir de modo convincente, enquanto que os desenlaces tradicionais apenas procedem como se os momentos singulares se associassem com o ponto final no tempo para constituir a totalidade da forma. Em numerosas obras da modernidade que, entretanto, forma objeto de ampla recepção, a forma manteve-se habilmente aberta, porque queriam provar que a unidade da forma já não lhes era garantida. (ADORNO, 1982, p. 169)

A estética do fragmento na arte moderna, de acordo com o ensaísta, poderia ser chamada também de “montagem”, em cuja junção de fragmentos pode ser decretada a coerência da obra. Em outras palavras, na medida em que os pormenores da obra associam-se à sua macroestrutura e a imbricação organicista fica ausente, uma coerência se faz aparecer mesmo na aparente ilogicidade ou falta de organicidade. A coerência da obra de arte decorre da adequação da forma literária ao conteúdo social, já que, para Adorno (1982), as obras de arte constituem uma espécie de “historiografia inconsciente”, que se afasta do historicismo e constrói

uma consciência verídica a partir de opções formais que melhor expressam os antagonismos sociais. Essa historiografia inconsciente assegura as relações entre texto e contexto de produção e, no caso dos textos modernos, ainda sinaliza uma postura da arte frente à sua condição realista.

Seguindo uma perspectiva crítica que não dispensa a relação da arte com seu tempo histórico, Adorno (1983) investigou o narrador no romance contemporâneo e, em estudo sobre o tema, afirma a existência de um paradoxo caracterizado pela necessidade de narrar e pela impossibilidade de ela ser realizada, já que o romance exige a narração. Considerando o pressuposto de que, até o século XIX, os romances apresentavam o traço realista como característica imanente da representação literária e a objetividade como traço do narrador, Adorno (1983) observa uma fissura com esse paradigma no romance contemporâneo, especialmente quando se considera a posição do narrador. Essa fissura ampara-se no abandono da objetividade para dar ênfase à subjetividade, a qual “não admite mais a matéria intransformada, e com isso solapa o mandamento épico da objectualidade” (1983, p. 269). As modificações na postura do narrador, segundo Adorno (1983), estão ligadas ao capitalismo, entendido pelo filósofo como uma forma de controle da sociedade pelo Estado, e à indústria cultural, que fazem com que o romance se concentre naquilo que o relato não dá conta.

Essa tarefa impõe a recusa da narrativa de cunho realista e, conseqüentemente, da linguagem, visto que as transformações do contexto social e histórico indicam ser a ruptura com a objetividade necessária para elaborar as experiências. Se houve uma desintegração da identidade da experiência, que não mais se mostra articulada e contínua, escreve Adorno (1983), o narrador precisa sinalizar essa condição, pois “É preciso apenas ter em presente a impossibilidade de quem quer que seja que tenha participado da guerra, a narrasse como antes uma pessoa contava suas aventuras” (1983, p. 269).

A narração no romance contemporâneo, a qual suprime a objetividade e destaca o fragmento, ainda inaugurou um “momento antirrealista” em que o desencantamento com o mundo aparece na sua forma estética, que passa a buscar a essência e aquilo que o relato não conseguia exprimir. A busca da essência, de acordo com Adorno (1983), relaciona-se ao rompimento com as convenções estéticas, já que a posição do narrador volta-se para a subjetividade e a relação com o leitor torna-se variada, diferentemente do romance tradicional em que a distância

entre narrador e leitor era “inamovível”. Na arte literária moderna, a distância entre narrador e leitor “varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco para trás dos bastidores, para a casa das máquinas.” (1983, p. 272). A alternância da posição do narrador ao representar a experiência acarreta um estranhamento da forma, no entanto, esse “desconforto” estético-formal evidencia uma “condição do mundo” em que a atitude contemplativa é insuficiente para abarcar a singularidade da experiência.

As produções literárias de Gustave Flaubert e Marcel Proust em que, respectivamente, é marcante a abolição da objetividade e a construção do relato conforme o fluxo da consciência (refutação da ordem espaço-temporal), são apontadas por Adorno como exemplos de narrativa em que o realismo de uma obra de arte poder ser apreendido pela “infração da forma” (1983, p. 272), sendo esta percebida pela posição e comentário do narrador. A posição do narrador do romance moderno não é fixa e sim flexível, e a distância estética dele em relação ao leitor também é variável. A ausência de uma posição regular do narrador, no sentido que não é dado ao receptor um enfoque único, deixa o leitor incerto, pois a fragmentação das cenas e o olhar múltiplo do narrador impossibilitam uma apreensão definitiva do texto literário. Além disso, o leitor depara-se com uma linguagem outra, uma “segunda linguagem”, que aparece “destilada de várias maneiras do refugo da primeira”, é “uma linguagem-coisa associativa e desmantelada, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos números alienados da linguagem primeira que constituem a massa” (ADORNO, 1983, p. 273).

Essa perspectiva sobre a forma de narrar na arte contemporânea e sobre a estética da arte (e sua relação com a experiência) faz, segundo Seligmann-Silva (2009), com que o pensamento de Adorno mantenha-se atual, contribuindo ainda hoje para o desenvolvimento de estudos literários. Pensar a estética da arte brasileira segundo os apontamentos de Adorno significa (1982; 1983) reconhecer que a experiência da história social brasileira é também marcada por contradições e conflitos. Eventos como o do Estado Novo, da Ditadura Militar, da abertura política à democratização e práticas de opressão aos civis em regimes autoritários e democráticos (como o de greves e manifestações populares acerca de temas como corrupção política, desigualdade social, violência, entre outros), de preconceito social, racial e sexual e de supressão de direitos humanos caracterizam grande

parte da história do Brasil, sinalizando distintas formas de barbárie. Tais fatos são indicativos de um contexto marcado por tensões externas que se tornam objeto de criação literária. Nessa perspectiva, os escritos de Adorno (1982; 1983) mostram-se oportunos para avaliar a forma como escritores elaboram esteticamente esses episódios na literatura, construindo assim uma historiografia inconsciente.

Os postulados de outro pensador com que Adorno manteve diálogos estreitos também são atuais e ajudam a elucidar a narrativa contemporânea brasileira. Considerado “um dos maiores teóricos e historiadores da modernidade”, Benjamin compreendeu sua época de uma forma singular, escrevendo “a partir das entranhas de seu tempo” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 15). Sua vasta produção de ensaios é amplamente referida em trabalhos de várias áreas e, como um dos mais atuantes membros da Escola de Frankfurt, pensou a filosofia, história, estética, literatura e religião, desenvolvendo uma perspectiva teórico-crítica importante para os estudos literários, especialmente, conforme Kothe, para uma “leitura político-alegórica dos textos” (1985, p. 8).

Benjamin detém-se na caracterização da modernidade e seu conseqüente processo de industrialização capitalista e reprodução técnica, reflete sobre os conflitos históricos, como as guerras e a ascensão do nazismo, pensa o impacto desse contexto sócio-cultural na produção literária, que é examinada pelo viés do materialismo dialético. Este é visto como caminho para se compreender as obras literárias e constitui um foco central na perspectiva crítica de Benjamin. Esse método crítico consiste em desvendar a ordem inerente da obra artística, entendendo esta como uma forma aberta e não acabada, e em compreender seus elementos e descobrir a sua verdade. Como prática crítica, o materialismo dialético pressupõe consideração acerca da historicidade da obra e de seus movimentos internos, num processo que vai da destruição do texto à sua reconstrução.

Em relação à literatura, as reflexões do pensador estão diluídas em diversos ensaios em que o olhar crítico mescla-se a elaborações conceituais que possibilitam interpretar a obra de arte. Benjamin, assim como Adorno, criou uma obra assistemática e de difícil compreensão, pois seus textos não apresentam um encadeamento lógico, são escritos por “associações” e “reúnem, como num jogo de quebra-cabeça, diversas peças, diversos motivos, diversas citações, algumas anedotas, na esperança que deste amálgama surja uma nova imagem.” (GAGNEBIN, 1980, p. 223). A forma fragmentada dos ensaios do filósofo, que segue

um estilo de escrever também baseado em aforismos, causa um estranhamento no leitor familiarizado com textos acadêmicos cujo desenvolvimento é linear e lógico e rompe com uma tradição crítica que, nas palavras de Gagnebin, “oculta a força subversiva de uma obra” (1980, p. 224) ao vê-la como uma totalidade verdadeira.

Na visão de Benjamin (1994), a arte não deve camuflar as experiências de barbárie, e, nesse sentido, conforme destaca Seligmann-Silva (2009), Benjamin teoriza sobre a estética no século XX, propondo uma reflexão sobre ética e uma política da estética. Ao discorrer sobre estética, Benjamin reflete sobre a qualidade e a autonomia da obra. Em um ensaio em que Benjamin trata da autonomia da obra literária e da responsabilidade do escritor, declara que o artista, diante da situação contemporânea, precisa “decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (1994, p. 120), indicando uma “tendência” de ordem conteudística ou temática. Para Benjamin (1994), o escritor deve atuar considerando duas frentes: posicionar-se por um lado e, por outro, também buscar tornar sua produção de “boa qualidade”. Nessa busca pela qualidade da obra de arte, o autor deve utilizar recursos que garantam a correspondência do nível interno da obra ao da tendência adotada. O equilíbrio entre o tema e a abordagem que o autor propõe assinala a qualidade da obra e é indício de um critério de valor no sentido que deve haver uma correspondência entre estilo e forma de escritura e conteúdo. No ensaio de Benjamin (1994), isso está registrado quando afirma que “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária”. (1994, p. 121)

Diante dessa prerrogativa, Benjamin (1994) considera as “relações sociais” implicadas nas condições de produção das obras, ou seja, de que modo a técnica literária está vinculada aos “contextos sociais vivos” de uma determinada época. Ao ver o intelectual como produtor, Benjamin (1994) destaca que o artista tem que pensar não só sobre suas convicções, mas também sobre a forma como elas vão aparecer na obra, o que determina a qualidade de sua atividade artística. Ainda nesse âmbito, os meios produtivos da técnica, que devem estar ligados ao contexto maior de produção, devem ainda levar o escritor a ter mais colaboradores ou leitores. O crítico adverte que inovações técnicas são fundamentais nesse sentido na medida em que proporcionam uma tomada de posição do espectador, que, ao assombrar-se com aquilo que foge de suas expectativas ou deparar-se com a estética do choque, reflete sobre o que lê. Para exemplificar essa prática, o filósofo

analisa o teatro épico de Bertold Brecht, que, com o método de montagem, fragmenta as ações no palco, despertando uma motivação para o receptor tomar posição frente às situações. A experiência do choque, em termos de estética, é um caminho para obter reflexão.

Dessa forma, Benjamin (1994) destaca o papel do escritor enquanto responsável por uma produção que mobilize o leitor, sinalizando uma maneira de pensar a arte que corrobora para a compreensão das narrativas literárias que se apresentam como um desafio à leitura. Considerando que o historiador ou o narrador concebido por Benjamin deve, conforme explica Gagnebin, “constituir uma ‘experiência’ (‘Erfahrung’) com o passado” (1994, p. 8) no sentido de que esta é uma condição para a escritura da história e para a introdução na memória coletiva de catástrofes de experiências anteriores, é preciso esclarecer que a noção de experiência na filosofia de Benjamin está ligada à sua teoria da narração. Em seu ensaio sobre o narrador, Benjamin (1994) declara que as narrativas orais arcaicas, caracterizadas pelo interesse dos ouvintes em assimilar e transmitir histórias relatadas pelo narrador e que designam a experiência coletiva, compartilhada por grupos de pessoas e passada de geração a geração, têm sido enfraquecidas no mundo capitalista moderno em função da dificuldade de troca de experiências. As narrativas orais, segundo Benjamin (1994), transmitiam, antes do advento da sociedade capitalista moderna, o saber de um povo e continham uma dimensão utilitária, porque proporcionavam um “ensinamento moral” ou davam conselhos a quem ouvia aquele que contava histórias. Essa arte de contar é apontada por Benjamin como não mais existente, já que as experiências não são passíveis de transmissão:

o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atividade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. (...). Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (1994, p. 197-198).

Para Benjamin, “as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (1994, p. 200) não só porque a “sabedoria está em extinção”, o que garantiria a capacidade de o narrador aconselhar seus ouvintes, mas também porque a “evolução secular das forças produtivas” (1994, p. 201) contribui para a eliminação gradativa do “discurso vivo” das narrativas arcaicas. Gagnebin explica que, na visão benjaminiana, “a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (1994, p. 10). Antes, a vida em comunidade assegurava uma relação constante entre narrador e ouvinte para a transmissão das experiências, mas, a partir do desenvolvimento do capitalismo e da técnica e do surgimento do romance e da imprensa no início do período moderno, esse quadro se alterou. E, como consequência disso, aumentou a distância entre os grupos humanos, o saber cedeu lugar à informação, o romancista segregou-se e transformaram-se as condições de vida, atingindo também a capacidade do homem para assimilar essas mudanças.

Nessa perspectiva, as narrativas arcaicas retomavam o passado ao recuperar relatos objetivos de experiências de gerações anteriores, constituindo assim uma tradição e uma sequência de experiências compartilhadas e compreendidas. Quando Benjamin (1994) declara o fim dessa arte de contar, avalia o contexto moderno, que é calcado em experiências de sofrimento e dor. Segundo Benjamin, o contexto violento da II Guerra evidencia a dificuldade de elaboração das experiências sociais: “Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (1994, p. 198)³¹. Essas adversidades do contexto, ou catástrofes como prefere anunciar Seligmann-Silva (2009), podem no contexto atual ser acrescidas de outros eventos³², sinalizando a atualidade do pensamento de Benjamin.

O ensaio “Experiência e pobreza”, de Benjamin, enfatiza que a experiência da guerra e o desenvolvimento da técnica, que condicionam uma “nova forma de

³¹ De acordo com Lages, esse “abalo” na maneira de contar uma história assinala um impulso melancólico “cujo propósito não é outro senão afirmar a perda de objeto para, a seguir, evidenciar o desejo de resgatá-lo, negando qualquer separação passada” (2002, p.136).

³² Seligmann-Silva (2009) lista as guerras anticoloniais, os massacres cometidos contra populares da União Soviética, China e Camboja, o desemprego, a tortura onipresente nos países do Terceiro mundo, os “desaparecidos” nos regime ditatoriais, entre outros eventos (p. 43-44).

miséria” (1994, p. 115), tornam menos comunicáveis e transmissíveis as experiências. Essa condição de miséria, como alerta Gagnebin, “não pode dobrar-se à junção, à *sintaxe* de nossas proposições” (1999, p. 63), não pode ser simplesmente contada, mas deve ser transmitida, mesmo que de uma forma diferente das concepções tradicionais de narração. Por isso, muitos dos textos literários se servem do artifício da montagem e da ilogicidade como estratégias para elaborar em termos estéticos experiências de violência e opressão, colocando em consonância forma artística e temática baseada em conflito de ordem psicológica e social. Narrativas de Caio Fernando Abreu, nessa perspectiva, inserem-se nesse rol de textos.

Diante da dificuldade de narrar na literatura moderna, Benjamin (1994) propõe que a experiência seja formulada a partir de outra forma de narratividade, postulando a noção de abertura como ponto crucial para intermediar a necessidade de recuperação da experiência. Benjamin (1994) considera oportuno um movimento interno na estrutura da narrativa que favoreça uma espécie de desdobramento da história narrada a partir da ótica do leitor. Como exemplo dessa forma de narrar, cita a obra de Heródoto e Nikolai Leskov e afirma que as narrativas devem suscitar reflexões e não impor ao leitor um sentido definitivo. Além disso, elas devem ter uma força germinativa que permita leituras diversas e interpretações futuras renovadas. Nessa forma de narratividade, o trabalho do narrador ganha destaque, já que ele não deve contar dando explicações, mas narrar de modo a impedir um esquema de interpretação previamente elaborado, num trabalho que possibilite a pluralidade de significações.

Benjamin (1994), em seus ensaios acerca das narrativas modernas e da forma como o narrador deve transmitir as experiências, ainda alia uma visão de história à sua escritura narrativa, traçando não só um perfil das narrativas modernas, mas também uma forma de compreendê-las. Assim como Adorno (1982), Benjamin (1994) propõe que os textos literários sejam investigados, considerando-se o contexto de produção e relacionando os movimentos internos da obra a condições verificadas no plano exterior, social e histórico. A narração deve ser aberta à plurissignificação e pode servir-se de recursos estéticos que não mascaram as experiências sociais e que conduzem à reflexão do leitor pela estratégia do estranhamento formal.

Os contos de Caio Fernando Abreu apresentam, em sua estrutura interna, elementos que se aproximam das características apontadas pelos dois teóricos alemães sobre a narrativa moderna, dentre as quais a escrita fragmentada e a ruptura com as convenções de estrutura literária. Além disso, nota-se uma adoção de uma “linguagem de choque” em muitas narrativas e ainda uma alternância da posição do narrador em alguns contos e uma transgressão da estrutura clássica da narrativa, fatores que permitem refletir sobre implicações formais decorrentes da relação entre texto e contexto de produção, categorias indissociáveis de acordo com a filosofia de Adorno e Benjamin.

2.2. A fragmentação da forma no conto

A fragmentação da forma narrativa, evidenciada pela descontinuidade temporal, pela dificuldade de encadeamento causal dos episódios narrados, pelo fluxo de imagens aparentemente desarticuladas, pela mudança de foco narrativo, é tensionada nos gêneros narrativos. Se no romance tais traços formais são indícios que apontam uma relação estreita entre o conteúdo social e o plano estético, é lícito afirmar que no conto essas relações se confirmam. E essa prerrogativa pode ser sustentada quando se considera que Adorno, por exemplo, discute os antagonismos da forma referindo-se a textos literários, sem apresentar uma diferenciação em termos de gênero.

No entanto, como a maioria dos estudos teórico-críticos voltados para a discussão da forma fragmentada das narrativas têm se detido na abordagem do romance e como são escassos os trabalhos que analisam a forma do conto em sua relação com condições sócio-históricas de produção, torna-se oportuno investigar se, no caso do conto, existem particularidades ainda não identificadas quando se trata de fragmentação formal.

Assim, cabe também aproximar reflexões sobre a fragmentação da forma narrativa e o gênero literário, uma proposta de trabalho que motiva o exame atento da forma do conto de Caio Fernando Abreu, entendendo-se que a narrativa curta do escritor foge de uma escritura convencional, suprimindo, em muitos textos, as leis de

causa e efeito e uma representação com limites claros quanto a início, desenvolvimento e desfecho das histórias contadas.

2.3. A fragmentação do conto de Caio Fernando Abreu

Nascido na pequena cidade de Santiago, interior do Rio Grande do Sul, Caio Fernando Abreu começou a publicar seus textos nos anos 1960, quando ainda não tinha bem definido o gênero literário a que iria dedicar-se a escrever. A primeira publicação foi de um conto que foi seguido de romance e mais tarde de novela e peça teatral. Ao transitar por esses diferentes gêneros, o escritor construiu uma obra que apresenta uma heterogeneidade temática, visto que abordou, ao longo das quatro décadas em que produziu literatura, a repressão política e sexual, o homoerotismo, a AIDS, a escrita, a desumanização, o desassossego, a solidão, a morte. A forma como o contista discutiu muitos desses temas assume, conforme pesquisa desenvolvida em dissertação de mestrado desta autora³³, um teor melancólico diante da impossibilidade de resolução de conflitos pessoais e sociais.

Outro traço que singulariza os textos de Caio Fernando Abreu é a exteriorização de repúdio e contestação a uma moral e conduta de base autoritária e conservadora da sociedade e do governo, especialmente diante de um período sócio-histórico marcado pela ascensão e “solidificação” do capitalismo moderno e a consequente desvalorização do sujeito enquanto *ser* humano. Sensível a essa realidade, o escritor elaborou narrativas de conteúdo denso e delicado, em que a problematização do sujeito e o estranhamento da forma exteriorizam a sua consciência enquanto escritor em relação ao seu *locus* de enunciação.

Criando uma literatura que entrecruza espaços e temporalidades e põe em diálogo texto e contexto, mais importante do que discutir temas numa visão politicamente correta é identificar o modo como cada escritor desenvolve os textos. Caio Fernando Abreu chama a atenção da crítica literária por tirar da forma a forma

³³ PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. 2005. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. O trabalho apresentado na dissertação foi publicado em livro, em 2010, pela Editora da UFRGS, sob o título de *Morangos mofados: melancolia e crítica social*.

das narrativas. Seus romances e contos não são obedientes a uma escritura linear, ao contrário, são exemplares de uma fragmentação estrutural e discursiva que desestabiliza o receptor.

A fragmentação da forma aparece nos primeiros textos do autor. O conto “Nos poços”, publicado no livro *O ovo apunhalado*, de 1975, exemplifica o desconcerto no processo de leitura provocado pela suspensão repentina do discurso do narrador. O conto, que já causa desconforto pela extensão, muito pequena se comparada ao tamanho de contos de outros autores contemporâneos ou anteriores a Caio Fernando Abreu, discute, metaforicamente, a transcendência após a morte, simbolizada pela imagem do poço.

O conto constrói-se através de um aparente diálogo proposto pelo narrador. Este, ao iniciar o texto, dirige-se a um interlocutor, afirmando “Primeiro você cai num poço” (1975, p. 6), e em seguida começa a descrever as passagens pelo poço, citando as pedras, o limo, o cheiro e, enfim, o poço do poço. No entanto, na sequência narrativa, percebe-se um entrecruzamento de fluxos de consciência, ora parece ser a do próprio narrador, ora parece haver a introdução do discurso do interlocutor: “Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói.” (1975, p. 6). As questões que indicam um questionamento sobre o ato de morrer e as sensações que isso traz podem ser tanto do narrador quanto do interlocutor cujo discurso pode estar nas entrelinhas do discurso daquele que narra a história.

Essa ambiguidade narrativa e a conseqüente mudança no foco narrativo são sinais de uma fragmentação da forma, pois o narrador, provido de mobilidade, cria uma cena que permite um duplo questionamento e uma dupla interpretação: existe a voz de uma personagem introduzida no relato do narrador? Ou o narrador se propõe a tecer suas próprias reflexões, colocando-se numa posição do outro? Se um elemento estrutural e linguístico fosse considerado para responder a essas questões, a transgressão às leis linguísticas e estruturais apresentada no conto contribuiria para intensificar a dubiedade da narrativa. Porém, no conto não há travessões, não há aspas que poderiam indicar a introdução de uma segunda voz no contexto narrativo.

Nesse texto, a ruptura com o padrão linguístico para construção de diálogos não é casual, ela intensifica a tendência para a transgressão da forma e para a

fragmentação narrativa, a qual ainda é marcada no conto pela descontinuidade discursiva: a estrutura frasal é rompida ao final do texto. O narrador, ao sentenciar que “morrer não dói” e anunciar a profecia que “morrer é entrar noutra” (1975, p. 6), finaliza seu discurso: “e depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.” (1975, p. 6) O complemento verbal exigido pelo verbo “descobrir” não aparece e, assim, as relações lógico-semânticas não ficam explicitadas, são apenas sugeridas.

Uma leitura do conto aponta para uma problematização da vida através da representação da morte. Os sucessivos poços por que passa o narrador e/ou interlocutor até alcançar a suposta finitude humana decorrente da morte podem ser entendidos como símbolos de uma vida em constante destruição, dando um testemunho do tempo. Um tempo em que a harmonização da imagem e a continuidade narrativa cedem espaço para o estilhaço, para o fragmento, para a suspensão narrativa, o que assinala uma característica da fragmentação da forma apontada pelos críticos frankfurtianos: a impossibilidade de reconhecer a linearidade da experiência torna impossível também a linearidade da forma.

Além disso, o conto “Nos poços” propõe outra transgressão formal: mostra-se fugidio à tendência de compor uma narrativa fechada, uma vez que conduz o receptor a criar uma expectativa de que a história pode ter continuidade. Isso remete à proposição de Matthews (1997), para quem o conto enquanto gênero deve suscitar no leitor a esperança de continuar a trama. No entanto, se a formulação de Matthews for acompanhada de sua reflexão sobre a estrutura do conto, segundo a qual, para ele, deve apresentar apenas uma só personagem, um só evento e uma só emoção, a qual era provocada por apenas uma situação, a narrativa “Nos poços” não atende às características propostas pelo crítico na conceituação do gênero conto. Ou seja, se forem considerados os critérios relativos à estrutura do conto, o texto de Caio Fernando Abreu mostra-se esquivo aos limites dessa forma literária.

O conto “Os sobreviventes”, incluído no segmento “O mofo”, do livro *Morangos mofados* é outra narrativa que ilustra o caráter fragmentário da produção contística de Caio Fernando Abreu. O texto, que pode ser considerado exemplar da perspectiva formal e temática predominante na obra de 1982, conjuga uma experimentação formal ímpar na produção literária do escritor não só porque rompe com a estrutura clássica da narrativa, mas também porque inviabiliza a construção de um sentido definitivo para a trama.

Nesse conto, os elementos estruturais da narrativa desviam-se da forma tradicional de composição: o narrador, convencionalmente apresentado logo no início das tramas ficcionais e responsável pela apresentação da história e das personagens, mostra-se ausente; as personagens não são apresentadas ao leitor através de um “retrato verbal”, pelo qual as suas características físicas e psicológicas se evidenciam; o espaço em que acontecem os fatos não é explicitado e, por fim, a sequência temporal desobedece à cronologia. Esses traços que contribuem para a identificação de uma narrativa que abole a estrutura convencional de criação narrativa configuram-se como indícios de que o conto é um exemplo característico daquilo que Adorno (1982) denominou “disrupção” da arte moderna, entendida como a suspensão da “lógica” tradicional para a construção de uma representação artística baseada na “lógica da experiência”.

O texto tematiza a repressão social e moral imposta no regime ditatorial brasileiro³⁴ a militantes de esquerda. O tema pode soar como lugar-comum se for considerada a produção literária brasileira que problematiza esse período histórico brasileiro. No entanto, “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, singulariza-se por propor uma discussão sobre os anos de chumbo no Brasil sem apresentar de forma banal ou documental esse episódio da história brasileira. Aliás, é preciso considerar também que, embora seja extensa a literatura que tematiza a Ditadura no contexto brasileiro, são insuficientes as leituras críticas que consideram sobremaneira o caráter literário de textos que dialogam com esse momento histórico. Nessa perspectiva, segundo Ginzburg (2007), as obras literárias têm sido insuficientemente debatidas pela crítica especializada, o que aponta para a necessidade de se investigar de forma mais profunda a opção estética fragmentada de Caio Fernando Abreu ao produzir uma narrativa que aborda traços desse período histórico para não correr o risco de simplificar a análise e destacar apenas o conteúdo temático do texto.

Essa prerrogativa sustenta-se por outra razão: o fato de o conto “Os sobreviventes” apresentar uma riqueza artística que desafia até os leitores mais

³⁴ A Ditadura Militar Brasileira foi instaurada em 1964 e estendeu-se até 1985. Nesse período, as práticas do governo foram marcadas por um intenso aparelho repressivo e violento para “manter a ordem”, silenciar vozes e movimentos contrários ao sistema. Diante da “política ditatorial”, a sociedade civil, no início dos anos 1980, propôs a abertura ao processo democrático, que só foi iniciado em 1982 no governo do General Ernesto Geisel, que investiu na minimização da censura e na revogação de Atos Institucionais. Fonte: PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1973; HABERT, Nadine. *A década de 70: Apogeu e crise na ditadura militar*. São Paulo: Ática, 1994.

atentos a construir um significado para o texto. As personagens dessa narrativa são um homem e uma mulher que não têm seu nome revelado, sinalizando uma perspectiva de visão coletiva sobre o processo ditatorial em detrimento de um olhar individual sobre a experiência histórica. São duas vozes que, pelo contexto da narrativa, foram sufocadas em meio ao aparato opressor do sistema governamental da época. É importante destacar, nesse sentido, que a temática da narrativa não explicita a Ditadura (e isso é um dos traços que tem definido os contos da antologia de 1982), pois as alusões ao contexto ditatorial e as referências à crise das personagens aparecem em imagens fragmentadas, que precisam ser acomodadas pelo leitor para formação de um sentido.

Diferentemente dos textos narrativos que se apresentam divididos em parágrafos, “Os sobreviventes” está em um bloco único, tem uma escritura densa e que convida o leitor a um diálogo com o texto, exigindo do receptor um esforço analítico para compreender a narrativa diante da complexidade de sua estrutura. Essas peculiaridades do conto são apontadas por Marcatti (2000) como sinalizadoras da literatura do autor, e a pesquisadora ainda identifica outros traços das narrativas do contista, como uma “economia linguística que equaciona desperdício discursivo e concisão narrativa”, velocidade narrativa, mudança de foco sem aviso prévio, o que acarreta um “estímulo da memória do leitor como peça fundamental da estratégia forjada pelo autor”, e, assim, “O leitor vê-se obrigado assim a focalizar as questões que estão em jogo para não perder o fio da história”. (MARCATTI, 2000, p. 10)

O equilíbrio entre “desperdício discursivo e concisão narrativa” pode ser compreendido como uma opção estética adotada pelo escritor para tornar mais coerente a opção narrativa e a abordagem temática, atentando ainda para o fato de que seus contos privilegiam o papel do leitor como elemento crucial para a apreensão do enredo, pois, no lugar do encadeamento lógico dos fatos, tem-se, em “Os sobreviventes”, uma sobreposição de cenas que estabelecem apenas de forma aparente uma relação com a realidade sensível. A ótica da subjetividade é adotada em detrimento da narração objetiva, e a consciência das personagens direciona a forma de narrar o desabafo de um homem e uma mulher perdidos e descentrados no tempo e no espaço e que encontram um no outro o espaço para exteriorizar suas angústias e medos.

A descontinuidade de pensamento e o tom subjetivo do conto são ampliados pela alternância do foco narrativo, que oscila entre a voz da personagem feminina e a da masculina que se confundem em primeira e terceira pessoa, fazendo o leitor desdobrar-se para identificar através das linguagens a autoria dos discursos. Em termos linguísticos, a narrativa introduz desobediências a regras gramaticais (como a abolição de sinais de pontuação na introdução de falas em discurso direto e ausência de aspas e travessões para a sinalização ao leitor da presença dessas vozes) que tornam mais árduo o trabalho de leitura do conto.

Embora haja uma indeterminação sobre a identificação das vozes da narrativa, é possível constatar predominância da voz feminina sobre a masculina, tentando a mulher dar uma sequência aos fatos, mas essa tentativa não é promissora porque a outra voz impede qualquer possibilidade de um encadeamento lógico ao discurso narrativo. Disso advém a flexibilidade da posição daquele que quer ordenar o discurso e a supressão da linearidade discursiva, o que alude às características dos romances contemporâneos apontadas pelos Benjamin (1994) e Adorno (1982; 1983) e expressam uma condição de escritura que não ignora as contradições sociais, mas que, ao contrário, incorporam-nas justamente pela opção formal que transgride as leis convencionais.

A posição movediça do narrador já aparece no início do conto, quando não há indicação clara de quem é a voz que fala (narrador ou personagem ou narrador-personagem) e nem do que se fala. Percebe-se apenas a presença de duas vozes em jogo, identificadas pelos pronomes “ela” e “eu”: “Sri Lanka, quem sabe? ela me pergunta, morena e felina, e eu respondo por que não?” (ABREU, 1995, p. 17). Diante desse início narrativo, o leitor já é informado de que o condutor da história participa das ações, sendo narrador-personagem. No desdobramento do diálogo, depreende-se ser a carência afetiva o motivo que leva uma das personagens a querer viajar para amenizar seu sofrimento e despertar o interesse dos “outros”, dado que destaca a busca pela alteridade como forma de a personagem feminina tentar concretizar suas expectativas e satisfazer seus interesses pessoais: “mas inabalável ela continua: você pode pelo menos mandar cartões-postais de lá, para que as pessoas pensem nossa, como é que ele foi parar em Sri Lanka, que cara louco esse, hein, e morram de saudade, não é isso que te importa?” (ABREU, 1995, p. 17). O valor atribuído ao outro indica ainda um desconforto da personagem em

relação à imagem que os outros fazem dela, como se a sua autoafirmação estivesse condicionada ao reconhecimento alheio.

As duas vozes (masculina e feminina) que se alternam no discurso narrativo exteriorizam, em seu diálogo, suas angústias, impotências e sofrimentos. As falas das personagens, nesse sentido, em tom subjetivo, anunciam uma crise emocional resultante da sensação de fracasso diante das “ilusões perdidas”, pois, afinal, as personagens são sobreviventes de uma geração que lutou contra o sistema político e social e cuja resistência foi enfraquecendo com o tempo. Como ex-militantes que se opuseram ao governo ditatorial num passado recente à vida atual das personagens, elas veem no presente dificuldades de superar as perdas decorrentes do processo conflitivo enfrentado e limites em termos de garantias sociais impostos. Toda essa conjuntura de adversidades interferiu na realização de sonhos pessoais, o que levou a personagem feminina, segundo se extrai do conto, a passar por uma internação.

O conto, através da perspectiva de vida esboçada pelas personagens, destaca um sentimento de descrença quanto ao futuro promissor, e isso projeta nas personagens a sensação de desapego à vida e a falta de motivação para lutar de novo, para restabelecer a “energia” e o espírito de contestação anterior. Essa “apatia” é especialmente enfatizada pela personagem feminina, que transita em ambientes díspares, sente as dificuldades de sobrevivência financeira e se desconsola com a rotina de trabalho atual:

Quanto a mim, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda enquanto seguro aquele **maldito emprego** de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico onde neste exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha de centro em junco indiano que apoia nossos pés descalços ao fim de mais outra semana de **batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados**. (ABREU, 1995, p. 17) [grifo da autora]

Na descrição de um presente desanimador, a personagem manifesta não ter realização plena nem ver possibilidades de transpor os limites que o caos em sua vida impõe. Vive, pois, enfrentando sem entusiasmo “mais outra semana” de situações adversas, o que acentua o seu desprazer e corrobora a ideia de fracasso e impotência da mulher num contínuo no tempo. As expressões grifadas, ao

aludirem à experiência sexual, trabalho e sustento, são, nesse sentido, o registro da condição da personagem feminina, na medida em que elas estão carregadas de termos com valor negativo, e da falta de perspectivas quanto ao futuro. Ao longo do conto, essa impressão intensifica-se, porque os dois sujeitos (homem e mulher) começam a fazer um balanço de suas atuações e suas perdas diante da luta travada para mudar o sistema social vigente:

Mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trepar, porque tantos livros emprestados, tantos filmes vistos juntos, tantos pontos-de-vista sócio-políticos existenciais e bababá em comum só podiam era dar mesmo nisso: cama. (ABREU, 1995, p. 17-18).

Neste excerto, além da questão temática, a formal merece observação atenta. O fragmento alterna, sem aviso prévio ao leitor, a voz da enunciação, pois a intervenção iniciada em “tentamos tudo...” pode ser tanto da personagem masculina quanto da feminina; além disso, o narrador é flexível no sentido de que se deixa “atropelar” pela fala da mulher, que suprime a voz narrativa e introduz o seu discurso, interrompendo o relato narrativo com a profusão da expressão enfática “claaaaaaaro”, cuja sequência se mostra nebulosa do ponto de vista do foco narrativo. Quanto à temática, a referência aos ideais sociais, políticos e existenciais e ao ato sexual alude à ideia de que as personagens compartilhavam experiências e faziam de suas convicções um ponto-chave na luta para instauração de um processo antiautoritário. Diante dessa constatação, a narrativa, no seu decorrer, através da fala da mulher, acentua a visão de que as tentativas listadas foram todas frustradas: “Realmente tentamos, mas foi uma bosta.” (ABREU, 1995, p. 18). O insucesso passa então a ser questionado:

Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu, eu pensava depois acendendo um cigarro no outro e não queria lembrar, mas não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros, pela primeira vez na vida, você disse, e eu acreditei, pela primeira vez na vida, eu disse, e não sei se você acreditou. (ABREU, 1995, p.18).

A não concretização do ato sexual e a dificuldade de sentir prazer, no contexto de frustração das personagens, são fatores que exemplificam o desconforto

e o desajustamento enfrentado por sujeitos que têm bloqueado o impulso sexual em decorrência da crise emocional que atinge a subjetividade. Corrobora para essa leitura a imagem da mulher fumando um cigarro após outro como forma de amenizar o fracasso sexual que a deixou incomoda. A postura da personagem expressa uma condição típica de sujeitos melancólicos no sentido de que estes, diante de uma situação de pressão e frustração, têm seu comportamento alterado, passando a manifestar seu desânimo de forma veemente. Aliás, os dois idealistas do conto podem ser caracterizados como melancólicos, porque suas falas e atitudes os aproximam dos sujeitos que apresentam a condição melancólica. Essa condição também é reconhecida diante da alusão à experiência de perda de condições psíquicas, ideológicas e físicas e se traduz na lamentação do presente em relação ao passado, ao que eles eram como pessoas e como se reconhecem ser no presente:

eu não queria aceitar que fosse isso: éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados, mas no final das contas os bicos dos meus peitos não endureceram e o teu pau não levantou. (ABREU, 1995, p. 18).

O uso reiterado do verbo “ser” no pretérito torna mais enfática a constatação da personagem feminina acerca da perda de uma condição que dava caráter distintivo aos dois – a supremacia em relação aos outros sinalizada pelos adjetivos “diferentes”, “melhores”, “superiores”– e acentua a dificuldade de aceitação dessa perda. Por não se sentirem confortáveis com a situação presente, as personagens, embora inconscientes de se sua condição melancólica, manifestam indícios de presença da melancolia, que, segundo Sigmund Freud (1974), caracteriza-se pelo fato de a pessoa melancólica relutar em aceitar que perdeu algo caracterizado como um objeto de amor. As personagens do conto possuem o estado melancólico descrito pelo psicanalista, já que elas demonstram resistir à ideia de que não têm mais as condições especiais que as singularizavam no passado. Na passagem seguinte do conto, em que a descrição da carência afetiva da mulher é destacada e em que ela lamenta a sua aparência física atual, essa perspectiva é novamente ressaltada:

Ah, passa devagar a tua mão na minha cabeça, toca meu coração com teus dedos frios, eu tive tanto amor um dia, *ela pára e pede*, preciso tanto tanto tanto, cara, eles não me permitiram ser a coisa boa que eu era, *eu então estendo o braço e ela fica subitamente pequenina apertada contra meu peito, perguntando se está mesmo muito feia e meio puta e velha demais e completamente bêbada*, eu não tinha estas marcas em volta dos olhos, eu não tinha este jeito de sapatão cansado, **e eu repito que não, que nada, que ela está linda assim, desgrenhada e viva** (ABREU, 1995, p. 21).
[grifos da autora]

O excerto deixa claro que as personagens não estão mais apegadas à vida, situação que se relaciona à dificuldade de aceitação da perda, especialmente quando elas desabafam suas angústias e sofrimentos diante da impotência frente ao sistema social e da dificuldade de ter fé novamente. As falas destacadas em itálico sinalizam o discurso do narrador-personagem, que é interrompido pela voz da personagem feminina. No fragmento acima, fica nítida a instabilidade do narrador no sentido de que ele não conduz o relato de forma tradicional: ele simplesmente permite que o discurso da personagem seja atravessado ao seu, sem anunciar claramente a mudança de voz ao leitor. A forma como está conduzida a narração assemelha-se à da posição da câmera descrita por Adorno (1982). O narrador de “Os sobreviventes” é instável e perturba o leitor ao dificultar a identificação de vozes e também ao abolir os princípios da lógica convencional de narração segundo a qual os fatos são apresentados ao leitor de acordo com os princípios de início, meio e fim e de disposição linear das falas.

A forma de a personagem feminina enfrentar uma crise depressiva sinaliza que ela não vê razões consistentes para viver nem perspectivas promissoras na vida. Mesmo declarando não estar em crise, sinaliza um estado de alteração psíquica: “não, não estou desesperada, não mais do que sempre estive, *nothing special, baby*, não estou louca nem bêbada, estou é lúcida pra caralho e sei claramente que não tenho nenhuma saída” (ABREU, 1995, p. 21). Tentando mostrar-se resiste, mas uma resistência aparente apenas, a personagem elenca um conjunto de “medidas” de caráter alternativo e diversificado para aliviar seu sofrimento:

ah não se preocupe, meu bem, depois que você sair tomo banho frio, leite quente com mel de eucalipto, gin-seng e lexotan, depois deito, depois durmo, depois acordo e passo uma semana a banchá e arroz integral,

absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa, depois tomo outro porre, cheiro cinco gramas, bato o carro numa esquina ou ligo para o cvv às quatro da madrugada e alugo a cabeça dum panaca qualquer choramingando coisas do tipo preciso-tanto-uma-razão-para-viver-e-sei-que-essa-razão-só-está-dentro-de mim-bababá-bababá e me lamurio até o sol pintar atrás daqueles edifícios sinistros (ABREU, 1995, p. 21).

Fica evidente que a personagem feminina não consegue controlar suas angústias, que a conduzem ao uso de drogas e à tentativa de suicídio (sugerida com a intenção de bater o carro propositadamente). Ela ainda identifica uma falta de razões para viver. Em termos linguísticos, a separação das palavras com hífen no final do fragmento acentua dramaticidade da fala da personagem e seu descomprometimento com a vida. Esse recurso gráfico é bastante significativo na construção do conto, porque através dele a forma literária incorpora ou representa o conflito vivenciado pela personagem. De acordo com Adorno (1982), a obra de arte elevada internaliza em sua forma conflitos sociais e humanos, trazendo para a estética a problematização do contexto exterior, articulando o interno (forma literária) ao externo (conteúdo).

No conto “Os sobreviventes”, a problematização estética se apresenta não só pela instabilidade do narrador, mas também pela forma de representação dos conflitos vividos pelas personagens e pela perspectiva melancólica subjacente à sua condição psíquica. Considerando, conforme Kristeva (1989), que a melancolia é resultante de uma “existência desvitalizada”, ou seja, de uma condição de vida desfavorável e propícia ao “humor negro”, a melancolia que atinge as personagens é sugerida através da representação do sofrimento delas. A frustração marca as ações das personagens, e a representação dessa condição também é incorporada ao discurso narrativo. Os discursos das personagens parecem emergir diretamente da consciência, num fluxo contínuo que oscila entre convicções e ideias, fala e pensamento, e que se assemelha ao discurso melancólico caracterizado por Kristeva (1989) segundo o qual a ordenação e a coerência da fala mostram-se ausentes. Todos esses elementos corroboram para a tensão interna da obra. O fragmento a seguir é exemplar nesse sentido:

you will enjoy your natives in Sri Lanka after I send you a postcard telling you anything like last night, on the bank of the river, there must be a damn river over there, a muddy river, full of dark reeds, but last night on the bank of the river, without planning anything, suddenly, you know, by chance, I found a boy with olive skin and slanted eyes. Hein? **claro que deve haver alguma espécie de dignidade nisso tudo, a questão é onde, não nesta cidade escura, não neste planeta podre e pobre, dentro de mim?** (ABREU, 1995, p. 19-20) [grifos da autora]

O mundo imperfeito sugerido é significativo da tendência melancólica da narrativa de Caio Fernando Abreu, a qual é tensionada por uma insatisfação dos sujeitos com a sua própria vida e com o “mundo” do qual fazem parte. A fala da personagem no excerto acima se constrói com a junção de fragmentos e desencadeamento lógico, o que aponta uma dificuldade de o sujeito comunicar sua experiência, sendo a interrupção abrupta e a inconclusão de uma ideia “sintomas” dessa dificuldade de expressão. Para Kristeva (1989), a melancolia conduz a uma dificuldade de comunicação do sofrimento, e, na literatura, a melancolia e a forma narrativa passam a ser associadas, havendo a necessidade de a forma narrativa interiorizar a dor através de estratégias artísticas que apontam a condição melancólica.

Nessa linha de raciocínio, a fragmentação do discurso das personagens, a alternância e a transgressão da postura do narrador evidenciam uma relação estreita entre forma literária e conteúdo social, entre fragmentação formal e melancolia, conduzindo à ideia proposta por Kristeva (1989) de que a representação artística, através de recursos estéticos, incorpora o teor melancólico ao próprio texto. Fazendo uma associação entre tema e forma do conto e melancolia, há se de considerar que um contexto hostil favorece a criação da condição melancólica, pois, segundo Kristeva (1989), os tempos de crise são particularmente propícios para o desenvolvimento da melancolia. O sujeito envolvido em processos conflituos de ordem externa (contexto social) introjeta, em sua condição individual, a melancolia, e isso se configura como uma espécie de resposta à vivência em situações extremas tem mais chances de mostrar-se melancólico.

Sabendo-se que as personagens de “Os sobreviventes” enfrentam um tempo sombrio, têm consciência da precariedade da condição humana em períodos autoritários e lamentam terem perdido a fé que as movia no passado, a melancolia passa a ser um estado coerente com a realidade experienciada pelas personagens. A figura do narrador, nesse conto, contribui para que essa esfera temática se

intensifique. A forma de representação da fala e do pensamento das personagens no conto de Caio Fernando Abreu implica a limitação do trabalho de um narrador que, tradicionalmente, ocupava-se em relatar as experiências psíquicas das personagens e em transmitir seus pensamentos. No texto “Os sobreviventes”, esse narrador tradicional inexistente, pois as personagens encarregam-se de desenrolar a “trama”, através de seus diálogos ininterruptos e divagações subjetivas.

Para Rosenfeld (1996), em leitura crítica do romance moderno baseada nas proposições teóricas adornianas, a tentativa de reproduzir esse fluxo da consciência, “com sua fusão dos níveis temporais”, condiciona o uso do monólogo interior e acarreta o desaparecimento ou a omissão do intermediário, isto é, do narrador, que “apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito” (ROSENFELD, 1996, p. 83-84). O conto “Os sobreviventes” exemplifica essa tendência narrativa, já que as vozes das duas personagens é que propõem o desdobramento do enredo, e introduz no texto outra particularidade: a sequência lógica perde-se em meio aos relatos e diálogos das personagens, o princípio de causa e efeito e o encadeamento de início, meio e fim tomam outros contornos, e a estrutura do conto revela-se fragmentária e transgressora.

Adorno (1982, 1983) assinala que o relato moderno segue o fluxo da consciência e que as fraturas diante das convenções estéticas são uma “resposta” formal para não ocultar os antagonismos sociais, o que permite o reconhecimento de “Os sobreviventes” como uma narrativa que transporta para a sua forma literária a hostilidade do contexto social através da adoção de uma escritura fragmentária. As declarações e as falas das personagens são um sinal dessa fragmentação, uma vez que não há uma ligação lógica de ordenação das ideias e os assuntos são inseridos sem uma organização previamente combinada com o leitor. Exemplar nesse sentido é o discurso da personagem feminina:

não é plágio do Pessoa, mas em cada canto do meu quarto tenho uma imagem de Buda, uma mãe de Oxum, outra de Jesuzinho, um pôster de Freud, às vezes acendo velas, faço reza, queimo incenso, tomo banho de arruda, jogo sal grosso nos cantos, não te peço solução nenhuma, você vai curtir os seus nativos de Sri Lanka depois você me manda um cartão-postal contando qualquer coisa como ontem à noite, à beira do rio, deve haver um rio por lá. (ABREU, 1995, p. 18)

O conto, que traz elementos da “disrupção da forma”, ainda se distancia da lei de causalidade na narrativa. A relação de causa e efeito é eliminada da literatura moderna, segundo Rosenfeld (1996), quando o texto suprime o narrador clássico, que:

imprimia a sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com início, meio e fim. (1996, p. 84)

A supressão da lei de causa e efeito referido pelo crítico é evidenciada no conto quando não é dada ao leitor uma explicação sobre os motivos que desencadearam a crise das personagens, por exemplo. Essa perda de uma sequência lógica dos fatos narrados é intensificada na narrativa através da suspensão do padrão linguístico de escrita e da supressão de parágrafos. Em “Os sobreviventes”, são abolidas vírgulas, algumas frases são terminadas de modo a deixar incompleta uma afirmação, e o texto é apresentado em um único bloco. No entanto, essas rupturas com o modo clássico da narrativa não implicam uma ignorância sobre causa e efeito dos eventos relatados, pois esta relação de sentido se mostra de outra forma, intencionalmente desorganizada e desprovida, aparentemente, de coerência.

O foco narrativo constituído pela voz de um “eu” e de um “você” que estabelecem um diálogo desenfreado e pela voz de uns “outros”, cuja fala aparece nos próprios discursos das personagens, conduz à observação de quatro posicionamentos na narrativa: o do narrador, o da personagem masculina, o da personagem feminina e o dos outros, que, na verdade, são entrecruzados para causar um maior efeito estético. Essa alternância na posição de quem narra a história é vista por Adorno (1983) como uma característica do romance moderno, como já foi comentado na seção inicial deste capítulo.

Os objetivos não concretizados durante a luta contra a Ditadura e a sensação de fracasso ao fim de mais uma batalha são fatores que levam as personagens do conto a uma crise emocional e a uma necessidade de estabelecer relações afetivas consistentes e de afirmação na sociedade. Os diálogos das personagens confirmam tal constatação, sendo que, em uma das conversas, o discurso das personagens

centrais é atravessado pelo discurso do outro, justamente para enfatizar a crise que atinge os sujeitos:

você pode pelo menos mandar cartões-postais de lá, para que as pessoas pensem **nossa, como é que ele foi parar em Sri Lanka, que cara louco esse, hein**, e morram de saudade, não é isso que te importa? uma certa saudade: em Sri Lanka, bancando o Rimbaud, que nem foi tão longe, para que todos lamentem **ai como ele era bonzinho e nós não lhe demos a dose suficiente de atenção para que ficasse aqui entre nós, palmeiras & abacaxis**. (ABREU, 1995, p. 15). [grifos da autora]

No fragmento, percebe-se que a voz da personagem masculina que começa o relato é cortada pela pelo discurso da companheira, que, por sua vez, insere a voz de um outro (a das pessoas). O discurso dos outros, parecendo ser quase uma extensão da consciência dos protagonistas, reitera a perspectiva de que as personagens devam ser valorizadas. A introdução do discurso do outro no da personagem não é anunciada de uma forma direta com o uso de aspas, como se esperaria num texto convencional, mas também não está totalmente dissimulada. O discurso do outro é introduzido no da personagem numa linguagem estranha à linguagem da personagem, mas há marcas linguísticas (estilo e forma adquirem outro tom) que apontam a presença da “língua de outrem” tal como sugere Bakhtin (1988; 1999). Além disso, o discurso é organizado de maneira a permitir a introdução de outra fala, que tem estrutura e característica próprias; a sintaxe do período em que a voz do outro é introjetada na fala da personagem é marcada por verbos (pensar e lamentar) que exigem um complemento, no caso, o discurso do outro, o qual passa a fazer parte do contexto narrativo³⁵. Corrobora essa afirmação o fato de o discurso da personagem ilustrar a tentativa de estabelecer um diálogo com um interlocutor, servindo-se, para isso, de uma linguagem coloquial que, teoricamente, facilita a comunicação.

Como no conto, em alguns momentos, é impossível identificar de quem é a voz que fala, essa indefinição de gênero assinala que a experiência é compartilhada pelas personagens. A dificuldade de delimitação da identidade discursiva é outro

³⁵ Para Mikhail Bakhtin, o discurso do narrador organiza a introdução do discurso do outro. Nas palavras do autor, o enunciado do narrador, “tendo integrado na sua composição outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido.” (1999. p. 144).

dado estético que singulariza a forma da narrativa analisada. Em “Os sobreviventes”, a sobreposição de vozes é uma estratégia que ressalta o interesse das personagens em marcar uma visão pessimista sobre as relações sociais e humanas ou o seu desencanto com a vida e enfatiza que a crise quase (in)suportável que atinge o homem e a mulher é reflexo do “desgaste das utopias e das ilusões perdidas”, para usar a expressão de Arenas (1992).

Esse desencanto das personagens torna-se mais enfático quando a mulher declara que a subjetividade foi tão atingida pelas experiências de repressão que a crise emocional instaurou-se, fazendo com que ela procurasse ajuda proveniente de diferentes formas, desde o uso de drogas até a internação médica e o tratamento psiquiátrico:

ora não me venhas com autoconhecimentos-redentores, já sei tudo de mim, tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis anos de análise, já pirei de clínica, lembra? você me levava maçãs argentinas e fotonovelas italianas, Rossana Galli, Franco Andrei, Michela Roc, Sandro Moretti, eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário & positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo *reage, companheira, reage*, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária e bababá bababá. As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava, mas eu reagi, despirei, voltei a isso que dizem que é o normal, e cadê a causa, meu, cadê a luta, cadê o potencial criativo? (ABREU, 1995, p. 20)

A crise emocional e existencial vivida pela personagem feminina, além de enfatizar o aspecto psicológico melancólico resultante da perda da causa social contrária ao regime autoritário (nesse sentido são significativas as alusões a um “roubo” de esperança, à ideia de liberdade e de companheirismo tipicamente defendidas pelos militantes do período ditatorial), aponta para a desestruturação do sujeito diante de situações de opressão e repressão. A crise profunda de valores e de autoestima é sintomática da opressão e repressão imposta à personagem feminina do conto, sendo o tratamento psiquiátrico um caminho para sua recuperação. A metáfora das noites que não terminam nunca e da pele triste são, nessa perspectiva, ilustrativas da tendência à melancolia verificada na posição da personagem. A pergunta, ao final do fragmento (“cadê a causa, meu, cadê a luta,

cadê o po-ten-ci-al criativo?") ainda alude ao fato de que não há mais causa nem luta no sentido de que não há futuro promissor. O tom da questão, aliado à descrição anterior, está carregado de valor negativo e evidencia uma melancolia profunda em virtude de a personagem ter perdido a fé e os sonhos.

Sendo as personagens sujeitos frustrados em relação à vida e aos projetos de ordem pessoal e coletiva, já que é expressa uma visão pessimista acerca das experiências ou situações relatadas, enaltece-se a perspectiva sombria, que se mostra mais intensa na personagem feminina diante de sua rotina calcada em ações pouco satisfatórias e de sua frustração com a luta social. Essa constatação é identificada no seguinte excerto em que o homem começa a falar, mas é atropelado pela mulher, que sintetiza a diferença entre os dois quanto às expectativas diante da situação vivenciada por eles, pois o homem ainda reserva um pequeno sinal de esperança enquanto a mulher parece totalmente descrente em relação a tudo:

Mas, eu quero dizer, e ela me corta mansa, claro que você não tem culpa, coração, caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca, me passa o cigarro (ABREU, 1995, p. 20).

A alusão à repressão é elaborada de forma indireta através da imposição do silêncio e à censura à liberdade de expressão sugerida pela metáfora do “ferro enfiado fundo garganta”. Mais uma vez a personagem feminina expõe sua angústia e sua dor, indicando ao leitor que tais sentimentos são também sintomas da melancolia. A angústia da personagem, aliás, é enfatizada em outro fragmento do texto. Através do discurso da personagem feminina que atravessa o do narrador-personagem masculino, a problematização da experiência de violência e da impossibilidade de superação da crise atinge um ponto de intensa dramaticidade:

Eu peço um cigarro e ela me atira o maço na cara como quem joga um tijolo, ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, a velha *angst*, saco, mas ando, ando, mais de duas décadas de convívio cotidiano, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso (ABREU, 1995, p. 21)

O sufoco e o “mal-estar” em relação à própria vida são características da condição melancólica dos sujeitos, porque eles vivenciam uma experiência de perda

de um “objeto de amor”, que se apresenta como algo idealizado nos sonhos e nos projetos de transformação social. Os sonhos foram perdidos, os projetos não se realizaram, a frustração e a angústia tornaram-se constantes. A perda dessas causas sociais e políticas é o fator que desencadeia a crise existencial das personagens e, conseqüentemente, o sentimento melancólico que os envolve. Nessa perspectiva, é lícito afirmar que a falência dos sonhos e o desajustamento social das personagens do conto no sentido de que elas não se “encaixam” no padrão de comportamento estipulado para o período ditatorial sinalizam que a experiência de perda e a transgressão estão alinhadas. A transgressão leva à repressão, e a repressão conduz à melancolia. É importante destacar que a ideia de transgressão é incorporada à estética do conto. Como seria possível abordar experiências de tensão e violência social sem usar uma forma impactante? Como representar uma realidade bruta com um discurso linear que supõe a ideia de harmonia das experiências sociais?

Ao considerar, nos estudos sobre a literatura de testemunho, a escrita sobre a catástrofe, Seligmann-Silva (2000) destaca que as experiências de choque e os embates como o perigo implicam o abandono de uma concepção tradicional de representação, introduzindo na arte uma “ética da representação” no sentido de que a representação de um evento limite não pode ser reproduzida com uma narração estável. Compartilhando essa perspectiva, entende-se que “Os sobreviventes”, ao transgredir as “leis” clássicas da escritura narrativa, organiza na forma e estrutura literária a história sobre a História que não pode ser camuflada ou esquecida, uma vez que os eventos precisam sobreviver na memória não só individual, mas coletiva.

A transgressão característica da forma narrativa do texto manifesta-se, como já foi abordado, na eliminação do narrador clássico e do encadeamento lógico, mas também aparece na sua estrutura formal e linguagem. O texto constrói-se em apenas um parágrafo, sem separação da narrativa em partes, fazendo da história um relato contínuo sobre diferentes fatos. Numa leitura apressada, essa estrutura narrativa mostra-se desprovida de organização coerente; entretanto, essa sobreposição de temas na narrativa e de discurso das personagens mostra-se como um recurso estilístico adequado à temática.

Outros traços propiciam uma estética anticonvencional. Há efeitos linguísticos, como o uso de hífen separando sílabas de uma palavra e alongamento de uma sílaba sonora pela repetição de letra (claaaaaaaro), e mescla vocábulos

cultos e vulgares. Esses recursos dão o tom do texto, colaboram para um efeito de estranhamento numa leitura inicial, o qual, aos poucos, vai sendo reconhecido como estratégia narrativa. Esta está em consonância com a perspectiva das personagens do conto no sentido de que elas alertam para a existência de uma experiência de choque e de perda e para a angústia que assola os sujeitos.

O ato de transgressão também se mostra na atitude das personagens (cuspe e vômito, nojo e náusea), na opção sexual³⁶, nas suas leituras³⁷, nas músicas que ouvem. Todos os autores citados possuem uma visão contrária a um pensamento dominante, são posições que buscam transgredir “leis” estabelecidas seja no plano econômico ou político, seja no sexual e social. Além disso, a alusão à canção de Ângela Rô-Rô merece ser destacada. A referência à cantora (Para ler ao som de Ângela Rô-Rô, como indica o subtítulo do conto) e à sua música “Amor, meu grande amor” enfatiza a carência afetiva que assola as personagens do conto, principalmente a mulher, tendo-se assim um caso de citação que sinaliza as relações de intertextualidade na narrativa de Caio Fernando Abreu. O homem e a mulher, em busca de uma nova “fé” que lhes devolva o espírito de luta e resistência do passado, veem na canção a ser executada, enquanto eles desabafam suas angústias, uma tentativa de esperança de um amor, ou seja, de uma vida com mais afeto e com motivos que façam a vida valer à pena:

ela pede que eu coloque uma música e escolho ao acaso o *Noturno número dois em mi bemol* de Chopin, mas ela se contrai violenta e pede que eu ponha Ângela outra vez, e eu viro o disco, amor meu grande amor, caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça para que vomite (ABREU, 1995, p. 21).

³⁶ O sentido de transgressão relaciona-se com uma ruptura com os padrões morais e sociais legitimados pela sociedade conservadora e patriarcal. A opção sexual que se desvia da heteronormatividade é um forte elemento de transgressão, porque, conforme os estudos de David William Foster (2000), a única prática sexual aceita em sociedades como a brasileira (patriarcal e conservadora) é a heterossexual.

³⁷ Nesse sentido, de acordo com a leitura do conto, a alusão a diversos intelectuais contribui para a intensificação do rompimento com uma forma tradicional de pensar e viver na sociedade. É extremamente interessante a relação das personagens com os autores que citam: Marx, Marcuse, Reich, Castañeda, Laing. Marx critica o capitalismo, o valor de uso e de troca instaurado em sociedades capitalistas, opondo-se a uma ideologia dominante que perpetua as regras do mercado. Marcuse é um dos membros da Escola de Frankfurt, tem estudos na área da psicanálise e seu pensamento engloba a defesa de transformações revolucionárias tanto nas instituições sociais como nas atitudes do homem (inclusive na questão da sexualidade), o qual deve se livrar de convenções que o controlam. Reich é também da área da psicanálise, acredita que o orgasmo tem papel político e defende a idéia de que a revolução social só é possível através da revolução sexual. Castañeda associa-se ao universo das drogas e defende a libertação do pensamento tradicional, propondo interpretações alternativas do mundo. Laing faz parte da chamada Literatura Alternativa.

A referência à canção de Ângela Rô-Rô ocorre justamente quando a mulher está frustrada não só com sua aparência física, mas também com sua solidão. Considerando que a cantora é polêmica e tem várias canções cujas letras apresentam uma percepção incomum sobre a sexualidade e, como diz Isabella Marcatti, é uma “ex-roqueira, *bluseira underground*, [que] poderia ser uma personagem típica de ‘Os sobreviventes’” (2000, p. 94), é possível chegar à conclusão de que a alusão à música de Ângela Rô-Rô configura-se como uma estratégia narrativa que busca dar maior intensidade e dramaticidade à experiência das personagens.

Os escritores e a cantora citados no conto mantêm a subversão como traço de suas personalidades e atitudes, e a alusão a elas, na perspectiva da narrativa, é um elemento que fortalece o caráter de transgressão no sentido de que tais referenciais expõem uma postura anticanônica da vida político-social e assinalam uma tentativa de resistência à postura e ao pensamento conservadores. Além disso, a forma como as personagens se relacionam com tais obras já indica uma posição de liberdade e repulsa à repressão, pois, ao mesmo tempo em que ouvem música clássica (Chopin), repetem a faixa de Rô-Rô, expoente da música popular brasileira, num sinal de ausência de hierarquia quanto à origem e “status” de obras culturais de natureza e composição distintas.

Todos esses elementos permitem entender que, como o conto “Os sobreviventes” aborda a situação de sujeitos cuja liberdade foi interrompida pelo sistema sócio-político ditatorial e cujos sonhos se tornaram irrealizáveis diante do processo de repressão, o teor crítico da narrativa é elaborado por uma construção narrativa que tem a suspensão da estrutura tradicional, a alternância da posição do narrador e a estética da transgressão como traços fundadores da perspectiva social e também da criticidade do texto. Dessa forma, percebe-se que, em “Os sobreviventes”, o teor crítico-social aparece na exploração do conflito entre sociedade, representada pelas personagens do conto, e Estado, cuja postura é abordada pelas próprias personagens em alusões à repressão imposta pelo sistema ditatorial, e também na forma de elaboração estética dessa luta social. A tentativa de representar o “mundo bruto” em que não há liberdade de expressão nem possibilidade de realização pessoal e de apontar um sentimento melancólico diante

dessas experiências de violência social e de perda de sonhos e projetos é a motivação para a forma fragmentada.

Nesse sentido, mostra-se coerente a adoção de um estilo que foge do padrão clássico de narração e que se afasta de uma tela realista tradicional em que o narrador relata os fatos seguindo uma ordem de causalidade pautada nos princípios lineares de início, meio e fim. Assim constituído, o conto de Caio Fernando Abreu ainda guarda outro traço que acentua o valor estético do texto: apresenta um discurso que não privilegia uma única leitura interpretativa, mas que, ao contrário, proporciona uma sobreposição de imagens fragmentadas e um discurso também fragmentado para que o leitor elabore a “montagem” da obra a fim de alcançar o significado do texto. Essa montagem, segundo Adorno (1982), além de impedir a totalização da experiência social, também singulariza a literatura moderna, caracterizando-a como uma obra aberta. Essa noção de abertura é especialmente verificável em “Os sobreviventes”, visto este conto ser uma narrativa que impossibilita uma leitura definitiva e fechada. O conto, por sua estética fragmentada e pela abolição do princípio de logicidade, dificulta o trabalho do leitor, que precisa refletir sobre o porquê da estética literária do conto e sua relação com o “conteúdo” abordado.

Através da elaboração dos discursos das personagens e da estrutura da narrativa, “Os sobreviventes” explora uma situação de desumanização e opressão, fazendo com que a narrativa dialogue com seu contexto de produção, marcado pela repressão governamental a todos que se opunham ao sistema político vigente ou que promovessem algum tipo de “desordem” e pela ênfase aos interesses do Estado em detrimento às aspirações da população. A descontinuidade narrativa e alternância na posição do narrador sinalizam estratégias literárias que asseguram uma representação da história como algo descontínuo e fragmentado, uma história que não é contada pelo discurso oficial, o que faz com que o conto construa uma historiografia inconsciente. Dessa forma, essa perspectiva narrativa está em consonância com as ideias de Benjamin (1994) quanto à escrita da história e com o posicionamento de Adorno (1982) segundo o qual a forma literária deve incorporar as tensões sociais, o que pode resultar numa dificuldade de expressão. As rupturas com os modos tradicionais de composição verificadas no conto de Caio Fernando Abreu representam impasses sociais e dirigem o leitor para a percepção da dor, da violência e da vontade de resistência de dois militantes cuja força para contestação

política e social foi enfraquecendo com o tempo e especialmente devido à imposição vigorosa da repressão ditatorial.

As personagens do conto são sobreviventes de uma elite intelectual consciente de seus “fracassos”, daí a pertinente escolha do título do conto. Nesse sentido, a voz da mulher sublinha uma tentativa malograda de resistir, pois, como ela diz, “tem coisa mais autodestrutiva do que insistir sem fé nenhuma?” (ABREU, 1995, p. 21). O reconhecimento da impotência em subverter a ordem vigente acentua o impacto da experiência, que é traumática para as personagens, e indica uma visão pessimista da vida social. A história narrativa do conto permite uma reflexão acerca da condição social e histórica do sujeito diante de um período marcado pelo autoritarismo e pela hostilidade, pois o sujeito (representado pelas personagens do conto), descentrado de um ambiente social produtivo e harmônico e impossibilitado de exercer sua liberdade individual e assumir ostensivamente suas posições, lamenta a dificuldade de concretização dos ideais de resistência e liberdade. E essa lamentação e insatisfação com a situação experimentada apontam para uma perspectiva melancólica que é acentuada pela experiência de perda dos sonhos. Considerando essa perspectiva que acentua o caráter social do conto de Caio Fernando Abreu, nota-se que o texto marca a distância entre o mundo projetado pelas personagens e o mundo experimentado por elas. Tal constatação pode ser evidenciada pelo desencanto com a situação vigente manifestado por declarações das próprias personagens, como é possível perceber na referência à “cidade escura” e ao “planeta pobre e podre” em que habita o sujeito. Essas expressões são sintomáticas da condição existencial das personagens, e a ênfase ao mundo das sombras indica um estado melancólico.

Nessa perspectiva, convém destacar que melancolia no conto de Caio Fernando Abreu advém das experiências de violência social enfrentadas num período marcado pelo autoritarismo e pela repressão. Nesse sentido, a narrativa “Os sobreviventes” não se propõe a fazer um relato objetivo da repressão nem a se constituir como um documento histórico de um período marcado por perseguições políticas, violência, tortura embora haja alusões a formas de opressão do regime. Essas referências são engenhosamente inseridas no contexto narrativo, sendo o conto uma criação artística sobre um evento e não um texto de cunho documental sobre as experiências vividas em contexto autoritário.

O acento narrativo sobre a crise vivenciada pelas personagens revela, nessa linha de raciocínio, um modo singular de estabelecer relações entre arte e sociedade, entre literatura e vida social. A referência ao processo ditatorial é construída através de uma elaboração literária que torna possível a identificação do tema e do contexto sócio-político a que alude o texto. São expressões ligadas aos termos usados por militantes da época, recursos linguísticos e “relatos” de experiências os procedimentos que direcionam à leitura do conto através do contexto e são também eles que fazem da narrativa uma criação artística, literatura. Por ser obra literária e não descrição objetiva de um evento histórico, o exame das estratégias narrativas assume maior relevância, pois, o sentido do texto só pode ser alcançado graças a uma análise que contemple forma e conteúdo, literatura e contexto de produção.

Estar atento à fragmentação formal no processo de leitura é fundamental não só porque a fragmentação é o traço estético mais evidente na obra de Caio Fernando Abreu, mas também porque sinaliza uma estreita relação com a perspectiva crítica do conto. A estética do texto que constrói junto a fragmentos em “Os sobreviventes” expressa uma condição contrária à contemplação e à passividade, indicando ainda que o conteúdo social do conto recebe uma problematização formal.

Como um traço das personagens do texto é a melancolia, que, por sua vez, contribui para intensificar o teor social da narrativa, a representação dessa condição melancólica, conforme Kristeva (1989), precisa encontrar na arte uma forma adequada a essa representação do estado melancólico. No conto “Os sobreviventes”, a estratégia artística para a representação da melancolia é a fragmentação formal, já que esta opção expressa não só o discurso dos melancólicos, mas também a tensão social externa que é retratada com base na experiência de dois militantes de esquerda do período ditatorial, explorando, assim, em profundidade, um acontecimento (o fracasso diante do sistema social e político), elemento da estrutura narrativa que Cortazar (1993) aponta como qualidade de um conto.

O conto de Caio Fernando Abreu ainda se aproxima do que Cortazar (1993) destaca como critério para julgamento de valor de uma narrativa curta: a concisão e o caráter aberto da obra. Isso porque a narrativa problematiza um tema denso e

delicado sem estender-se demais e desfocar a atenção do leitor, cuja atuação se mostra indispensável para a construção do significado/sentido do conto.

Sem assumir uma perspectiva melancólica que sustenta a fragmentação formal, o conto “Loucura, chiclete & som”, publicado no livro *Ovelhas negras*, e escrito logo depois da publicação do livro *O ovo apunhalado*, como declara o próprio escritor na apresentação do conto, poderia “ter entrado em outro livro”, *Morangos mofados*, visto a aproximação temática com o conto “Os sobreviventes”. Mas não só pela temática os dois contos são próximos. “Loucura, chiclete & som” constrói-se também através da fragmentação e é um conto que segue a linguagem e a estrutura de um roteiro cinematográfico, afastando a possibilidade de o narrador constituir-se como o responsável pela condução da trama.

Em vez da presença de uma voz narrativa que conduz o relato de forma a encadear os fatos do enredo e propiciar um dinamismo que movimenta o conto e estabelece relação de causa e efeito entre as ações, tem-se um narrador que divide o texto em várias “sequências” numeradas em ordem progressiva e divididas em “Interior/dia”, “Exterior/dia” e “Interior/noite”. Essas sequências podem ser lidas isoladamente, como se fossem capítulos independentes, e configuram-se como uma descrição de cenas nas quais o protagonista, identificado apenas como um homem preso a drogas e álcool e afastado afetivamente da família embora more com os pais, transita por diferentes espaços (o interior e o exterior da sua própria casa), ora levantando da cama depois de várias horas seguidas de sono, ora encontrando um amigo com quem divide uma cerveja em um bar, ora aproximando-se de uma mulher com quem estabelece relação sexual. Ao final das cenas e do conto, o narrador anuncia “Amanhã tem mais” (2002, p. 81), indicando que as cenas retratadas constituem uma rotina na vida do personagem principal.

Na primeira parte do conto, “Interior/dia”, aparecem três sequências de cenas. Na “sequência 1”, o leitor acompanha o acordar de um homem, que às duas horas e vinte da tarde decide levantar da cama mesmo que não tenha “nada para fazer o dia inteiro” (2002, p. 74). Nesse início do conto, a narrativa desenvolve-se em terceira pessoa, e a movimentação do protagonista é apresentada através das lentes de um narrador observador que descreve o ritual do acordar e levantar da personagem com uma linguagem enxuta, frases curtas, poucos verbos, num processo descritivo que incentiva a “visualização” das imagens construídas verbalmente e dos passos do protagonista:

Estende a mão para o relógio, já ouviu o barulho do aspirador, a campainha duas vezes, pratos e talheres lá embaixo, o vento, freadas, criança gritando ao longe, porta batendo (...) Traz o metal frio da pulseira do relógio até perto dos olhos, espia, duas e vinte. Em pé na cama empurra as persianas sem ver a cor do dia, a luz crua revelando a poeira sobre os móveis, vestir o jeans, os tênis, a camiseta, repetir merda bem alto três vezes, como uma espécie de bom-dia” (2002, p. 74-75)

O ritual do acordar do protagonista é continuado, na “sequência 2”, pelo relato da ida da personagem ao banheiro, preparando-se para sair do quarto. O narrador, nesse momento, não se comporta mais como um simples observador, pois permite a introdução de um discurso do protagonista, cuja fala é anunciada através da profusão de um discurso indireto livre. O trecho a seguir ilustra essa mobilidade do foco narrativo, pois o narrador, depois de relatar as ações do protagonista cuidando da aparência e analisando seu rosto no espelho, direciona o leitor para a consciência da personagem:

escovar os dentes, comprar uma escova nova, tek dura, manchas de cigarro, ir ao dentista, como se chama mesmo? Coroa, me bota aí uma coroa no primeiro pré-molar superior direito, a velha disse que paga, quebrei naquela trip de anfeta já faz tempo, o dentista fez uma arrumação porca e perguntou assim e-aí-continua-muito-louco-bicho? (ABREU, 2002, p. 75).

Essa flexibilidade da posição do narrador, segundo Adorno (1983), caracteriza um dos traços da fragmentação formal, o que, no conto “Loucura, chiclete & som” ganha realce pela estrutura de roteiro da narração. O roteiro tem, na “sequência 3”, o relato da descida do protagonista até a cozinha da casa (seu quarto fica no andar de cima), onde observa as comidas na geladeira diante das quais seu “estômago se contrai, quase um soco” e opta apenas por tomar meia xícara de café, e do contato com o pai, para quem a presença do filho é insignificante: “[o protagonista] Acende o cigarro, traga fundo (...) o cachorro se enrola nas suas pernas enquanto o pai abre a porta e passa reto sem olhar nem cumprimentar” (ABREU, 2002, p. 76). A postura indiferente do pai é acompanhada da indiferença da “mãe irmãos irmãs e [que] também não dirão nada, nem olharão, assim é, foi e sempre será” (ABREU, 2002, p. 76).

A descrição da inexistência do vínculo afetivo familiar entre o protagonista, seu pai e mãe e seus irmãos sinaliza um desajuste das relações humanas no interior no seio familiar (só o cachorro se aproxima do protagonista, manifestação afeto e uma “humanidade” ausente nos entes familiares) e talvez seja uma explicação para o bom dia do protagonista ser proferido com a expressão “merda”, repetida em tom alto três vezes ao levantar. Estar sozinho no meio de gente familiar e fisicamente muito próxima faz com que a personagem central da narrativa perceba-se como um sujeito marginal, cuja existência não tem sentido para os outros nem para si mesma. Se é evidente a indiferença dos outros em relação ao protagonista, o mesmo não se evidencia quanto aos motivos ou fatos que desencadeiam essa exclusão familiar. Não é possível depreender do texto as causas concretas que levam os membros familiares a não manter uma relação harmoniosa entre si, uma vez que a narrativa, diante da exposição desse relacionamento entre as personagens, apresenta uma quebra sequencial e introduz a ida do protagonista para o plano exterior à casa. Começa, então, a segunda parte do conto, “Exterior/dia”.

A segunda parte do conto não apresenta subdivisão. A “sequência única” procura relatar o que a personagem principal faz enquanto está em casa de dia: basicamente lê o jornal e fuma, fuma muito, o que o obriga a tossir repetidamente. Nesse relato de rotina, o narrador, agora de volta em terceira pessoa, oportuniza uma associação entre texto e contexto no sentido de que as notícias lidas pelo protagonista são anunciadas ao leitor, fazendo com que este se situe no tempo histórico da narrativa: “Abre o jornal, o de sempre, o Líbano, o cessar-fogo, quinze mortos na Argentina, sequestro da atriz pornô, o leite, a gasolina, o rio podre, Marte, sondas” (ABREU, 2002, p. 77). É interessante notar que as notícias lidas, pelos tópicos que as marcam, sugerem um contexto nebuloso do ponto de vista social, pois são alusões a conflitos, violência e desequilíbrio que tornam a referência temporal muito próxima do plano interior do protagonista, que também se vê em desarmonia: é o sujeito solitário vivendo em meio a pessoas que lhe são familiares (mas não familiarmente afetivas) e com as quais não se identifica. Exemplar disso é a observação quanto ao pai, racista como o cachorro que late quando se aproxima da casa um carteiro negro. Esse é um sinal de que a adversidade do contexto encontra situação análoga aos conflitos que desencadeiam a discriminação racial.

O último fragmento do texto, “Interior/noite”, é dividido em três sequências. Na primeira, o narrador cede a sua voz para a construção de um diálogo entre o

protagonista e outra personagem. Os dois se encontram na rua, em um bar, e suas conversas são sobre temas como bebida, mulher, vida. Não há marcas explícitas da troca de falas nem travessões ou aspas que possam sinalizar cada uma das vozes. Aliás, sinais de pontuação são escassos em todo o conto, fazendo da leitura uma apreensão rápida das cenas projetadas. No início, é possível inferir que tanto o protagonista quanto seu companheiro de bar lamentam problemas enfrentados dentro e fora de casa, problemas que outrora eram vivenciados apenas no interior das residências e que eram esquecidos com o contato nas ruas e com os amigos:

Chama o cara aí, outra brahma, meu, teve um tempo em que não era assim, brahma, vishnu & shiva, sente só o desrespeito ocidental, mais uma shiva, moço, mas não, não era assim, em casa um bode mas você saía e via as pessoas e daí esquecia, todo mundo numa boa, agora em casa é um bode, na rua outro bode, na casa do teu amigo é mais um bode, um pirou, outro morreu de overdose, outro em cana, não é nada disso, olha só quem acaba de entrar, porra, essa mina já deu pra todo o bar, um túnel, como atravessar um túnel sem saber se tem fim, deixou porta aberta, a piranha, como é que é? (ABREU, 2002, p. 78)

Nesse fragmento acima, chama atenção o fato de o ambiente onde vive o protagonista ser repleto de sujeitos com vidas desajustadas e entregues ao uso de entorpecentes e à prática de ações subversivas condenadas pela justiça. Do excerto, também é possível constatar que há uma sobreposição de vozes sem sinalização ao leitor. Apesar disso, a narrativa ganha fluidez e esse aparente desprezo pelo receptor torna-se uma das riquezas do conto, uma vez que é através dessa alternância da posição do narrador e da variação das estratégias narrativas (ora terceira, ora primeira pessoa) que se torna produtivo o entrelaçamento entre o que se narra e o que é narrado, entre a forma e o conteúdo da narração. Em “Loucura, chiclete & som”, a forma livre do ato de contar a história não é casual e corrobora a perspectiva de que a linearidade deve ser transgredida quando o objetivo maior do texto é problematizar o interior do sujeito, manifestado, neste conto, pela desarmonia da vida interior do protagonista que, entre uso de drogas e álcool, relações sexuais, masturbação e desassossego, indica a impropriedade de uma história contada com início, meio e fim definidos.

Estabelecendo um vínculo temático com a sequência anterior, a “sequência 2”, ainda da última parte do conto, relata uma cena de sexo entre o protagonista e

uma mulher e sinaliza a possibilidade de o protagonista ser bissexual. Nessa sequência, depois de tomar várias cervejas na companhia de um amigo no bar, o protagonista envolve-se com uma mulher que havia chegado ao recinto e com ela mantém uma relação sexual, descrita com detalhes e realizada ao som de músicas de estilos variados. Essa relação é acompanhada por Gilson, nome do provável amigo que estava no bar com o protagonista. Durante a transa, Gilson tenta se aproximar do protagonista, que atropela o discurso do narrador observador e sobrepõe sua voz, dizendo “lá vem o Gilson de novo com a mão na minha bunda, se facilito me enraba, dá o fora, bichona” (ABREU, 2002, p. 80).

A última sequência do texto, a 3 de “Interior/noite”, recupera o foco narrativo em terceira pessoa. O protagonista, pela visão do narrador, ao voltar para a casa depois de uma noite passada com muita bebida, busca curar-se do porre em que se encontrara na noite anterior: “Abrir o chuveiro, a água pinga gotas geladas contra os mosaicos do piso, harmonizando primeiro com as batidas do coração, depois com as contrações do estômago.” (ABREU, 2002, p. 81) A metáfora da harmonia das gotas geladas da água do chuveiro e as batidas do coração são indícios de um sujeito distante da vida e para quem a comoção emocional não é uma constante.

O protagonista, então, vomita. A narração deixa transparecer a ideia de que o sair de casa, encontrar amigos na rua, beber demais é um contínuo na trajetória do protagonista. Essa noção de continuidade, nesse caso, contrasta aparentemente com a fragmentação das cenas e do ato narrativo, já que esse ritual que se repete enfatiza o descompasso e a desarmonia da vida do sujeito, imerso em devaneios, porres e solidão. A vida em si fragmentada deve ser contada aos pedaços também, o que faz a forma narrativa estabelecer uma consonância com a realidade problematizada. A tensão interna da personagem principal é, dessa forma, tensionada na ruptura com a linearidade narrativa, conforme propõe Adorno (1982) ao discutir a narrativa que se apresenta a partir da lógica da experiência. E ao cabe ao leitor a montagem das cenas, cujo estranhamento formal passa a ser objeto de reflexão por parte do receptor. E assim a leitura dos fragmentos e dos retratos verbais configura um exercício do diálogo entre escritor e leitor, como propunha Linares (1997) ao apresentar um dado extra à teoria do conto, enfatizando o papel do leitor para a atividade de produção e recepção do conto literário.

Nessa perspectiva, é preciso apontar que os diálogos entre autor e leitor são imprescindíveis para a atribuição de sentido aos contos de Caio Fernando Abreu, um

escritor que privilegiou um diálogo não só com o receptor de suas obras, mas também com um tempo histórico. Assim, a leitura proposta no capítulo a seguir procura ampliar as reflexões sobre os diálogos no conto do autor, destacando de que forma condicionamentos históricos se evidenciam no plano estético-formal e no plano conteudístico de narrativas curtas do escritor, colocando-se em destaque os diálogos entre literatura e história no conto de Caio Fernando Abreu.

3. O CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU: UM DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

3.1. Diálogos entre literatura e história

As discussões sobre as relações entre literatura e história não são recentes e constituem tema de debate tanto para historiadores quanto para críticos literários, especialmente quando se considera o caráter interdisciplinar dos estudos sobre as obras literárias e o valor da literatura enquanto documento para análises de cunho histórico. Na área dos estudos literários, as relações entre literatura e história têm sido abordadas em grande parte considerando-se a metodologia e os pressupostos da literatura comparada, a qual assistiu, no século XX, a um alargamento de seu campo de atuação, permitindo movimentação entre várias áreas e apropriando-se de métodos diversos cobrados pelos objetos que põe em relação (CARVALHAL, 2003). Nesse sentido, teóricos da Literatura Comparada têm alertado para o fato de estudos interdisciplinares tornarem-se vazios se não houver conhecimentos necessários para envolver disciplinas de âmbitos distintos, embora ressaltem que, na crítica comparatista, sempre será destacada uma disciplina sobre outra.

É interessante notar que, a partir dessa ampliação dos métodos de análise comparada da literatura, torna-se mais pontual a afirmação de Steiner, para quem “Todo ato de recepção (...) é um ato comparativo” (2001, p. 151). É uma perspectiva compartilhada por Candido (1993) quando este tece uma análise do estado atual dos estudos da literatura nacional e afirma que as pesquisas sobre literatura brasileira caracterizam-se como estudos comparatistas na medida em que há uma tendência de os críticos literários aproximarem as obras brasileiras de outras exteriores. Assim o faziam os críticos desde o romantismo, embora neste período não se falasse em Literatura Comparada, porque os pesquisadores “pareciam sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros” (1993, p. 211) e também devido ao fato de os escritores brasileiros fazerem alusões, diretas ou indiretas, a textos de autores de outros países.

O “ânimo comparatista” dos críticos passados, na expressão de Candido, comprova uma “espécie de comparatismo não intencional” (1993, p. 212), já que a

Literatura Comparada, como disciplina e método de análise, só chegou ao Brasil na segunda metade do século XX, embora tenha surgido na Europa quase um século antes.

Sendo entendida, quando surgiu, como um estudo entre duas literaturas de campos literários diferentes (estudo de literaturas cujas fronteiras não se limitavam ao espaço nacional), a Literatura Comparada, segundo informa Carvalho (1991), passou por mudanças que conduziram à ampliação de seus horizontes de pesquisa, à mudança de paradigmas e a alterações metodológicas. Nos anos 1960, Remak já assinalava um alargamento dos estudos literários comparados. Em sua perspectiva, a Literatura Comparada era o

estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. (1994, p. 174)

Remak, nessa época, já acentuava o caráter interdisciplinar dos estudos comparatistas, embora este termo ainda não fosse usado como forma de designação da disciplina. Outras “esferas da expressão humana”, portanto, já estavam sujeitas ao olhar do comparativista, especialmente dos americanos, que, como esse crítico, asseguravam a relação entre literatura e outras artes, distanciando-se dos estudos comparatistas franceses da época, que não discutiam tal possibilidade.

Para Carvalho, a Literatura Comparada passou então a caracterizar-se como uma “disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas” (2003), o que garante uma “mobilidade na atuação comparativista” através da exploração de nexos entre objetos de várias áreas. Dessa forma, o caráter interdisciplinar da Literatura Comparada se intensifica e a multiplicação de competências torna-se necessária, pois o crítico comparatista deve aprofundar-se em mais de uma área, especialmente naquelas em que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia (CARVALHAL, 2003). Essa também era uma condição estipulada por

Remak, que admitia os estudos entre literatura e outras áreas do conhecimento ou das artes somente se fossem desenvolvidos a partir de uma perspectiva “sistemática” e organizada, vendo-se esta outra área enquanto algo diferente e “separável” da literatura.

De acordo com Carvalhal (2003), o confronto entre objetos de natureza e expressão cultural distintas, que caracteriza um trabalho interdisciplinar, exigirá um esforço intelectual mais intenso, ou uma “duplicação de competências”, mas o estudioso de literatura comparada não deve deixar de ver o literário como seu objeto central de investigação. A prática intelectual propiciada pela literatura comparada em examinar a interação entre texto literário e texto não literário nem sempre foi aceita por certos estudiosos comparatistas que viam nessa forma de exploração intelectual um estudo desenvolvido assystematicamente e baseado na intuição, sem a consideração do que Carvalhal chama de “diferenças de base” dos objetos, ou seja, aquilo que garante a sua especificidade.

Diante disso, convém fazer valer o pressuposto de que os estudos comparados são uma prática intelectual que põe em confronto o literário e o não literário sem deixar de ter como objeto principal de análise a literatura. Além disso, é preciso ter em vista que esse confronto é um procedimento para interrogar de forma mais específica os textos literários, os quais não são mais concebidos como um sistema fechado, mas como um texto que estabelece interação com outros textos, literários ou não, e com outras formas de expressão cultural (CARVALHAL, 2003).

Para refletir sobre as relações entre literatura e história, é necessário fazer considerações acerca do vínculo entre obra literária e condicionamentos sócio-históricos, entre os limites da ficção e da realidade, entre os cruzamentos do discurso literário e do não literário. Críticos que estudam representações literárias e suas relações com a história, como exemplifica o trabalho de Marin (2001), buscam nos estudos literários comparados identificar as inter-relações entre os elementos ficcionais e não ficcionais no exame temático e forma das obras literárias.

Assim, a consideração do contexto social e histórico passa a constituir um elemento não literário que possibilita uma maior compreensão e investigação do texto literário. Nessa perspectiva, a obra literária de Caio Fernando Abreu configura-se como um exemplo da possibilidade de efetivação de um diálogo entre literatura e história não só pela temática abordada em sua obra, que traz ligações com a História do país, mas também pela maneira como elabora experiências sociais.

Assim o faz Flora Sussekind (1985), ao reconhecer a qualidade estética de um conto do escritor, o qual focaliza a tortura no Brasil dos anos de chumbo.

Jaime Ginzburg (2000) cita Caio Fernando Abreu dentro de um grupo de escritores que procuraram representar a condição humana, dando ênfase ao seu caráter problemático e antagônico em virtude de a subjetividade, no caso do contexto brasileiro, ser “atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária” (2000, p. 27). A perspectiva crítica do pesquisador é amparada na relação entre autoritarismo e literatura no Brasil e na discussão da crise da representação em sua associação com a violência do processo histórico do país. Ginzburg (2001), compartilhando proposições de diferentes autores, destaca, em outro trabalho, que o exercício do autoritarismo em suas variadas formas na vida política interfere na “definição de nossas relações sociais” (2001, p. 126), conduzindo a representações literárias cujo eixo temático centra-se na relação entre os seres humanos, acentuando-se o impacto das experiências histórico-sociais sobre a concepção de sujeito e forma literária.

Com base nessa premissa, o pesquisador reflete sobre a interiorização de conflitos existentes na realidade brasileira em textos literários, associação que faz compreender a fragmentação formal em conexão com marcas do processo histórico. Na visão do autor, encarar o processo histórico brasileiro sob a perspectiva do trauma e reconhecer que a formação social do país é marcada por experiências de violência e opressão é um caminho para se compreender como escritores tentaram problematizar a História, abandonando uma concepção idealizada do Brasil e apontando riscos de banalização de experiências sociais.

A perspectiva sociológica de José Antônio Segatto (1999) amplia essa reflexão. Segundo ele, a formação social brasileira é marcada por políticas autoritárias e governos repressivos, que, em diferentes períodos e sistemas governamentais³⁸, exerceram forte poder e opressão sobre as estruturas sociais, especialmente sobre as massas populares. Fazendo uma relação entre diferentes momentos históricos do Brasil e representações desses traços na literatura, o autor afirma que nosso processo histórico “caracterizou-se por ter sido marcadamente excludente e autoritário” (1999, p. 201). Nessa linha de raciocínio, Segatto afirma que temas e problemas de ordem social, como democracia limitada, cidadania

³⁸ O autor engloba experiências históricas do Período colonial, do Império escravista e da Era Republicana no Brasil.

restrita, repressão e opressão, conforme Segatto, são discutidos por “grande parte dos cientistas sociais” e representados na literatura, sendo que, nas manifestações artísticas, essa realidade é “criada, ou recriada, inventada ou reinventada artisticamente. (...) ela surge de modo peculiar, como representação artística, como figuração estética, por meio de imagens sensíveis” (1999, p. 201-202).

As reflexões de Segatto são extremamente úteis para compreender como episódios do processo histórico estão abordados em obras literárias e como contos de Caio Fernando Abreu sinalizam a possibilidade de se pensar relações entre autoritarismo, violência, repressão e arte, entre literatura e história, visto que narrativas permitem perceber traços violentos do país não só acerca das relações entre Estado e indivíduo, mas também das entre diferentes sujeitos sociais.

O conto literário de Caio Fernando Abreu aborda conflitos sociais e humanos, mostrando uma preocupação não apenas com a estética literária, mas também com a construção de um pensamento intelectual que conduz a uma compreensão da “sociedade e seu semelhante”, para usar a expressão de Candido, e também para a apreensão da História subjacente à história narrada. Por isso, o escritor relaciona obra e contexto, forma e conteúdo, fatores literários e extraliterários, literatura e história, articulando a vida do texto e o texto na vida. Essa perspectiva é corroborada pela afirmação de Ginzburg, para quem Caio Fernando Abreu foi um autor que esteve atento “ao quanto há de violência, injustiça e agonia na sociedade brasileira”, manifestando interesse em trazer “a problematização do externo para o interno, atingindo assim a forma de suas criações” (2000, p. 44).

Narrativas das três coletâneas que constituem objeto de estudo neste trabalho são observadas no intuito de avaliar como o conto do escritor gaúcho dialoga com o contexto histórico de modo a construir uma imagem do país ou fora dele que aponte uma dimensão da literatura como obra que *pensa* o espaço social, histórico e cultural do qual faz parte, não se restringindo a uma posição passiva diante dos conflitos representados e sim internalizando na forma do olhar os impasses e momentos de tensão externos que atingem a estética da obra.

Nesse sentido, Caio Fernando Abreu aborda desde o ambiente hostil do espaço urbano, a exclusão social do sujeito marginalizado pela sua opção sexual, a repressão ditatorial, a subjetividade abalada pela violência cotidiana até a coisificação do ser humano em tempos de capitalismo selvagem, criando um

“testemunho” literário acerca de episódios da história social brasileira em diferentes períodos do século XX.

3.2. O ovo apunhalado: a coisificação do ser humano na sociedade contemporânea

Publicada em 1975, a coletânea de contos *O ovo apunhalado* apresenta uma diversidade tanto ficcional quanto formal, sendo situada na vertente social da literatura do Rio Grande do Sul conforme classifica Bittencourt (1999), já que muitos contos enfocam a discussão de problemas sociais, como a opressão do homem pelo homem, a dificuldade de interação social, a solidão e as crises existenciais de sujeitos em busca de sua própria identidade. Com frequentes referências ao contexto social da década, as narrativas se propõem a representar a sociedade através de uma linguagem sem muitos arranjos formais, mas que mescla denotação e conotação, o “real” e o surreal, o individual e o coletivo, mostrando como a literatura pode interiorizar a sociedade à sua própria estrutura estética.

Com uma forma particular de construção de personagens, que incorporam traços realistas e fantasiosos, e elaboração de uma linguagem viva, os contos da antologia chamam atenção tanto pela sutileza com que são escritos quanto pela profundidade com que os temas são abordados, demonstrando uma habilidade literária do autor. Para Bittencourt (1999), é nesta coletânea que Caio Fernando Abreu firma sua maturidade artística de modo a criar uma linguagem própria, carregada de subjetividade, em que os recursos estilísticos explorados muitas vezes sobressaem-se em relação ao que é narrado.

Com “narrativas elípticas que essencialmente *sugerem*, ao invés de *dizerem*” (CHAPLIN, 1992, p. 52), a antologia explora as características do homem e da sociedade contemporânea de modo a representar, na ficção, uma realidade desajustada em que não há muitas possibilidades para solução dos problemas enfrentados pelos sujeitos. Nesse sentido, o tom das narrativas é pessimista, já que elas não apresentam perspectivas para amenização dos conflitos, mas ao contrário tendem indicar uma proliferação deles, o que é intensificado pela ausência de um desfecho feliz para as personagens.

Sendo uma das primeiras obras de Caio, a coletânea, quanto à estrutura formal, não inova se comparada aos textos posteriores do autor, os quais, além das rupturas temáticas que à época da publicação foram consideradas uma transgressão, apresentam ousadias formais até então pouco recorrentes entre os escritores. Em *O ovo apunhalado* aparecem narrativas lineares (no sentido que têm começo, meio e fim definidos) e sem fragmentação de falas e cenas na mesma intensidade com que aparecem nas coletâneas seguintes; no entanto, na caracterização das personagens, o estilo tradicional em que o narrador os descreve ao leitor é substituído por sugestões que deixam ao receptor a construção do perfil daqueles sujeitos que se envolvem nas ações das tramas arquitetadas pelo escritor. É necessário ressaltar que o tímido atrevimento estético dos contos não é fator determinante para considerá-los textos desinteressantes ou não-criativos; pelo contrário, as abordagens propostas, pela diversidade e pela sutileza com que são construídas, permitem caracterizar a antologia como obra ficcional profundamente expoente no gênero do conto brasileiro.

As narrativas, construídas de diferentes formas (relato, diálogo, reflexão, memória, por exemplo) que se repetem ao longo da obra, mantendo uma unidade temática, revelam um olhar sensível e ao mesmo tempo crítico sobre as relações sociais que marcam o contexto contemporâneo. Surge então uma literatura que funde à sua constituição o contexto histórico, na tentativa de sugerir uma abordagem bastante analítica e, às vezes, irônica da sociedade, tal como os contos, “Nos poços”, “A margarida enlatada”, “Retratos” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô” sugerem.

O conto de abertura do livro, “Nos poços”, que já foi objeto de análise formal no segundo capítulo deste trabalho, indica metaforicamente o quão frustrante é a experiência humana, marcada pelo medo e pela total impossibilidade de superação dos conflitos e das dificuldades, ainda que estas não sejam esclarecidas, cabendo ao leitor apontar hipóteses para sua identificação. Construída em um único e breve parágrafo, a narrativa sugere a conclusão de que “no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.” (1975, p.6). Prenunciada desde o título do texto, a ideia de que o saldo das experiências das personagens é negativo e de que tais vivências estão situadas em um ambiente (o contexto) longínquo das possibilidades de transformação é confirmada pela (in)conclusão da narrativa, pois esta oculta aquilo que poderia ser uma identificação da solução da dúvida suscitada

pela personagem. A escolha do poço como metáfora de um plano social delicado já demonstra desilusão quanto à superação de problemas, que pouco a pouco vão enfraquecendo as possibilidades de resistência e por isso do narrador-personagem de que “A gente morre um pouco em cada poço” (1975, p.6), como se a experiência vivida por ele pudesse ter sintonia como um experiência coletiva, sinal de que o “fundo do poço” é destino de todos os que participam de um ambiente danoso ou infrutífero para a ascensão individual e coletiva.

A proximidade da morte que se associa ao poço, um lugar de escuridão e solidão e enclausuramento das águas, acentua o caráter sombrio do texto e adquirem sentido ampliado quando se considera a conturbada década de 1970 no Brasil, o Ato Inconstitucional número 5, houve intensificação da censura, controle sobre a cultura brasileira, cooptação de intelectuais, prisões e torturas contra aqueles que se opunham aos ideais do Estado, repressão e opressão sobre as massas populares, etc. Todos esses dados contextuais podem ajudar a compreender o estado de desilusão e desistência de enfrentamento apontado pela personagem de “Nos poços”, que interioriza na sua subjetividade as condições raras de resistência, e disso se extrai que a escrita do conto, ao se encerrar com “no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.” (1975, p.6), com uma afirmativa inconclusa e também aberta à imaginação do leitor, seja um sinal de que escrever pode ser uma forma de resistir, já que a vida cotidiana limita essa possibilidade.

A temática de “Nos poços” exemplifica uma tendência das narrativas da antologia, na medida em que dramatiza problemas da experiência humana. A maioria das personagens da coletânea são construídas de modo a expressar insatisfações, desejos e sonhos não realizados e apontar poucas (ou quase inexistentes) esperanças, o que antecipa uma tendência ao desencanto com o mundo e com a vida explorada mais intensamente nos textos da obra *Morangos Mofados*. Sob este ponto de vista, também poderiam ser citados os contos “Harriet” e “Uns sábados, uns agostos”, os quais, entre outros aspectos discutidos por seus narradores-protagonistas, acentuam desapontamento, disseminado em vários momentos da vivência das personagens.

À frustração, pode-se associar outro traço recorrente das narrativas de *O ovo apunhalado*: a solidão. Em todos os contos, as personagens são indivíduos solitários, não têm família estruturada, amigos, colegas ou vizinhos com os quais

possam estabelecer relações de carinho, amizade, afeto. O desconforto em relação a si mesmo e aos outros, mesmo diante da interação entre personagens, assim como as sensações de desencontros e frustrações pessoais, são marcas da subjetividade dos protagonistas, porque nestas histórias as relações sociais se resumem a uma mera troca de olhar ou a uma rápida conversa e até mesmo a uma indiferença ao outro ou à negação do exercício da alteridade.

Em “Retratos”, narrativa cuja forma se aproxima à de um diário, o protagonista, escrevendo em primeira pessoa, divide sua história em oito partes principais nomeadas pelos dias da semana, de domingo a domingo. O protagonista, morador de um prédio de uma cidade, vê instalar-se na praça próxima de seu apartamento um grupo de homens, que parecem ser andarilhos ou até mesmo *hippies*, visto a vestimenta que usam. Ao passar pelo grupo, um deles se oferece para fazer um retrato: o retratista é um homem descuidado, uma vez que seu visual está marcado sempre com as “mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado” (ABREU, 1975, p. 37). Surge então a proposta de que seja feito em cada dia da semana um novo retrato até completar sete, e o protagonista, um homem de meia idade cujo nome não é identificado na narrativa, aceita.

A cada um dos dias, a partir desse primeiro encontro, o narrador-personagem registra sentir a necessidade de encontrar o “retratista”, cogita convidá-lo para jantar – pois acredita que o homem “sente fome” (ABREU, 1975, p. 39) – e até compra um colar para lhe dar de presente, mas não tem coragem de fazê-lo. Desde que começa a ter seu retrato confeccionado a cada dia, começa o protagonista a relatar o seu dia desgastante de trabalho em um escritório onde o tempo custa a passar e os dias “São todos pesados” (1975, p. 41).

O retratista, interessante observar no conto, é um andarilho, um “flâneur”³⁹ que vive no meio da multidão que passa nas ruas e que observa a vida cidadina, acompanha as transformações do espaço urbano não só por viver na cidade, mas também por ter um saber maior sobre o local. Sem ter onde morar, o retratista percebe que a maioria das pessoas sente resistência e luta por sua retirada do espaço público próximo às moradias familiares. O andarilho-retratista, junto com seus “colegas de rua”, por não ser bem-vindo pelos moradores, que assinaram uma

³⁹ A adoção do termo “flâneur” segue a pressuposto teórico-crítico esboçado por Walter Benjamin (1989) em seus estudos sobre Baudelaire e a modernidade.

circular, solicitando-o que saísse do local, é, metaforicamente, um observador da cidade e das pessoas que nela habitam. A cidade que acolhe a todos, sem lhes garantir proteção e ainda dificulta a formação de identidade, é o cenário que também imprime um modo de vida urbano hostil que reproduz, de forma indireta, a indiferença atribuída ao ser na multidão.

À medida que os retratos vão sendo apresentados ao protagonista, ele começa também a registrar o mundo ao seu redor, aproximando-se da figura do “flâneur” até então adequada àquele que constrói os desenhos. O narrador-personagem, à medida que se vê nos retratos, passa também analisar a si mesmo e aos outros. Percebe que seu chefe está gordo e que a secretária da empresa onde trabalha tem pernas peludas, nota ainda que os membros do grupo do retratista olham com desprezo para ele e todas as outras pessoas que, quando saem do trabalho, estão de terno e gravata. Reconhece nas atividades laborais um trabalho sufocante e o lugar onde desempenha sua profissão um espaço de pessoas banais e conversas desinteressantes.

O cenário tanto para o protagonista quanto para o retratista mostra-se hostil. A vida na cidade, representada pela ótica da personagem marginalizada - que está “desprotegida” na leitura que faz o próprio protagonista quando percebe a inversão de valores diante do pedido de moradores para saída dos andarilhos por causarem uma sensação de insegurança, quando, na verdade, desprotegidos estão os andarilhos – aparece no conto de Caio Fernando Abreu através de sua faceta perversa. Viver no ambiente urbano abarrotado de gente significa conviver com a indiferença e a exclusão. Nesse sentido, a narrativa do escritor não idealiza o espaço citadino nem cria uma imagem distante da modernidade, ao contrário, problematiza o ser na cidade e acentua o processo de desumanização decorrente de um tempo marcado pelo processo de aceleração do capitalismo e ascensão do individualismo.

Se o retratista está desprotegido socialmente nesse espaço, o protagonista também o está. A diferença é que este tem trabalho que lhe garante o sustento e mantém com os colegas de escritório uma situação mínima de convivência. O protagonista ainda tem consciência da precariedade das relações interpessoais, das quais as avaliações subjetivas e negativas realizadas pelas vizinhas e pelo porteiro do prédio quando o observam falando com o andarilho são indicativas, e das implicações desse modo de viver na cidade para a constituição do sujeito.

Ao se ver retratado dia após dia através do desenho elaborado pelo andarilho que, na imagem pública do protagonista, apreende muito da privacidade da personagem central, o protagonista percebe sua imagem cada vez mais “feia”, deformada e seu rosto mais “velho”: “A cara que ele desenhou é a mesma que vejo naquele espelho da portaria que sempre achei que deforma as pessoas” (ABREU, 1975, p. 39) e em outra passagem “O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso” (ABREU, 1975, p. 40), declara o protagonista ao observar o quarto retrato. Este vem acompanhado de uma margarida que o retratista entrega junto ao desenho. A flor, cuja existência não era percebida pelo protagonista quando passava na praça, contrasta com a imagem desenhada no papel: enquanto a imagem do narrador-protagonista é sombria e suas cores são fúnebres, a margarida é branca e suas pétalas são longas, com um centro redondo e amarelo, que irradia luz e energia. A cores amarela e branca da flor, que inspiram vivacidade e tranquilidade, opõem-se à visão cinzenta que o protagonista faz de si e de sua vida, como se seu destino estivesse condenado a situações de desconforto e entristecimento que podem culminar na fatalidade da morte.

A quinta reprodução mostra, nas palavras do próprio protagonista, um “cadáver no retrato” (ABREU, 1975, p. 42). Observa, então, nas paredes brancas de seu quarto, os retratos já feitos na semana e nota que “É horrível a diferença entre eles” (ABREU, 1975, p. 41), pois envelhece cada vez mais, o que o faz sentir medo de quando chegar a vez do sétimo retrato, o último para completar a semana. No processo de reconhecimento de sua própria imagem através da leitura física que o andarilho propõe pelos retratos, o protagonista revela predisposição para construir sua própria identidade, conhecer a si mesmo:

O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho. Depois olhei. Vi que é a minha cara mesmo. Acho que ele caprichou mais no primeiro porque não me conhecia: agora que sou freguês pode me retratar como realmente sou. (ABREU, 1975, p. 40)

O protagonista se vê no retrato e depois no espelho como um sujeito sombrio, de aparência cinzenta, imagem de si mesmo que acompanha a visão que passa a construir da cidade e também das pessoas com quem compartilha o espaço de trabalho no escritório: “A cidade estava toda cinzenta embora houvesse sol. As

peças tinham medo no rosto” (ABREU, 1975, p. 42). Pelo fragmento destacado, pode-se perceber a cidade como um espaço propenso a vivências pouco gratificantes e a dificuldades de realização pessoal e relações de afeto. Nesse sentido, é oportuno compartilhar a leitura que Magri (2010) constrói sobre a experiência urbana na narrativa de Caio Fernando Abreu quando a autora afirma que:

Há, sim, a construção de um olhar crítico e, por vezes, negativo sobre a vida nos grandes centros urbanos, com o intuito de melhor compreender as possibilidades de felicidade e de frustração promovidas pelo modo de vida urbano. Em última instância, o que se verifica, na obra, é uma atração ambivalente pela cidade e pela experiência urbana, devido às suas promessas de felicidade e conseqüentes limitações. Deste modo, importa para Caio Fernando Abreu a discussão acerca da constituição do sujeito inserido neste contexto citadino e, também, a abordagem do que tal espaço sociocultural, político e econômico oferece para aqueles que nele vivem, já que é simultaneamente produtor e produto daqueles que o habitam. (MAGRI, 2010, p. 10-11).

O espaço sociocultural, político e econômico representado na obra *O ovo apunhalado* gera frustração dos sujeitos cujas trajetórias são problematizadas nos contos numa extensão entre a relação da obra com seu contexto de produção. Em “Retratos”, isso se torna mais evidente à medida que o protagonista torna-se mais próximo do andarilho e as pessoas ao seu redor – vizinhos, ascensorista, colegas de trabalho – passam a ignorá-lo numa demonstração de repúdio ao seu envolvimento com o retratista de rua. A marca do cenário sociocultural que se instaura na narrativa é a de um contexto urbano em que se misturam vida pública e vida privada no sentido de que escolhas e ações pessoais, assim que se mostram notórias aos outros, são também objeto de julgamento público mesmo que as atitudes restrinjam-se ao espaço privado do indivíduo, o que acentua a falta de um limite claro entre aparência e essência, caráter pessoal e julgamentos coletivos que opõem norma e subversão segundo critérios nem sempre nítidos e compartilhados por todos.

Além de o conto de Caio Fernando Abreu apontar essa fusão entre público e privado e a indiferença dos outros em relação aos sujeitos em situação social marginalizada no cenário urbano, a narrativa chama atenção para construção da subjetividade através do exercício da alteridade. Ao ter seus retratos desenhados, a personagem principal depara-se com o sumiço do andarilho-retratista antes de fechar o ciclo dos sete desenhos. A partir de então, percebe-se como um sujeito

abatido, à procura do outro como forma de conhecer a si mesmo e também de estabelecer uma continuidade no relacionamento até então construído, um relacionamento que ultrapassa a esfera comercial da produção, venda e compra dos retratos e se estende a uma relação de afeto do protagonista para com o retratista:

Aconteceu uma coisa horrível. É muito tarde e ele não veio. Não consigo compreender. Talvez tenha ficado doente, talvez tenha sofrido um acidente, qualquer coisa assim. É insuportável pensar que esteja sozinho, ferido, talvez morto. Chorei muitas vezes olhando a margarida que ele me deu. (...) Acabei de tomar três comprimidos para dormir, estou me sentido tonto. Amanhã talvez ele venha. (ABREU, 1975, p. 43)

Mas o andarilho não aparece mais, o protagonista espera a sua volta, vai até a praça, procura-o em delegacias e hospitais, pergunta por ele a pessoas que encontra na rua, nenhuma notícia surge. Decide então passar o dia na praça, onde deita na grama, suado, barba por fazer, à espera do retratista. Sua colega de trabalho passa com o namorado e o vê, não o cumprimenta e cochicha algo que ele não consegue decifrar. As pessoas a sua volta – vizinhos, conhecidos, porteiro do prédio – olham para ele desconfiados, talvez surpresos com sua transformação. Depois da estadia na praça, o protagonista vai para um bar onde escreve, sob a chuva, o texto sobre a sua vivência com o retratista. É o momento em que constrói a imagem definitiva sobre si mesmo, uma imagem amparada nessa experiência de autoconhecimento e de dor, os quais recebem registro através da escrita no diário que dá forma ao próprio conto.

O ato de escritura, nesse sentido, instaura dois processos distintos: o de consciência da precariedade da vida e o de registro ou testemunho de uma finitude simbólica decorrente de sua desintegração social, pois o protagonista, ao ver os seis retratos e o último com aparência de cadáver, conclui: “E de repente descobri que estou morto” (ABREU, 1975, p. 45). A escrita é, nesse sentido, uma forma de o narrador-personagem elaborar discursiva e psicologicamente a sua experiência. Por isso, retoma, ao final da história, a imagem da flor que recebeu do andarilho e insere a noção de abismo, sinalizando uma visão negativa em relação ao presente e ao futuro, percepção sombria e turva que coloca o conto em proximidade com outras narrativas do escritor.

O narrador-personagem, diante da interação dificultada com os colegas de trabalho e vizinhança, da solidão que o consome e da ausência de alguém que o

pudesse fazer conhecer melhor a si mesmo, não vê boas perspectivas de vida, o saldo é de frustrações, perdas. Então, tira uma a uma as pétalas da margarida que ganhou do retratista, repetindo “Flor é abismo” (ABREU, 1975, p. 45), numa alusão ao seu estado de degradação psíquica e social, intensificadas pelo desprendimento da sua rotina de trabalho, pelo sentimento de estar sozinho no mundo, pelo desapego às pessoas com quem convivia, pela resistência que encontra daqueles com quem mantinha uma mínima convivência, pela angústia decorrente de não ser mais aceito e não encontrar mais o outro.

O símbolo da flor como abismo é uma imagem que contraria as perspectivas atribuídas normalmente à flor, objeto sensível, delicado, capaz de transmitir paz de espírito e incitar a felicidade. Nesse sentido, pode-se compartilhar a leitura que Magri expõe sobre essa passagem do conto:

Ao associar *flor* e *abismo*, o protagonista percebe que sua promessa de felicidade tornou-se impossível, instaurando o grande vazio que o domina, no presente: *flor* e *abismo* – promessa de felicidade e vazio avistado pela impossibilidade de realização efetiva desse ideal de felicidade – representam o desencontro do personagem consigo mesmo. (MAGRI, 2010, p. 146)

E o desencontro, a falta de felicidade e as frustrações são corroboradas pela indiferença e a falta de vontade de as vizinhas, por exemplo, prestarem auxílio a ele em alguma tarefa: “Perguntei às vizinhas. Três delas me bateram com a porta na cara, resmungando coisas que não entendi. Outras duas disseram que tinham quartos para alugar, o que também não entendi.” (1975, p. 44) e de ser bem recebido no próprio prédio onde mora: “Voltei devagar para casa mas o porteiro não me deixou entrar” (ABREU, 1975, p. 44). À primeira vista, este detalhe pode parecer secundário ou até desnecessário ao desenvolvimento da narrativa. No entanto, isso é reforçado, quando, no último retrato feito, o protagonista se vê como um sujeito morto, à beira do abismo, só no seu tempo e no seu mundo, ignorado pelos outros, para quem a sua saída do apartamento se tornara objeto de desejo.

Sua experiência individualizada marcada pela indiferença nas relações interpessoais e pela dificuldade de troca de experiências representa também uma experiência coletiva e, segundo Magri (2010), esse processo de desencontro consigo mesmo e com o outro que acentua a perspectiva individual e solitária problematizada na obra de Caio Fernando Abreu é sintoma do contexto do século

XX, que também propicia o surgimento das metrópoles que, por sua vez, aceleram o individualismo. Para Magri (2010), na medida em que o escritor aborda experiências do sujeito na metrópole, refere-se a experiências de uma geração cujas vivências tiveram impacto significativo a partir dos anos 1950 do século passado:

Caio Fernando Abreu, ao perscrutar a vida nas grandes metrópoles, imprime em suas narrativas a experiência de uma geração que protagonizou e que sofreu com os abalos políticos, econômicos, sociais e culturais na segunda metade do século XX, no Brasil. A estes eventos, soma-se o processo de crescimento das cidades brasileiras e de transformação das cidades, geralmente capitais, em grandes metrópoles, onde se instituiu um modo de vida individualista e impessoal. A partir de tais experiências, as narrativas de Caio Fernando Abreu exprimem fragmentos de uma experiência individual que se identificam com a experiência de uma geração e, com isso, torna-se uma experiência coletiva. (MAGRI, 2010, p. 20-21)

Com base no conto analisado, pode-se depreender que a obra do contista sinaliza um ponto determinante da representação da sociedade: a precariedade das relações dos indivíduos com os outros e consigo mesmo. As relações sociais entre as personagens mostram-se distantes e indiferentes no sentido de que a solidão também é associada ao fato de as personagens não conseguirem construir laços de amizade e respeito consistentes. Sob este ângulo, as narrativas sugerem que a coletividade humana (representada pela soma das experiências das personagens), além de ser incapaz de estabelecer laços interpessoais e sociais sólidos, caracteriza-se por sublinhar uma espécie de coisificação do sujeito. Do ser humano, a subjetividade e a interioridade não são reconhecidas nem avaliadas. O interesse mercadológico e vontade de ascensão social, que definem a busca das personagens dos contos de Caio Fernando Abreu, assinalam uma perspectiva social em que o homem e o valor deste enquanto ser humano são superados pelo apreço ao objeto, concretizado em bens materiais.

Estes interesses são explorados de modo extremamente intenso no conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, que como “A margarida enlatada”, ratifica a crítica à desumanização, especialmente nos centros urbanos. O conto, baseado na trajetória de Robhéa, um “ser” robótico, pauta-se na representação de personagens compostas por estilhaços metálicos e ferragens, sendo esta a imagem mais forte na medida em que desloca o padrão tradicional de construção de personagens “humanos” na ficção. Após certo uso, as personagens são enferrujadas e consertadas em oficinas como peças de objetos.

Metaforicamente, estas cenas remetem para a mecanização e inutilização do sujeito, visto também como mercadoria: “Seus pedaços eram recolhidos pelos caminhões de limpeza e encaminhados aos ferros-velhos, onde seriam vendidos como sucata.” (ABREU, 1975, p. 32).

Nesta coletânea de contos, as personagens são construídas sem identidade própria: não têm nome, idade, profissão, sendo referidos através dos pronomes pessoais. A incorporação desta marca estética às histórias não é gratuita, porque revela traços fundamentais à interpretação da obra. Para Zilberman (1992), a exploração da não nomeação das personagens nas narrativas tem a função de caracterizá-las como “pessoas que estão esvaziadas de sua identidade”, sendo que não receber nome é uma forma de incitar a insignificância da individualidade no meio da multidão no contexto social:

O esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos, eles se tornam parte da massa informe. (1992, p. 140).

Os elementos destacados nesses contos ilustram como a antologia *O ovo apunhalado* concebe uma imagem da sociedade e do homem contemporâneo, com uma representação crítica do processo de coisificação do ser humano e com diferentes formas que oscilam entre a linearidade e a fragmentação narrativa, entre imagens mais quotidianas e surreais. Situada na vertente social da literatura rio-grandense, como classifica Bittencourt (1999), a coletânea *O ovo apunhalado* representa artisticamente uma sociedade corrompida pela era do capitalismo, da desumanização, da exploração do homem pelo homem, dos quais decorrem a formação proliferada de sujeitos solitários e coisificados. Para a pesquisadora, na obra de Caio, “São mostrados igualmente os mecanismos perversos de apropriação do sistema para criar valores artificiais a serem cultivados como positivos pela massa e consumidos como mercadoria pela sociedade.” (1999, p. 85). São estes “valores artificiais” que a obra procura criticar, alertando para os riscos que uma cultura massificada pode oferecer à sociedade.

A obra de Caio Fernando Abreu pode ser discutida no sentido de se questionar suas relações com a sociedade, conforme a proposta teórico-

metodológica defendida por Candido em *Literatura e sociedade*. O crítico, em uma perspectiva interdisciplinar que une literatura e história, argumenta que o estudo literário pode pautar-se em uma abordagem interpretativa em que o elemento social é analisado “como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo, e não ilustrativo” (2000, p. 7), tornando-se um elemento interno que desempenha funções na estrutura da obra literária.

Como é possível então definir as relações entre *O ovo apunhalado* e sociedade? De que forma os elementos de ordem social são incorporados à obra? Que imagem da sociedade é sugerida pelas narrativas? O contexto social da década de 70, época em que o livro foi publicado, é marcado pela vigência da ditadura militar no Brasil, a qual acarretou, entre outras consequências, a explosão da violência, da censura e da contestação política e cultural, além da imposição do medo e de incertezas quanto ao futuro imediato. O período também se caracterizou por um momento de crescimento dos centros urbanos, de intensa produção do mercado e de desenvolvimento da indústria e da cultura de massa no cenário internacional.

Desconsiderar este contexto, que a obra absorve e transforma em linguagem literária, num movimento que representa a própria estrutura do contexto, seria minimizar o potencial crítico apresentado pela obra. O uso de frases curtas, períodos coordenados, a construção de personagens anônimas e robotizadas, juntamente com a contínua recorrência de temas como a coisificação do sujeito e sua impossibilidade de superação, são artifícios linguísticos e formais que trazem o contexto social para a estrutura interna dos contos, confirmando, assim, um diálogo entre literatura e história.

Ao elaborar literariamente a coisificação do sujeito na sociedade capitalista, contos de *O ovo apunhalado* constroem uma imagem de sociedade como um espaço em que a individualidade é ignorada para atender a interesses de ordem mercantil. Nessa perspectiva, narrativas da coletânea acentuam uma visão pessimista das relações sociais no contexto contemporâneo, já que a maioria das personagens da obra mostra-se desajustada ao viver nesse cenário. Há, então, histórias que, em sentido global, fazem referência ao contexto mais amplo do “capitalismo selvagem” que assola os sujeitos. Estes também têm sua subjetividade atingida devido a experiências de violência e repressão, já que, na representação da experiência urbana, no plano interno do país, como se percebe em “Retratos”, as

personagens continuam a sofrer com a indiferença, estando à margem dos processos sociais. Assim, a imagem da sociedade representada em *O ovo apunhalado* assume caráter negativo, pois, tanto no contexto geral quanto no específico, as possibilidades de realização plena do sujeito são mínimas. E este traço acentua uma visão de história social marcada pela perspectiva do sujeito que “vive” a história sendo um objeto dela devido à sua impotência para transformar as experiências vivenciadas.

A história contada em cada narrativa da coletânea de 1975 sinaliza um diálogo com o tempo histórico, e esse diálogo é retomado na antologia *Morangos mofados*, publicada num período de abertura política e minimização da censura ditatorial. A obra, que tornou Caio Fernando Abreu reconhecido nacionalmente, exterioriza a sensação de impotência coletiva diante de lutas sociais e acentua o traço subjetivo das perdas tanto no plano social quanto no individual. Menos presa a uma identificação direta com a história do país, é inegável a construção de uma história a contrapelo nessa coletânea, que incorpora na forma literária as ruínas de um tempo histórico fragmentado.

3.3. *Morangos mofados*: uma história social a contrapelo

Morangos mofados configura-se como uma manifestação literária que representa anseios e perspectivas sociais de personagens que se deparam com a necessidade de fazer uma avaliação de seus próprios princípios político-ideológicos e projetos num período ainda marcado por repressão. Produzida num contexto autoritário, em que a censura e a perseguição política eram constantes, a obra caracteriza-se pelo estabelecimento de relações entre elementos de ordem sócio-política e elementos de ordem estético-formal, sendo necessário verificar como tais relações contribuem para a singularidade e autonomia da obra e para a construção de sua crítica social.

A leitura de *Morangos mofados*, à primeira vista, parece não indicar sentido de unidade e significado totalizante: é algo que desconcerta a percepção do leitor, talvez não familiarizado com a literatura construída a partir de fragmentos. Este último termo sintetiza a construção da obra de Caio Fernando Abreu, já que suas

histórias, se analisadas separadamente, não remetem a uma unidade temática nem a uma unidade formal.

Nesta coletânea, há contos cuja temática é o homoerotismo, outros cujo ponto central é a repressão política ou o processo de escrita. Suas formas também não são homogêneas: algumas apresentam estrutura linear; outras, estrutura fragmentária, num constante entrecruzamento de formas, estilos e linguagens. O lirismo está presente na prosa e o drama caracteriza o tom de algumas histórias da obra. A linguagem considerada vulgar é colocada no mesmo plano da culta. Sob o signo da diversidade e da pluralidade, tanto em recursos estéticos quanto em caminhos de leitura e interpretação, a coletânea de contos se apresenta como um desafio ao leitor.

Estudos de Adorno (1982; 1983) indicam um caminho para a compreensão da obra de Caio Fernando Abreu em relação às suas formas não tradicionais de construção literária. Para o teórico da Escola de Frankfurt, o grande artista é capaz de reconhecer os conflitos sociais e representá-los artisticamente de forma a torná-los perceptíveis na própria obra de arte, o que pode resultar numa dificuldade de expressão. Marcas dessa constituição conflitiva aparecem em formas também conflitivas porque “Os antagonismos sociais não resolvidos da realidade retornam à obra de arte como os problemas imanentes da forma” (1982, p. 18). As rupturas com os modos tradicionais de composição verificadas na obra de Caio Fernando Abreu representam esses antagonismos, especialmente se os problemas da experiência social brasileira da segunda metade do século XX discutidos em seus contos forem considerados.

Em *Morangos mofados* o autor constrói os contos, explorando especialmente a posição do narrador ou a ausência dele, numa narrativa que é fragmentada e lacunar, densa e complexa. O autor filtra aspectos do contexto social e explora-os, apresentando uma (re)visão de valores, condutas e ideologias próprias dos períodos autoritários e de sociedades conservadoras. Ao questionar tais ideologias e posições preconceituosas marcadas por um pensamento conservador, a obra mostra a mediocridade e o preconceito de uma sociedade voltada para o culto de valores tradicionais, convidando o leitor a fazer parte das histórias e a tomar posição crítico-reflexiva em relação ao contexto e a posturas assumidas pela classe dominante.

Dando espaço para vozes marginalizadas ou ex-cêntricas (ARENAS, 1992), a obra põe em relevo a condição moral e social daqueles que vivem em situação

periférica no contexto social. Para o autor, as vozes ex-cêntricas representam as vozes minoritárias quanto à classe social, raça, etnia, identidade sexual diante de um poder hegemônico branco, masculino, heterossexual e burguês. Essas vozes, assim caracterizadas, aparecem nos contos “Terça-feira gorda” e “Morangos mofados”, por exemplo, os quais têm como personagens centrais indivíduos marginalizados social e sexualmente e problematizam situações exemplares para a discussão de experiência de violência e discriminação.

Esses contos evidenciam uma tendência da coletânea de Caio Fernando Abreu em explorar uma visão de mundo que se opõe a um padrão vigente de comportamento e conduta moral. A temática homoerótica é o eixo central de “Terça-feira gorda”, narrativa cujas personagens abertamente mantêm relações sexuais condenadas por outras personagens que não aceitam a opção sexual entre sujeitos do mesmo sexo, situação que é também explorada no conto “Aqueles dois”, embora neste não seja explícito o envolvimento amoroso e sexual entre dois homens. Apesar de apresentarem construções distintas, esses dois contos possuem uma coordenada comum: propõem um (des)mascaramento social na medida em que questionam o poder e a mediocridade da sociedade. Esta não é vista como uma entidade livre de preconceitos ou favorável a diálogos com o “diferente”, mas como uma autoridade que julga e reprime tudo e todos os contrários a uma ideologia ou a uma postura pré-estabelecida.

“Terça-feira gorda”, narrado em primeira pessoa, põe em destaque a voz de uma personagem masculina que vivencia uma experiência erótica com outra personagem masculina. Ao relatar sua própria história, a personagem carrega de subjetividade o texto, acentuando o impacto de, ao mesmo tempo, sentir um grande prazer, resultado de seu envolvimento afetivo e sexual, e assistir a uma condenação social, representada pela ação dos “outros” que agredem os dois e repreendem a relação.

A cena de envolvimento entre as duas personagens é relatada logo no início da narração, quando é sugerido um “reconhecimento” entre os dois futuros amantes:

De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo para mim. Me olhava nos olhos quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem identificava mais, passando de mão em mão dentro dos copos de plástico. (ABREU, 1995, p. 50)

A identificação entre as personagens se dá tanto no plano do prazer quanto no sexual. Ambas vivenciam uma relação homoerótica em meio a uma festa de carnaval:

Na minha frente, ficamos nos olhando. Eu também dançava agora, acompanhando o movimento dele. Assim: quadris, coxas, pés, onda que desce, olhar para baixo, voltando pela cintura até os ombros, onda que sobe, então sacudir os cabelos molhados, levantar a cabeça e encarar sorrindo. (...) Eu queria aquele corpo de homem sambando suado bonito ali na minha frente. Quero você, ele disse. Eu quero você também. (ABREU, 1995, p. 51)

A postura dos dois homens permite reconhecer que não há nenhum tipo de preconceito quanto a envolvimento entre pessoas do mesmo sexo, o que direciona a pensar numa total liberdade de opção sexual. Esta liberdade é melhor apreendida nesta passagem do conto:

Tínhamos pelos, os dois. Os pelos molhados se misturavam. Ele estendeu a mão aberta, passou no meu rosto, falou qualquer coisa. O quê, perguntei. Você é gostoso, ele disse. E **não parecia bicha nem nada: apenas um corpo que por acaso** era de homem gostando de outro corpo, o meu, que *por acaso* era de homem também. Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. O quê, perguntou. Você é gostoso, eu disse. Eu era **apenas** um corpo que **por acaso** era de homem gostando de outro corpo, o dele, **que por acaso** era de homem também. (ABREU, 1995, p. 50) [grifos da autora]

Se, por um lado, a postura das personagens desestabiliza qualquer tipo de pensamento conservador, por outro lado, o comportamento dos “outros” manifesta uma tentativa de impor regras de conduta baseadas na oposição binária homem/mulher como padrão legítimo de relação sexual. Esses outros, cujas vozes aparecem embutidas na fala do próprio narrador, representam uma voz social da estrutura de macro-poder, já que é dela que partem as regras. O fragmento a seguir ilustra o “olhar” desses que julgam e condenam:

Passou a mão pela minha barriga. Passei a mão pela barriga dele. Apertou, apertamos. As nossas carnes duras tinham pelos na superfície e músculos sob as peles morenas de sol. Ai-ai, alguém falou em falsete, olha as loucas, e foi embora. Em volta, olhavam. (ABREU, 1995, p. 51)

As vozes que, irônicas e maldosas, manifestam indignação e preconceito revelam também uma incapacidade de aceitar uma ruptura com códigos repressivos e conservadores, fazendo com que numa festa onde o “desregramento” é a tônica maior, como no carnaval, a postura de liberdade e ousadia, própria da cultura carnavalesca, seja abolida. Esse rompimento com tudo o que, à primeira vista, é permitido no carnaval leva à constatação de um paradoxo de nossa sociedade, uma vez que aceita um desregramento nas festas e condena atitudes de liberdade, no caso a sexual. Nesse sentido, a proposição de Franco Jr. é bastante elucidativa: “O carnaval, em ‘Terça-feira Gorda’, alegoriza a própria tessitura de violência sombria mesclada a explosões circunstanciais de euforia e aparente desregramento que caracterizam um modo de ser ‘alegre’, irresponsável e brutal.” (2000. p. 92).

O lado avesso da sociedade é reconhecido pela ironia de a repressão acontecer justamente no carnaval. Para Franco Jr., o carnaval, no conto, indica uma “ironia amarga”, pois a “intolerância tropical” é apresentada no carnaval e por meio dessa festa popular. O autor destaca que, “Repressiva e dissimulada, a sociedade que celebra o Momo é a mesma que, ambivalente com a identificação de limites, reage violentamente quando, por alguma razão, os limites tornam-se claros.” (2000, p. 92) A estratégia de representar a repressão social no carnaval torna a narrativa ainda mais crítica, justamente por ela equilibrar uma construção que tem na ironia o seu maior efeito estético e na abordagem de um traço da sociedade brasileira, o questionamento de um tema ainda pouco ou superficialmente celebrado.

O fragmento a seguir ilustra tal característica do conto, ao propor a ideia de inversão de máscaras no sentido de que aqueles que usam máscaras são aqueles que não conseguem assumir verdadeiramente suas posições e emoções, usando-as para ousar viver outras experiências, em contraposição àqueles que, por não terem medo de enfrentarem o “novo” ou o “diferente”, são sinceros e questionam o próprio sentido da máscara:

Veados, a gente ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar. A música era só um tumbutum de pés e tambores batendo. Eu olhei para cima e mostrei olha lá as Plêiades, só o que eu sabia ver, que nem raquete de tênis suspensa no céu. Você vai pegar um resfriado, ele falou com a mão no meu ombro. Foi então que percebi que não usávamos máscara. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei

devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no carnaval. (ABREU, 1995, p. 52)

Pressentindo um perigo, o narrador-personagem antecipa ao leitor o final trágico da história. Os dois homens são perseguidos na praia por um grupo de pessoas avessas à relação homoerótica que os dois mantêm em público. Um deles consegue fugir das agressões físicas a que são submetidos, mas o outro, apesar da tentativa de proteção dada pelo seu par, morre. A morte é poeticamente descrita pelo narrador-personagem numa associação com um figo que se decompõe em várias partes: “E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos.” (ABREU, 1995, p. 53).

Morrer no conto significa escancarar o grau de barbárie e violência vivenciados num espaço social cujos regramentos sexuais não podem ser rompidos. Ao mesmo tempo em que a imagem choca e aterroriza o leitor, pela violência da cena e intensidade da dor, propõe que seja destacada a dimensão de humanidade que pode existir em cada ser humano no sentido de repensar sobre a emergência de construção de uma sociedade que priorize o respeito à diferença, condenando o preconceito e a exclusão.

Em perspectiva semelhante quanto à exposição de traços que singularizam a experiência social no contexto brasileiro, Caio Fernando Abreu apresenta o conto “Morangos mofados”. Esta narrativa compõe sozinha a terceira parte da obra de título homônimo publicada em 1982 e encerra o livro. A problematização da dor é o tema da narrativa, e essa dor é vivida por uma personagem (cujo nome não é explicitado no texto) em decorrência de um mal do tempo, um “câncer (...) na alma” (ABREU, 1995, p. 145), um mal-estar do tempo que é metaforizado na imagem do “gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta” (ABREU, 1995, p. 145).

A história da personagem protagonista é lançada aos olhos do leitor em partes, ou melhor, está dividida em cinco segmentos cujos títulos aludem à música clássica. Dessa forma, “Prelúdio”, “Allegro agitato”, “Adágio sostenuto”, “Andante ostinato” e “Minueto e rondó” compõem a estrutura do texto, que pode ser lido “aos pedaços”, tendo-se em vista que a forma e composição da narrativa assemelha-se à junção de peças que configuram um mosaico.

Como traço estético do conto, merece destaque a fragmentação formal, que, neste caso, associa-se ao desordenamento em relação ao enredo e às personagens. Estas, contrariando uma perspectiva de narrador observador que caracteriza protagonistas das histórias, não recebem do narrador descrição. Aliás, o narrador, que é também a personagem protagonista conta, em primeira pessoa, logo no início da narrativa seu contato com um médico a quem consulta para encontrar uma “receita” capaz de lhe diminuir o sofrimento psíquico. Esse relato do estado da alma da personagem central é acompanhado do registro da consulta entre o protagonista e o doutor, este parecendo ser um homem despojado, aquele um sujeito angustiado:

Pois o senhor está em excelente forma, a voz ofegante do médico, têmperas grisalhas como um coadjuvante de filme americano, vestido de bege, tom *sur* tom dos sapatos polidos à gravata frouxa, na medida justa entre o desalinho e a descontração. Não há nada errado com o seu cérebro. Caro senhor. Acendeu outro cigarro, desses que você fuma o dobro para evitar a metade do veneno, mas não é no cérebro que acho que tenho o câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em check-up algum. (ABREU, 1995, p. 145)

As duas vozes que “falam” no fragmento são apresentadas num discurso ininterrupto do narrador-personagem sem a marcação convencional na forma de representação de discurso direto. A ausência de aspas e travessão para anunciar as falas e trocas de vozes é sinal de uma subversão da linguagem operada no conto e isso pode confundir o leitor, pois ora as falas são do médico, ora do narrador-protagonista. Este, que declara ter o “câncer”, já tem um próprio diagnóstico: sua condição de exceção não tem caráter fisiológico e sim mental. O câncer é, então, de acordo com a sugestão da personagem central, uma condição espiritual ou emocional.

O “diagnóstico” da personagem sobre a “doença na alma” indica a consciência do narrador-protagonista sobre o esfacelamento psíquico em que se encontra e também alude à ideia de “doença da alma” explorada pelos teóricos antigos ao abordarem a condição melancólica das pessoas. A personagem do conto que se diz ser portadora de um “câncer na alma” pode ser vista como um sujeito esclarecido em relação a distúrbios psíquicos e consciente de suas limitações e também de sua condição melancólica embora não registre claramente ser um

melancólico. De acordo com traços de seu comportamento e de seu discurso, conforme indica uma leitura proposta pelo conto, as pistas textuais são indicativas de uma postura melancólica da personagem.

Sendo a personagem, então, melancólica, é interessante identificar no texto sinais que explicam essa condição psíquica. Ao longo da narrativa, percebe-se que a melancolia é advinda de uma conjuntura de traços do contexto histórico que abalam a integridade do sujeito, como pode ser percebido no seguinte fragmento, que se inicia com uma observação do médico (em itálico) e é continuada com comentários do narrador:

Mal do nosso tempo, *sei*, pensou, *sei*, agora vai desandar a tecer considerações sócio-político-psicanalíticas sobre O Espantoso Aumento da Hipocondria Motivada Pela Paranóia dos Grandes Centros Urbanos, cara bem barbeada, boca de próteses perfeitas, uma puta uma vez disse que os médicos são os maiores tarados (talvez pela intimidade constante com a carne humana, considerou), e este? [grifos da autora] (ABREU, 1995, p. 146).

A referência ao mal do tempo que atinge não só a personagem central, mas inclui toda uma coletividade, como sugere o termo “nosso”, aponta para uma perspectiva que é compartilhada por um grupo maior de pessoas embora seja o protagonista do conto o que a exterioriza. Nesse fragmento, o câncer, que, mais tarde na narrativa, configura-se uma desilusão profunda do sujeito, é vivenciada por outros, que, como ele, experimentam uma condição adversa muito comum nos “Grandes Centros Urbanos” (ABREU, 1995, p. 146). Considerando que o texto e a obra como um todo metaforicamente aludem ao mofo dos morangos, ou seja, à perda e à falência de sonhos e projetos de ordem social de sujeitos que enfrentaram a repressão e o autoritarismo de um governo ditatorial e de uma sociedade conservadora, é possível associar a observação do médico e do próprio paciente quanto ao “mal do tempo” a problemas do contexto histórico-social. Essa articulação ganha respaldo no decorrer do conto com novas alusões ao desapontamento do protagonista diante de situações extremas.

O conselho do médico para diminuir ou eliminar a “doença da alma” da personagem é que esta diminua o cigarro e faça atividades físicas para ter uma vida futura mais saudável. No entanto, o paciente, diante dessas orientações, questiona a

possibilidade de continuidade da vida, já que não tem expectativas promissoras para o tempo por vir:

Mas se o futuro, doutor, é um inevitável finalmente alguém apertou o botão e o cogumelo metálico arrancando nossas peles vivas, bateu com cuidado o cigarro no cinzeiro, um cinzeiro de metal, odiava objetos de metal, e tudo no consultório era metal cromado, fórmica, acrílico, anti-séptico, im-po-lu-to, assim o próprio médico, não ousando além do bege. (ABREU, 1995, p. 146).

A descrença em relação ao futuro, cuja vida pode ser rompida com uma simples apertar de botão num sinal de que essa ação independe da vontade do sujeito (tem “alguém” que comanda essa ação), é intensificada pela aversão da personagem em relação a objetos considerados banais ou pouco ousados. O narrador-protagonista se opõe ao bege, cor que remete à calma e à passividade e também representa a melancolia, preferindo a vivacidade de cores mais fortes:

Na parede [da sala do consultório do médico] a natureza-morta com secas uvas brancas, pêras pálidas, macilentas maçãs verdes. Nenhuma melancia escancarada, nenhuma pitanga madura, nenhuma manga molhada, nenhum morango sangrento. Um morango mofado – e este gosto, senhor, sempre presente em minha boca? (ABREU, 1995, p. 146).

Neste fragmento, chama atenção a descrição do ambiente da sala do médico, a qual é decorada com objetos limpos e puros demais na perspectiva do paciente, que também considera apáticas as uvas, pêras e maçãs em tons claros. Para ele, deveriam estar naquele ambiente desenhos de frutas vibrantes, como a melancia (“escancarada”), a pitanga (“madura”), a manga (“molhada”) e o morango (“sangrento”), elementos que poderiam ajudá-lo a recuperar a energia perdida, pois essas frutas simbolizam o frescor, a vitalidade e a força necessários ao ser humano. No conto, a alusão a elas aparece como representação simbólica do interesse do protagonista em encontrar um caminho de esperança de retorno à alegria de viver e do fim da sua “doença da alma”. É uma busca que assinala também a luta do protagonista para vencer a melancolia. No entanto, conforme a fala final do paciente, essa esperança ainda não está sendo fortificada, pois ele continua com o “gosto” de morango mofado em sua boca.

O gosto de morango mofado na boca é uma imagem simbólica intensamente explorada no conto de Caio Fernando Abreu. O fato de a personagem ter a sensação de que os morangos estão mofados indica que a vitalidade sugerida pela fruta está ausente e que o que domina o sujeito é a consciência de sua impotência diante de sua condição de vida. Em “Morangos mofados”, a personagem central problematiza a sua “doença da alma”, a sua insatisfação com a vida, consigo mesmo, a precariedade da sua condição de estar no mundo e viver num tempo marcado por uma sequência de mal. Considerando que o mofo alude a bolor e a fungos que diminuem ou eliminam a qualidade de objetos, alimentos, roupas, observa-se que a perspectiva otimista diante da condição vital das pessoas é profundamente diminuída. O protagonista de “Morangos mofados”, ao enfatizar o gosto de morango mofado, assinala uma expectativa negativa quanto ao fim de sua doença e quanto a uma mudança de seu estado melancólico.

Em suas reflexões, a personagem central do conto destaca uma visão pessoal de sua existência, construindo uma espécie de diário de despedida em que registra a certeza da finitude da vida. Depois de descrever todos os sintomas de sua doença, a personagem assiste à orientação do médico para uma minimização dos seus sofrimentos, e essa prescrição corrobora a ideia de que é a alma e não o corpo que precisa ser tratado: “Um tranquilizante levinho levinho aí umas cinco miligramas, que o senhor tome três por dia, ao acordar, após o almoço, ao deitar-se, olhos vidrados, mente quieta, coração tranquilo, sístole, pausa, diástole, sem vãs taquicardias, freio químico nas emoções.” (ABREU, 1995, p. 146-147). A receita do médico é para que a personagem não sogra, não se entregue a grandes emoções e tente estar tranquilo diante de cada situação a ser vivida, e essa prescrição médica é um atestado de que o aspecto psíquico do protagonista está alterado, o que garante um estado de angústia constante.

O uso de remédios que deixam o protagonista mais calmo faz com que ele não sinta motivação para nada, por isso, deixa de atender quando o telefone toca e não se força nem para colocar o disco dos Beatles com a música “Strawberry fields forever” que tanto aprecia. Mergulhada no desânimo, a personagem passa a lamentar tudo o que poderia ter feito e não fez, sinalizando que os projetos não podem mais ser retomados: “agora é troppo tarde, tudo já passou e minha vida não passa de um ontem não resolvido, bom isso. E idiota. E inútil.” (ABREU, 1995, p.

148). A precariedade da sua vida no presente se intensifica pela lamentação do passado, formando dois intervalos temporais que acentuam a descrença no futuro.

Ao refletir sobre a sua condição, a personagem do conto percebe que algo poderia ter sido diferente, sente-se angustiada e então vem o vômito, que exterioriza, o ápice do sofrimento e da condição de instabilidade emocional que atinge a personagem. O vômito é ainda acompanhado das lembranças de um passado de realizações e repleto de alegrias, um tempo em que problemas eram ausentes e a harmonia sobrepunha-se aos impasses, um tempo em que o narrador-personagem possuía uma posição de destaque social e reconhecimento público:

Nojo, saudade. Sou um publicitário bem-sucedido, macio, rolando nas nuvens, o Carvalho me disse que rodando-nas-nuvens é do caralho, que achado, cara, você é um poeta, enquanto olho pra ele e não digo nada como eu mesmo já rodei nas nuvens um dia, agora tou aqui, atolado nesta bosta colorida, fodida & bem paga. *Strawberry fields*: no meio do vômito podia distinguir aqui e ali aqui e ali alguns pedaços de morangos boiando, esverdeados pelo mofo. (ABREU, 1995, p. 149).

A imagem reiterada dos morangos mofados é, no conto, uma metáfora para indicar a incompatibilidade entre projeto e realização, entre perspectiva otimista e realidade avassaladora. Ao fazer-se uma associação entre texto e contexto de produção, considerando que a literatura aborda a desintegração do sujeito em termos de repressão e violência social, é possível ler a narrativa de Caio Fernando Abreu como uma representação literária que explora a hostilidade do período autoritário da Ditadura Militar Brasileira através da problematização do sujeito. O conto propõe que a violência de um período que desestabiliza os sujeitos leva-os a refletir sobre a condição de vida e sobre a dificuldade de estabelecer sentimentos de conforto e segurança.

Nessa perspectiva, nota-se que o protagonista da narrativa de Caio Fernando Abreu é enfático ao afirmar uma perda de esperança e de um tempo passado promissor e uma sensação de que não vale a pena viver, conduzindo o leitor a associar o estado emocional da personagem a uma crise social e política enfrentada no início dos anos 1980, período em que foi lançada a obra do escritor. Essa crise do contexto pode ser considerada fator de motivação para a crise do sujeito e, conseqüentemente, para sua melancolia, para a sensação de derrota e tentativa de suicídio: “Bastava um leve impulso, debruçou-se no parapeito, entrevado, morto da

cintura para baixo, da cintura para cima, da cintura para fora, da cintura para dentro – que diferença faz?” (ABREU, 1995, p. 150). Mas o impulso para a morte não conduz ao destino trágico, e a personagem protagonista sentencia que se atirar do viaduto da avenida é: “Oficializar o já acontecido: perdi um pedaço, um tempo. E nem morri.” (ABREU, 1995, p. 150).

Essa articulação entre a desestabilização emocional do sujeito e a desestabilização social é possível graças a um conjunto de traços do conto e da obra do escritor como um todo, que problematizam o “ser no mundo”, enfocando dificuldade e impedimentos de se manter uma vida digna em meio à brutalidade e à violência sociais. O conto “Morangos mofados” é, nessa perspectiva, uma obra aberta a leituras que procuram associar texto e contexto, já que a narrativa indiretamente aborda a situação de sujeitos que perderam a esperança diante de uma situação de instabilidade. Perder um pedaço de si e um tempo, como declara o narrador-personagem do conto, são indícios de um sentimento de tristeza resultante de alguma experiência dolorosa e são formas de expressar uma condição melancólica, anunciada pela consciência da experiência de perda, que é apontada por Freud (1994) e Kristeva (1989) como fator que provoca a melancolia.

Corrobora para toda essa leitura a penúltima parte do conto em que a personagem destaca uma experiência de perda e, na última seção da narrativa, “Minueto e rondó”, em que um sentimento de desolação e solidão toma conta do início do relato. A personagem começa a descrever a observação que faz do ambiente em que vive, que é deserto, sem “rumores nem carros nem pessoas” (ABREU, 1995, p. 151), e da falta de “horizontes” num céu escuro, e logo introduz o pensamento do sujeito acerca de sua condição de vida. A sensação de estar no escuro e sozinho faz com que o protagonista enfatize a sua posição negativa.

No entanto, no final do conto, a personagem afirma a vinda de uma luz que pode trazer outro significado à sua vida, como um sinal de esperança e de reconfiguração das perdas no sentido de seu aprendizado. Essa ideia de esperança, que é simbolizada pela palavra “sim”, porém, não garante uma mudança social e de vida nem anula a perspectiva melancólica do conto porque reflete apenas a vontade de o sujeito encontrar outra forma de elaborar suas experiências no futuro. Dessa forma, entende-se que a esperança da personagem marca a necessidade de se projetar algo novo que possibilite a compreensão da riqueza das experiências e a renovação dos sonhos num contexto em que o “cimento”, alusão indireta a um

poema de Carlos Drummond de Andrade, é predominante, mas é um espaço em que pode ser possível plantar morangos:

Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos. Achava que sim. Que sim. Sim. (ABREU, 1995, p. 152)⁴⁰.

Plantar morangos no cimento é símbolo de uma atitude de resistência da personagem. Desprovido do que foi e esfacelado como está, o protagonista ainda busca forças para se revitalizar, e, assim, os morangos frescos, vivos e vermelhos sugerem a vivacidade outrora experimentada e perdida e agora esperada. O movimento de inquietação e descrença da personagem é amenizado ao final da narrativa, deixando ao leitor uma mensagem positiva acerca das adversidades que a vida e o contexto hostil impõem.

Por isso, o conto encerra-se com um “minueto e rondó”, expressões que no campo musical referem-se a formas animadas de estruturar composições. O minueto advém de uma forma clássica originada de uma dança francesa de nome homônimo; o rondó também tem origem em uma dança francesa, na qual se forma uma roda, e tem a função de retomar o tema de uma obra depois de ela passar por variações, é a ideia de um círculo que remonta o final de óperas, voltando à origem. No conto “Morangos mofados”, o uso das expressões “minueto” e “rondó” indicam a possibilidade de renovação e revisão de projetos e a necessidade de o sujeito aprender com as experiências. Porque, apesar dos processos conflitivos no plano interno e externo das personagens, o saldo das experiências ainda pode ser positivo.

A leitura de “Terça-feira gorda” e “Morangos mofados” assinala um traço relevante da obra *Morangos mofados*, que é sua imbricação com a história social, já que a interpretação da obra pode ser apreendida a luz de considerações acerca da formação da sociedade brasileira e dos valores que esta preconiza como essenciais e legítimos. Contos dessa coletânea constroem uma história a contrapelo no sentido de que propõem a liberdade individual e social e condições pacíficas de

⁴⁰ A ideia de plantar morangos em um canteiro de cimento pode ser comparada à imagem da flor que rompe o asfalto no poema “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *A rosa do povo*. Tanto nesse poema quanto no conto de Caio Fernando Abreu, os sujeitos esperam por algo que acabe com o tédio, a náusea, a inquietude e a insatisfação.

sobrevivência num contexto de opressão, repressão e violência como alternativa para a harmonia das relações humanas, contrariando uma história contada e reproduzida segundo a qual as “leis” de convivência e intervenção social são determinadas por condutas violentas, autoritárias e conservadoras. Metaforicamente, as narrativas dessa obra alertam para uma necessidade de vigilância quanto aos problemas e consequências da imposição de regras e condutas sociais, uma vigilância que também é indispensável na análise da conduta estabelecida pelos regimes autoritários no Brasil.

3.4. *Ovelhas negras*: uma descrição da dor e do sofrimento

Ovelhas negras, classificada por Caio Fernando Abreu como uma “espécie de autobiografia ficcional” (2002, p. 3), é a coletânea que se construiu ao longo de mais de trinta anos como o próprio autor registra na abertura do livro, uma obra que recupera narrativas escritas entre 1962 e 1995, algumas com versões revisadas pelo escritor. Os textos que compõem a coletânea possuem a particularidade de terem sido duplamente excluídos e impedidos do contato com o público leitor durante anos: ora foram proibidos pelo sistema da censura quando estavam originalmente em outros livros, ora foram considerados “marginais, bastardos, deserdados” (2002, p. 3) pelo próprio criador, o que, em tese, poderia sinalizar uma qualidade inferior das histórias em relação a outros contos do escritor. O suposto valor menor atribuído às narrativas é, no entanto, um engano: a descrição dolorosa de cenas de pânico, a subjetividade narrativa e a forma com que o narrador procede em seus relatos, como em outras obras, não permite a associação da obra como “ervas daninhas”⁴¹ na produção do escritor. Assim, a expressão “ovelhas negras” associa-se não à valoração literária e estética dos contos, mas a uma perspectiva sombria que reúne todas as vinte e quatro histórias da obra e que sintetiza um modo de entender as relações humanas marcado pelo olhar pessimista e desesperançoso.

As histórias do livro estão harmonicamente organizadas em três capítulos, cada um com oito contos que recebem um prefácio de caráter explicativo sobre a

⁴¹ Na introdução à edição de 2002, Caio Fernando Abreu explica que o livro é o conjunto de textos que sobraram de outras edições e que, como um pastor, reuniu aqueles que julgou menos piores.

história da produção da narrativa apresentada pelo autor. As três partes da obra fazem referência a um ideograma chinês usado pelos orientais como uma forma de consulta para compreender a situação presente e projetar a futura. Os títulos dos capítulos do livro de Caio Fernando Abreu dividem-se em “Ch’ien”, “k’an” e “kên”, que são três elementos do hexagrama chinês apresentado na obra *I Ching*, também conhecida como o “Livro das mutações”, que trata das possibilidades de se decifrar situações enigmáticas da vida com base na observação aos princípios relativos da natureza. No hexagrama chinês, “Ch’ien” representa o céu, caracteriza-se pela força e criatividade, garante a perseverança e impulsiona o sucesso. “k’an” simboliza a água, indica perigo e a necessidade de ser forte para enfrentar as adversidades. “kên” sinaliza o elemento montanha, identificado pela imobilidade e impossibilidade de alteração, que também indica a necessidade de parar a fim de alcançar a tranquilidade.

No conjunto da obra, os elementos do guia chinês ganham força e sugestividade por indicarem um caminho interpretativo para a coletânea de contos. Os oito primeiros contos reunidos sob o signo do “Ch’ien” aludem ao espírito criativo do escritos. Os oito contos seguintes indicam um tom sombrio e nebuloso das histórias, que se mostram também embaçadas aos olhos do leitor visto as imensas imagens simbólicas da desesperança e da dor. Os oito últimos contos soam como uma retomada da trajetória da produção do escritor no sentido de apontar a trajetória de sua escrita e a sua perspectiva de escrever diante da iminência da morte.

O desvendamento dos diálogos entre literatura e história em *Ovelhas negras* ampara-se nas leituras dos contos “Triângulo em cravo e flauta doce”, “O escolhido” e “Anotações sobre um amor urbano”, selecionados por traduzirem de forma global a perspectiva da coletânea, que alimenta na produção do autor a visão trágica ou desesperançosa das relações humanas e sociais num tempo em que a ruptura com valores morais e sociais sinaliza uma outra maneira de viver e pensar o mundo e o semelhante. A observação à forma e à temática dos contos considera especialmente as relações entre a representação literária e a contemporaneidade, destacando a abordagem do escritor em relação à história recente e às consequências que ela traz para a construção do sujeito e o mal-estar decorrente de um contexto de incertezas e (re)definição de valores, muitos deles acompanhados de temores e estranhamentos.

“Triângulo em cravo e flauta doce” é uma das narrativas que compõem a segunda parte da obra. Como outros contos da coletânea, este, conforme afirma o autor, teria sido publicado em 1975 como narrativa integrante de *O ovo apunhalado*, o que não aconteceu devido à censura de diretores do Instituto Estadual do Livro, entidade que publicou *O ovo*. Texto conciso, mas não menos denso e sugestivo como outros textos do escritor, “Triângulo em cravo e flauta doce” relata a dor e a inquietação moral de três irmãos envolvidos numa relação incestuosa que se torna conhecida apenas no final da história, quando o narrador declara ser o pai da criança que sua irmã espera.

Contado em primeira pessoa e tendo como protagonista um narrador-personagem identificado apenas como um “eu” que observa a postura de um “ela” e com quem estabelece diálogo, o conto aproxima-se das narrativas curtas de Caio Fernando Abreu em que o anonimato das personagens e a obscuridade cênica ajudam a compor um enredo enigmático e carente da intervenção do leitor. O primeiro dos catorze parágrafos que formam a narrativa resume-se a um registro de que a história a ser relatada envolve um fato propulsor de inquietação e também de uma ilusão. Em tom de suspense, o narrador afirma: “Ela disse que não tinha certeza de nada, que podia ser mesmo uma alucinação, um pesadelo, uma projeção subconsciente ou qualquer outra coisa assim” (2002, p. 154), mas não indica do que se trata, qual a situação preocupante que a sua interlocutora começa a lhe referir.

A partir do momento em que o narrador transcreve a fala da mulher com quem conversa, o leitor torna-se consciente de que a história dela causa-lhe muito sofrimento e dor além de uma dificuldade de compreensão sobre as circunstâncias que motivam o fato e quem são todos os envolvidos (ela, o narrador e/ou outro homem, denominado de “ele”?). A mulher demonstra ainda confusão emocional ao contar a trama causadora do conflito que a consome. Diz o narrador: “Acrescentou que apesar de tudo nada tinha a ver com a vida dele, nem com a minha, e falou ainda em voz baixa que talvez não tivesse nada a ver com sua própria vida.” (2002, p. 154)

À medida que o narrador reproduz o relato da mulher, ele deixa transparecer a leitura que ele mesmo faz do desespero dela. Usando expressões como “olhos se apertaram um pouco” e olhos “cheios de lágrimas”, acrescidas das imagens da mulher roendo as unhas e se entregando ao vinho, o narrador sinaliza que o caso descrito é marcado por tensão, conflito e complexidade. Deixando-se envolver pelo

desabafo desesperado da mulher, o narrador-personagem esboça um gesto de carinho, mas recua diante do olhar assustado e repressivo que ela impõe sobre ele. Tal gesto imprime à cena a sensação de que a mulher e o narrador-personagem sustentam uma relação mais próxima, não restrita apenas à convivência formal entre sujeitos que se conhecem. O tipo de aproximação que os dois mantêm, contudo, não pode ser apreendido com exatidão: o gesto de carinho é bloqueado e o narrador prefere deixar sua interlocutora concluir sua manifestação.

Mas ele apresenta um comentário sugestivo acerca do contexto do diálogo: “talvez fosse melhor para nós três [a mulher, o próprio narrador e outro homem] que eu saísse imediatamente dali para não voltar nunca mais. Mas qualquer coisa me obrigava a permanecer.” (2002, p. 155) Surge então a primeira pista de que a complexidade da situação envolve a participação do próprio narrador embora a dificuldade ainda seja um mistério tanto para o narrador quanto para o leitor.

O excerto ainda permite que se façam pelo menos dois questionamentos: Que problema é este que parece não ter possibilidade de enfrentamento? Por que o desaparecimento do narrador-personagem seria a solução para o problema? Em uma narrativa envolvente e também angustiante no sentido de que o próprio leitor assume o papel de investigador e psicólogo das personagens, as respostas parecem urgentes para as dúvidas surgidas no processo de leitura, mas o desvendamento da intriga se consolida apenas no final do conto. O suspense que permeia o desenrolar das cenas, mais do que prender a atenção do leitor e motivá-lo a acompanhar a sequência narrativa, indica uma forma de contar histórias que concentra no clímax do enredo o ponto de equilíbrio entre a informação dada ao leitor e a informação nova, capaz de desestabilizar expectativas e incitar uma reflexão sobre a vida encoberta das personagens como uma forma de desvendamento do próprio ato narrativo. É como se o conto se instaurasse no momento em que a sua história se torna compreensível aos olhos do seu interlocutor, ou seja, a literatura se constrói à medida que desperta significado no ato de leitura e o leitor apreende ou constitui o sentido do texto.

Como o suspense não se refere apenas à história em si, mas à forma como a história é elaborada discursivamente, pode ser associado a uma das tendências de produção de conto, teorizada por Carrera ao prever que a narrativa contística deve motivar o leitor a se interessar pela obra, sendo o suspense, nesse sentido, uma estratégia interessante. Envolvendo o leitor na descrição do conflito enfrentado pela

sua interlocutora, o narrador-personagem dá sequência ao seu relato com o interesse de manter em sigilo o “tema” do problema vivido pela mulher. Apresenta-se, dessa forma, a segunda pista que sinaliza a participação do próprio narrador no caso: o irmão dele mantém comportamento que, segundo a mulher da história, é preocupante:

Depois de algum tempo olhando as mãos, [ela] disse que meu irmão não dormia há várias semanas, passava a noite inteira fumando, levantando da cama para ir à cozinha, ao banheiro, ou então à sala, onde colocava sempre aquele mesma música medieval em cravo e flauta doce, enquanto escrevia até de madrugada. (...) Andava magro, disse, nervoso, tinha olheiras fundas, às vezes ficava muito pálido e apoiava-se no primeiro objeto à vista como se fosse cair” (ABREU, 2002, p. 1555)

A descrição do irmão do narrador-personagem permite inferir que talvez seja o irmão o motivo de preocupação da mulher, já que, pela aparência física e comportamento dele, a vida pode não estar tão harmoniosa, mas, ao contrário, angustiante, como comprovam as poucas paragens, as trocas de espaço no interior da casa, o uso constante do cigarro, a escuta de música medieval. Aliás, a audição de uma música que se caracteriza, dentre outros aspectos, pela voz uníssona (ecoada normalmente por um coral), por uma única linha melódica e pelo espírito burlesco é traço que reitera a suposição de que o irmão do narrador pode ser o “problema” da história, corroborando a perspectiva sombria da narrativa, acentuada pela atitude de desespero da mulher e pela sensibilidade do narrador-personagem que imerge no contexto sentimental, formando um triângulo que produz seu texto ou seu canto ao som de cravo e flauta doce, que é um dos instrumentos típicos da música medieval.

Contudo, ao detalhar a situação precária em que se encontra o irmão do narrador, a mulher não finaliza seu desabafo, e o narrador sabe que ela tem mais a dizer. A mulher continua sua fala e anuncia que está grávida, que contou tudo ao irmão do narrador e que este irmão “jurara matá-la se não tirasse a criança”. (ABREU, 2002, p. 155). Tem-se, neste momento da narrativa, a primeira referência clara de que a motivação maior para o desespero da mulher não é a precariedade da vida do irmão, mas a gravidez que parece ser não planejada e ainda indesejada, pois a própria mulher se sente aterrorizada diante da situação: “ela própria às vezes se horrorizava e pensava no ponto a que tinha chegado” (ABREU, 2002, p. 156). É possível depreender do texto que tanto o irmão quanto a própria mulher mostram

resistência à gravidez, num sinal de repressão e condenação ao nascimento da criança, cuja existência parece não ser aceita pelos personagens e ser o motivo de descontentamento e desilusão.

A continuidade da história também deixa evidente que o comportamento desregrado do irmão é decorrente dessa gravidez. O irmão ainda é usuário de drogas e a mulher não suportava mais vê-lo com manchas roxas sobre as veias, as pupilas dilatadas, o desnudamento dos ossos, a palidez da pele nem encontrar “seringas e ampolas e pedaços de borracha jogados pela casa” (ABREU, 2002, p. 156). Essas imagens acentuam a visão de que o sujeito, diante de uma situação-problema, deixa-se envolver em uma crise existencial exteriorizada pela busca pela droga numa atitude de automutilação e também tentativa de fuga do problema.

Se, por um lado, a problematização da crise que atinge as personagens do conto decorre da gravidez indesejada, o que se insere no plano individual, por outro se intensifica pelo dado novo que se apresenta ao leitor e que aproxima a crise do plano social, moral e ético. O narrador afirma, tentando consolar a mulher, que a situação não é “tão terrível”, pois “nas-pequenas-aldeias-gregas-isso-era-comum-e-que-em-alguns-países-da-Europa-e-mesmo-no-interior-do-Brasil-era-prática-normal-não-era-assim-tão-assustador.” (ABREU, 2002, p. 157)

A alusão à experiência de uma gravidez que nas aldeias gregas não recebia conotação negativa é uma das pistas de leitura mais significativas do conto para a compreensão da problematização exposta na narrativa. Nas aldeias gregas, eram comuns os relacionamentos incestuosos que geravam procriação entre parentes, sendo também frequente a aceitação dessa prática como algo natural da vida em sociedade. Não sendo uma transgressão moral nem social, o filho nascido de uma relação incestuosa teria uma vida como a de qualquer sujeito gerado de uma relação entre não-parentes.

Diante do anúncio da gravidez da mulher e, ao se posicionar demonstrando não haver uma razão tão forte para o desalento dela, o narrador-personagem sugere que, no contexto em que vivem, é preciso haver também uma revisão sobre paradigmas morais e sociais que sustentam convenções que definem o certo e o errado na vida humana, aquilo que pode ou não ser aceito como conduta ética e moral. Como forma de argumentar isso para a mulher, o narrador-personagem relata:

Sentindo-me vagamente ridículo, e também um tanto cruel, repeti que: vivíamos um-tempo-de-confusão-e-que-todas-as-normas-vigentes-estavam-caindo-que-aos-poucos-também-todas-as-pessoas-aceitariam-todas-as-coisas-e-que-talvez-nós-fôssemos-alguns-dos-precursos-dessa-aceitação. (ABREU, 2002, p. 157)

O contexto que serve como pano de fundo para o raciocínio proposto pelo narrador é o de abertura a novas formas de convivência social e também de constituição familiar. E, nesse contexto, a relação incestuosa, na perspectiva do narrador, passa a não ser condenada e sim aceita no plano social. Se o narrador-personagem é otimista quanto a isso, a mulher parece estar mais resistente à possibilidade de aceitação do incesto, pois, mesmo diante da argumentação do narrador, reluta em concordar que a sua gravidez pode ser aceita naturalmente. Seu desespero não diminui, ao contrário, intensifica-se, gerando um desequilíbrio que norteia a performance do irmão, que aparece junto a ela e ao narrador.

O irmão, antes apenas objeto de descrição, agora aparece na cena e aproxima-se do narrador, a quem se dirige chamando de “meu mano” e a quem cobra uma presença mais contínua e a leitura dos textos que escreve, “trechos de poemas novos ao som de uma melodia medieval que descobria há pouco tempo” (ABREU, 2002, p. 158). A imagem do irmão, magro e trêmulo, e sua “voz rouca lendo coisas estranhas, mágicas e tristes ao som de um cravo e uma flauta doce” (ABREU, 2002, p. 158) acentuam o traço sombrio não só da vida da mulher, mas da situação como um todo que envolve os três, e que nubla a emoção do narrador, que sentencia: “Sem sentir fui sendo penetrado por um reino de escuridão, teias, náusea, dor, maldição e luz” (ABREU, 2002, p. 158).

Na construção dessa imagem nebulosa e dolorosa, entrevém o anúncio de que o pai da criança que a mulher espera é o próprio narrador-personagem, o que caracteriza o triângulo familiar configurado ao som de uma música triste e de uma história condenável do ponto de vista social e moral do contexto em que vivem: a gravidez é resultado de uma relação incestuosa. Essa informação é revelada apenas na última frase do conto, quando o narrador afirma que a mulher é “nossa irmã”, numa referência clara à ligação de parentesco entre ele, ela e o irmão, e que ela carrega no seu ventre o filho dele: “vi nossa irmã atravessar o corredor de luzes apagadas, os olhos baixos, os dedos da mão esquerda pousados de leve sobre o ventre onde cresce meu filho” (ABREU, 2002, p. 158). Assim, é possível inferir que a história envolve três pessoas: o próprio narrador-personagem, a mulher e outro

homem, que, ao final da narrativa, descobre-se ser irmão do narrador e da mulher, ou seja, todos os personagens da história são irmãos.

Menos nebulosa que “Triângulo em cravo e flauta doce”, a narrativa integrante da segunda parte do livro, “O escolhido”, tematiza a pretensão de um jovem menino para ser presidente de um país. A história, que mistura sonho e realidade e associa política e sexualidade com poder e prazer, constitui-se uma alegoria sobre a escolha do presidente da República nas eleições de 1989. A personagem principal chama-se Fernando, filho de Leda, numa clara referência ao então candidato Fernando Collor de Mello e à sua mãe, dona Leda.

O texto, narrado em terceira pessoa, conta a história de Fernando, um menino do interior do nordeste, que tem um sonho descrito pelo narrador como um sonho “Que não era vago como costumam ser os sonhos, mas tão nítido que parecia real” (ABREU, 2002, p. 166). O menino, ainda criança, vê-se nesse sonho como um adulto, “alto, moreno claro, forte, olhos penetrantes” (ABREU, 2002, p. 166) no alto de uma plataforma olhando para baixo, para o povo, enxergando “milhões de cabeças humanas com rostos voltados para ele” (ABREU, 2002, p. 167). A posição que ocupa é de superioridade e a imagem que constrói de si é de um homem imponente, seguro e encantador, capaz de fazer todos sentirem-se atraídos não só pela sua postura corporal e beleza estética, mas também por seu discurso.

No sonho, este discurso é cuidadosamente elaborado para seduzir, deixando todos “com olhos hipnotizados” (ABREU, 2002, p. 167) pela fala de Fernando. Permeado de palavras bem articuladas, porém desprovido de grandes ideias, o discurso do já homem Fernando sai de sua boca como “pedras de ouro” (ABREU, 2002, p. 167), que não precisam mais ser lapidadas. No entanto, a perfeição do discurso é aparente, pois o narrador anuncia que o “ouro é falso” e que o próprio Fernando tinha consciência disso, remetendo à artificialidade daquilo que o candidato profere e à estratégia de usar um discurso retórico como forma de seduzir aqueles que lhe assistem e gritam seu nome, num gesto de devoção e admiração incondicional. Ao relatar a maneira como se comportavam as pessoas diante do palanque, o narrador descreve que:

o falso ouro parecia verdadeiro quando voava sobre todas aquelas cabeças transformando-se em líquido para chover sobre os olhos hipnotizados, dentro das bocas secas escancaradas. Então as vozes juntas de todas aquelas cabeças que pertenciam a milhões de corpos gritavam muitas vezes, muito alto, o nome dele. (ABREU, 2002, p. 167).

A narração do sonho mostra-se, no início da narrativa, como uma metáfora para a compreensão não só da atuação do político, apontado como um sujeito estrategista e sedutor, mas também a identificação da situação sócio-política do país. Se o político é vivaz e articulado para enganar através do seu discurso, o povo é ingênuo e carente de uma avaliação mais crítica sobre aqueles que se candidatam a representá-lo.

Do alto do palanque e sob o clima quente, Fernando, no sonho durante seus discursos, falava e suava muito, precisando abrir a camisa encharcada de suor e deixando nu seu peito para todos olharem, e completava sua comunicação com “gestos também de ouro” para encantar ainda mais a sua plateia. A personagem aproxima-se de um ídolo a quem todos querem seguir: “Rei, príncipe, profeta, espadachim, cavaleiro andante, flautista capaz de encantar serpentes, mulheres e homens” (ABREU, 2002, p. 167).

Em meio ao discurso, Fernando espira muito suor e sente também prazer, que o narrador relata em detalhes para aludir ao fato de que Fernando sentia prazer em ser o escolhido pelo povo para representá-lo, um prazer que se associa ao gosto pelo poder e ao êxtase sexual:

O suor descia pelo corpo todo até concentrar-se – denso, viscoso – entre as coxas. Então, sem ninguém perceber, abria as pernas devagar para que o líquido fluísse entre os pêlos (sic). Subia dos testículos direto pela barriga, pelo peito à mostra na camisa aberta, pelo pescoço de veias estufadas no esforço de produzir palavras, pelo rosto avermelhado por aquele calor que o ligava ao alto, num esticado fio vertical entre os pés e a cabeça. O teso fio que dourava suas palavras. “Para isso fui o escolhido”, pensou. E não lembrava de ter sentido tanta felicidade – *seria felicidade* esse vigor, esse gozo? – em toda a sua vida. (ABREU, 2002, p. 167-168).

Ao viver essa história em sonho, Fernando ainda encontra um menino ruivo ao seu lado e que prepara um ritual para torná-lo ainda mais poderoso e divino. O menino aponta o dedo para o céu, identificando primeiramente Marte, que inspira poder e força, depois liga Marte a um outro “planeta rosa”, Netuno, que impulsiona a inspiração, de onde vêm os loucos e os sonhos. Assim, com poder, força, inspiração, loucura e sonho, Fernando estaria preparado para ser o escolhido. É o momento em que dona Leda, sua mãe, acorda-o.

Vivendo nesse instante o sonho, Fernando tenta contá-lo à mãe, mas desiste por achar que ela nem ninguém entenderia. Vai para a escola a pé, recusando carona, tomando o caminho próximo à praia. Resolve pegar o ônibus e pela janela do veículo observa a paisagem e retoma o sonho, o que o faz repetir seguidamente “Para isso fui o escolhido” e sentir-se novamente imponente, um sujeito com a habilidade para ludibriar “aquelas negras, aqueles nordestinos que um dia beberiam suas palavras de ouro falso como o mais puro vinho – outra vez suspendia-se majestoso, irresistível” (ABREU, 2002, p. 168-169).

O fragmento do texto permite entender o estado de catarse em que se encontra Fernando quando ele percebe ser capaz de se sobrepôr aos outros embora sua supremacia seja alcançada com palavras vagas. Tal perspectiva, na narrativa, acentua a visão de que o representante do povo, eleito para defender os interesses de uma coletividade, serve-se do cargo, não para o fim a que se destina, mas para tornar-se um símbolo, para ascender hierarquicamente, para brilhar como “uma pedra também de ouro que subiria ao céu para engastar-se bem no centro do Cruzeiro do Sul” (ABREU, 2002, p. 169).

As imagens do político como um sujeito mesquinho e aproveitador do cargo para a autopromoção reforçam a perspectiva do conto em apresentar uma crítica a condutas que transgridem valores morais e éticos numa sociedade, como a brasileira, que, historicamente, enfrenta situações de corrupção e imoralidades.

Fernando toma as ruas da cidade e finge ir à escola. Chega à praia e vai em direção ao Forte, de onde, com o peito ereto e a cabeça ao alto, grita palavras como pátria, destino, honra, dignidade, justiça, futuro, como sinais de que esses termos seriam os signos de uma linguagem de acesso à realização de seu projeto: ser o escolhido para representar o povo. Nessa praia, a personagem depara-se com o menino ruivo que havia aparecido em seu sonho e a narrativa mescla fantasia e realidade, confundindo o leitor. Será sonho de novo? Ou somente especulação? O fato é que Fernando e o menino ruivo estabelecem um diálogo que, de início, é marcado pela desconfiança de Fernando em saber se realmente o menino ruivo é o menino do sonho e se este sabe mesmo da história sonhada.

O menino ruivo repete integralmente o sonho para surpresa de Fernando e ainda afirma que pode estar para sempre ao lado do escolhido. Ficam os dois em silêncio até começar o questionamento do menino ruivo sobre os planos e objetos de desejo de Fernando. Ouro, poder, um país inteiro, pessoas, homenagens em seu

nome, entre outros, são alguns dos objetos de desejo que o menino pergunta se Fernando quer e este responde que sim, que quer tudo. Surge então a aproximação corporal e o ato sexual na praia deserta entre Fernando e o menino ruivo, que diz Fernando será o escolhido:

– Daqui a trinta anos, meu bem-amado – o menino ruivo gemeu. E num momento mais brusco explodiu dentro dele, enchendo-o de ouro líquido. Aquele mesmo que, trinta anos mais tarde, sairia por sua boca escolhida para chover sobre as cabeças e corpos de todos aqueles homens e mulheres que o aplaudiriam como a cavaleiro andante, um príncipe, um rei. Um deus coroado pelo lado mais negro de todas as coisas. Molhou as pedras num jato prolongado de prazer – o primeiro. (ABREU, 2002, p. 173).

O ato sexual simboliza uma profecia em que Fernando é anunciado como o futuro escolhido pelo povo e quem recebe do “menino ruivo” o elemento mágico para alcançar esse feito e dominar o país, o povo, as mulheres, as índias, os bichos, os pobres, os ricos. O ritual se completa quando os dois atingem o orgasmo e, no momento em que Fernando quis saber o nome do menino, este já tinha desaparecido numa segunda-feira de dezembro, dia de Exu, mas Fernando imaginou ouvir Astaroth como resposta à pergunta sobre o nome do parceiro.

“Anotações sobre um amor urbano” é um conto apresentado pelo próprio escritor como um texto inacabado, próximo a “fragmentos de cartas ou diário íntimo” (ABREU, 2002, p. 185). A história inicia-se com a citação de um fragmento da obra *Lucas, Naim*, de Hild Hilst, o qual se constituiu numa declaração de amor traduzida na comparação entre o sentimento de um sujeito e o amor de uma flor e das serpentes por seus pares. O amor extremo expresso na citação bibliográfica é o pano de fundo de um enredo cujo cenário é uma cidade não identificada, que pode representar qualquer grande cidade do país ou de outro lugar, uma cidade movimentada e também contaminada pela doença, pelo vírus da AIDS, e onde viver o amor é correr risco, conforme anuncia o narrador-personagem do conto.

Nessa história curta, um discurso subjetivo e emotivo marca a narração em primeira pessoa, realizada por um homem que se dirige a um outro homem, fazendo a ele declarações de amor e convites para a concretização de laços de afeto. Durante toda a intervenção do narrador-personagem, ele tenta convencer o seu parceiro a se render ao relacionamento, mesmo que perigoso, incitando-o a se deixar tocar, a ceder ao encanto, pois os dois estão se compreendendo. Diz o

narrador: “agora só preciso estender o braço e, com a ponta dos meus dedos, tocar você, natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos e agora.” (ABREU, 2002, p. 186).

Como o interlocutor não responde, não expressa seus desejos, apenas sorri, o narrador continua a argumentar a favor do envolvimento entre os dois, aproxima-se mais do companheiro, toca-o, beija-o, numa tentativa de viver intensamente a relação que talvez possa não mais se repetir, embora até então o narrador não indique pistas da motivação para esse relacionamento não ter continuidade: “Naufrago em tua boca, esqueço, mastigo tua saliva, afundo. Escuridão e umidade, calor rijo do teu corpo contra a minha coxa, calor rijo do meu corpo contra a tua coxa. Amanhã não sei, não sabemos.” (ABREU, 2002, p. 186).

Para o narrador-personagem, poder se relacionar com o homem a quem se declara é uma forma de enfrentar a vida numa cidade atribulada, como nos grandes centros, repleta de engarrafamento de trânsito, pessoas enlouquecidas, paranoia à solta, é ainda esse outro um antídoto para a agitação urbana, para a inquietação decorrente das buzinas, dos ruídos eletrônicos, das britadeiras de concreto. Nesse sentido, desabafa o narrador: “você me aquieta repetindo que está tudo bem, tudo, tudo bem” (ABREU, 2002, p. 187), como se a companhia do outro transformasse a inquietude em calma, o desassossego em tranquilidade, como se o encontro entre os dois parasse os automóveis nas ruas, os relógios e as pessoas nas casas, como se tudo ficasse parado e propício para alimentar o desejo de um estar com o outro e se entregar mutuamente.

Influenciado por um contexto de pessimismo da vida urbana, o narrador tem pressa, não pode esperar. Precisa de uma resposta de seu companheiro, pois:

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanóides (sic) cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semafóricos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. (ABREU, 2002, p. 188).

Nessa passagem do conto, o narrador deixa clara a urgência da decisão do outro, visto ser o tempo um inimigo para a concretização do encontro, especialmente quando se está vivendo numa cidade doente onde as necessidades dos sujeito são

heterogêneas e confusas. É mister ainda analisar, através desse fragmento do conto, no contexto vivido pelo narrador-personagem, a imagem que ele constrói da cidade, apresentada como um espaço sombrio e que interfere na constituição do sujeito, o qual, impossibilitado de viver seu amor, entristece-se e adocece junto com a cidade.

Para interpretar essa relação do sujeito com a cidade, proposições de Gomes (2000) são elucidativas. Para o crítico, a ficção brasileira contemporânea tem problematizado a experiência urbana na modernidade, acentuando temas como vivência do choque, fragmentação do sujeito, indiferença como forma de defesa em relação a estímulos externos, imagem da rua como símbolo da excitação e da animação urbanas, acrescidas de uma representação da cidade como um espaço onde se evidenciam contradições do mundo moderno, o choque e a desestruturação do indivíduo, a instabilidade urbana, que atinge não só a paisagem geográfica, a arquitetura e a economia da cidade, mas também a interioridade do sujeito.

O conto “Anotações sobre um amor urbano”, nessa perspectiva, acena para uma leitura da vida moderna e da realidade urbana no sentido de que o narrador-personagem pode ser considerado um “leitor” da cidade, um sujeito que reconhece nela a motivação para a sua própria instabilidade, para a sua dependência afetiva, para a sua busca pelo outro como uma forma de sentir-se completo, para a vivência de uma violência interior. A cidade, tal como sublinha Gomes, mostra que “o presente turbulento por onde campeia a violência circunscreve a cidade enquanto morada incerta e inevitável” (GOMES, 2000, p. 68). O narrador-personagem do conto, um amante solitário, é morador da grande cidade e parece sintetizar a impressão corrente dos grandes espaços urbanos, pois, para ele, a cidade é uma “cidade podre e doente”, e a vivência neste ambiente o sufoca e o faz buscar a sua própria realização pessoal, mesmo estando ameaçada pelo vírus que caminha em suas veias e nas de seu companheiro: “Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro” (ABREU, 2002, p. 188-189).

A doença passa a ser, então, característica não só da cidade, mas dos indivíduos que nela habitam, o que evidencia um entrecruzamento de identidade individual, da interioridade dos sujeitos, e identidade espacial, da exterioridade urbana. Cidade e sujeitos estão doentes, contaminados pelo vírus, o que se confirma na sequência do conto quando o leitor descobre a opção sexual do narrador-personagem e a sua doença. O narrador-personagem é um homossexual

contaminado pelo vírus da AIDS, o que intensifica a urgência de ele resolver o impasse amoroso e acentua também o descompasso das escolhas de cada um: o narrador personagem quer viver o relacionamento mesmo correndo o risco da morte, já o companheiro mostra-se mais temeroso. Isso se evidencia na seguinte passagem do conto:

Não temos aonde ir, nunca tivemos aonde ir. Um nojo, nojo é moral – você se sente sórdido, baby? – eu tenho medo, não quero correr riscos – mas agora só existe um jeito e esse jeito é correr o risco – não é mais possível – vamos parar por aqui – quero acordar cedo, fazer cooper no parque, parar de beber, parar de fumar, parar de sentir – estou muito cansado – não faz assim, não diz assim – é muito pouco – não vai dar certo – anormal, eu tenho medo – medo é culpa, medo é moral – não vê que é isso que eles querem que você sinta? medo, culpa, vergonha – eu aceito, eu me contento com pouco – eu quero muito, eu quero mais, eu quero tudo. (ABREU, 2002, p. 189)

O diálogo estabelecido entre o narrador-personagem e seu companheiro aparece de forma inusitada no sentido de que as falas não aparecem intermediadas pelo narrador e sim uma sobreposta à outra através apenas de travessões que tornam a identificação das vozes uma tarefa do leitor. É um processo de escritura característico na literatura de Caio Fernando Abreu, que muitas vezes oculta ou elimina a presença daquele que conta a história, compondo um texto como uma montagem de cenas, cuja vida parece ter plena autonomia no processo de leitura e construção de sentido realizada pelo leitor.

No excerto acima, a sinalização do “medo” e a certeza dos “riscos” de um “desregramento” moral e sexual condicionam a desestruturação e a insegurança do companheiro, cuja identidade é obscura e cuja postura mostra-se movediça, pois, ao mesmo tempo em que o companheiro deixa transparecer o mesmo desejo de viver a relação, recua ao sentir culpa por um ato “anormal”. A anormalidade da relação é considerada, no contexto do texto, segundo a ditadura social do relacionamento homem/mulher numa oposição ao encontro homoafetivo. O companheiro, consciente da “transgressão” sexual numa sociedade que valoriza a heterossexualidade, parece não se sentir seguro sobre a sua própria identidade sexual. Nessa perspectiva, Leal afirma que a definição de uma identidade sexual é complexa para o indivíduo contemporâneo porque este passa a carregar consigo “um estranhamento, um sentimento de inadequação, como se toda a certeza estivesse impregnada por uma

transitoriedade” (LEAL, 2002, p. 40). Dessa forma, o assumir-se como homossexual é um desafio, e viver na cidade é conviver com um descentramento do sujeito, o que no conto caracteriza a situação do companheiro do narrador-personagem.

Se, por um lado, o companheiro do narrador-personagem demonstra estar incerto quanto aos seus desejos e com uma identidade sexual ainda em construção, o narrador, por outro, expressa com firmeza a sua busca pela realização sexual e amorosa, explicitando o interesse em enfrentar o vírus, em assumir o seu desejo, em não ter medo de viver o risco: “Eu quero o risco, não digo. Nem que seja a morte.” (ABREU, 2002, p. 189). A opção do narrador-personagem, nesse sentido, é corajosa não só devido ao enfrentamento da doença, mas também pelo fato de resistir a um enquadramento moral em relação à sexualidade, impedindo que os outros (indicados pelo pronome “eles” em “é isso que eles querem que você sinta? medo, culpa, vergonha”) interfiram em suas escolhas, em seus projetos de vida, na sua identidade sexual e nos seus princípios morais.

No âmago dessa determinação do narrador-personagem, inclui-se o seu questionamento sobre o caráter secundário que devem assumir a contaminação pelo vírus e o regramento sobre a orientação sexual:

Cachorro sem dono, contaminação. Sagüi (sic) no ombro, sarna. Até quando esses remendos inventados resistirão à peste que se infiltra pelos rombos do nosso encontro? Como se lutássemos – só nós dois, só os dois, sóis os dois – contra dois mil anos amontoados de mentiras e misérias, assassinatos e proibições. Dois mil anos de lama, meu amigo. (ABREU, 2002, p. 189)

Uma leitura atenta do conto permite entender que a insistência do narrador-personagem pelo envolvimento com o companheiro relaciona-se à contaminação pelo vírus e a certeza da morte, que chegará para os dois. O narrador vê no outro um homem de “alma fria”, resistente e medroso de viver um amor e um “rapaz dentro do qual a morte caminha inexorável” embora não saiba quando haverá o “golpe final, mas virá”, pois “já começou a devastação, olhos perdidos, boca de naufrágio vermelho pesado sobre o escuro da barba mal feita” (ABREU, 2002, p. 191).

Para o medo da morte, o narrador sentencia que não há como escapar diante do vírus e das tantas mortes que nem os dedos das mãos e dos pés são suficientes para enumerá-las (ABREU, 2002, p. 191) e que é preciso encontrar motivo a cada novo dia para viver, num exercício de auto-ajuda consciente das limitações e

otimista apesar da dor e da abreviação da vida diante da contaminação: "De cada dia arrancar das coisas, com as unhas, uma modesta alegria: em cada noite descobrir um motivo razoável para acordar amanhã" (ABREU, 2002, p. 191). O narrador-personagem, ao proferir esse conselho, ainda sinaliza que essa postura não foi contínua e que no passado esteve no "fundo do poço", mas foi socorrido e precisa do corpo e do amor do companheiro para não se entregar novamente ao desespero provocado pela doença.

Como último argumento para seduzir o seu companheiro e fazê-lo voltar ao relacionamento, o narrador lista uma série de atividades domésticas que realiza para passar o tempo enquanto não recebe uma resposta positiva sobre o futuro dos dois. É nesse momento final do conto que o narrador declara que "tudo vale a pena se alma, você sabe, mas alma existe mesmo? E quem garante? E quem se importa?" (ABREU, 2002, p. 192). A reflexão do narrador é uma referência, ou melhor, intertexto implícito de versos do poema "Mar português", de Fernando Pessoa, que acentua a nobreza das ações dos portugueses no além-mar, enfrentando as intempéries provocadas pelas chuvas e pelos ventos que ameaçavam as embarcações. Apesar das dificuldades, o saldo das experiências é positivo, parece pensar o narrador quando recorre a Pessoa.

Mesmo desconfiando da falta de "alma" e sentindo-se "abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios", numa alusão à provável resposta negativa que receberá do companheiro, o narrador não desiste de seu projeto amoroso e anuncia seu plano "te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro" (ABREU, 2002, p. 192). Fica claro, nessa passagem, que a concretização de seus desejos será alcançada mesmo com a substituição do par desejado por outro, o que indica que a busca por um parceiro é o objetivo maior do personagem numa tentativa de fugir da solidão que caracteriza a vida nos grandes centros urbanos.

Fazendo parte do último grupo de contos do livro, "Anotações sobre um amor urbano" retrata a vivenciada relação homoafetiva sob a ameaça da doença, sinalizando que a experiência do prazer e do amor, embora possa não ter continuidade pela ação agressiva do vírus, singulariza os sujeitos que não se deixam abalar pelo medo da morte, pelas ovelhas negras que podem contaminar suas vidas. Dessa forma, a narrativa de Caio Fernando Abreu, através de experiências pessoais vividas por seus protagonistas, destaca a dor e o sofrimento, problematizado

também pela forma narrativa dos contos, de personagens que representam muito das vivências concretas da história social brasileira.

4. O CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU: INTERTEXTOS

4.1. A intertextualidade na literatura: concepção teórico-crítica

Nos estudos literários, a intertextualidade pode ser apreendida como objeto de teorização para análise literária e também como exercício de leitura e exame crítico na elaboração de trabalhos acadêmicos. Nesse último caso, compartilhando com o posicionamento de Jobim (1999), é possível aceitar a tese de que todo trabalho de análise literária está impregnado de uma relação intertextual: o desvendamento do significado de uma obra, na produção de trabalho acadêmico, requer a recorrência a citações, a tomadas de empréstimo de ideias e conceitos registrados em outros textos que não o do autor da pesquisa⁴². Já a intertextualidade como objeto de teorização e sustentação ao olhar crítico sobre uma obra, que interessa nesta pesquisa, tem sido acionada por duas principais vertentes, a da linguística e a da teoria da literatura. Nesse contexto de abordagem da intertextualidade, há, em maior ou menor medida, a ampliação ou a restrição do sentido de “texto” e o rompimento com as noções tradicionais de fontes e influências nos estudos literários, as quais eram adotadas especialmente no século XIX na análise de empréstimos de um texto na construção de outro e do significado dessa relação de troca na atribuição de valor à obra e na história da literatura.

O termo “intertextualidade” aparece pela primeira vez nos anos 1960, quando havia, por parte de teóricos e críticos, uma preocupação em identificar “instrumentos destinados a fundamentar o discurso literário numa linguagem própria e específica” (SAMOYAULT, 2008, p. 14). Essa tendência foi exteriorizada pelos estudos de base estruturalista e das teorias do texto, para os quais o texto devia ser considerado fora de seu contexto, de modo imanente, sem o estabelecimento de relações de

⁴² Jobim (1999) destaca que a própria exigência de produção de trabalho acadêmico na área de Letras, em nível de pós-graduação *stricto sensu*, supõe o desenvolvimento de uma “competência intertextual” a ser demonstrada através da elaboração de uma atividade interpretativa que deve estar amparada em trabalhos teórico-críticos anteriores (através da chamada “atualização bibliográfica”) e que não deriva apenas do contato direto com a obra literária, mas que é também mediada pelos “sentidos atribuídos pela tradição crítica e teórica que em diversos momentos tematizou a obra” (p. 164). E o autor ainda acrescenta que “A explicitação da intertextualidade entre a obra literária e os seus respectivos textos interpretativos, eleitos como modelares, não significa necessariamente (...) a legitimação acadêmica de certo sentido atribuído à obra, com exclusão de outros possíveis.” (p. 164-165).

conteúdo textual com dados externos à obra. A partir desse período, o enfoque teórico sobre a intertextualidade e sua operacionalização, independentemente da visão teórica adotada, se linguística ou literária, trabalha com a relação entre textos⁴³. Diante das diversas atribuições de sentido, o termo “intertextualidade”, segundo Samoyault, tornou-se “uma noção ambígua do discurso literário” (2008, p. 9) e diferentes expressões (algumas menos técnicas e mais metafóricas) foram usadas para referir-se à relação entre textos, dentre as quais “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (2008, p. 9). Alia-se a isso o fato de que, no discurso sobre a intertextualidade, de acordo com Samoyault (2008), há uma “imprecisão teórica” que dá origem a uma bipartição crítica: uma voltada para a compreensão da intertextualidade como um “instrumento estilístico” procura rastrear os sentidos e os discursos anteriores, e outra focaliza a “noção poética” na tentativa de identificar a retomada de enunciados literários através do reconhecimento de citações, alusões, desvios, entre outros processos.

Para Samoyault (2008), essa duplicidade teórica de abordagem da intertextualidade “corresponde mais ou menos à dicotomia na qual se mantém o conjunto do discurso literário, entre definições restritivas e muito formalizadas e definições extensivas de uso hemenêutico” (2008, p. 13). Por isso, a existência de nomenclaturas diversas para abordar a relação intertextual e a heterogeneidade de olhares críticos sobre o diálogo entre textos e suas relações com o processo de criação literária, o contexto de produção, a construção de sentidos.

Considerando a multiplicidade de concepções teórico-críticas sobre intertextualidade, neste trabalho o recorte teórico é construído com base nas proposições de Bakhtin, Kristeva, Jenny e Genette. A seleção desses autores justifica-se pelo fato de os atuais estudos críticos em literatura reforçarem ou retomarem a teoria inicialmente proposta por Bakhtin (1999), para quem o contexto narrativo não pode ser divorciado do discurso de outrem, ou seja, o discurso literário (e linguístico de um modo geral) é uma construção dialógica. Nesse dialogismo, o

⁴³ Fiorin (1994) chama atenção para a necessidade de se reconhecer a intertextualidade como um processo referente à construção, reprodução ou transformação do sentido, o que implica “verificar como se concebe a produção de sentido” (1994, p. 29). O autor destaca ainda que a intertextualidade não pode ser confundida com interdiscursividade embora os dois fenômenos digam respeito à presença de duas vozes num mesmo segmento do discurso ou do texto. Para ele, “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (1994, p. 30) e “A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (1994, p. 32).

discurso citado pode ser introduzido “no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, ‘em pessoa’, como uma unidade integral da construção” (BAKHTIN, 1999, p. 144). O discurso alheio que se insere no discurso conserva, pelo menos de “forma rudimentar”, a autonomia primitiva, e a enunciação de outrem num segundo discurso é apreendida por um ser preparado e dotado de bagagem de leitura ou, nas palavras de Bakhtin, a essência da apreensão do discurso citado é captada por um ser “cheio de palavras” (1999, p. 147). A preparação do leitor, dessa forma, é sinalizada pelo teórico como condição necessária para a compreensão do que atualmente se define como intertextualidade. Essa reação ativa diante do discurso de outrem no discurso também se justifica por haver no interior do texto associações de sentido não simples de compreensão, pois “O discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas” (BAKHTIN, 1999, p. 148).

Deixando claro, então, que todo discurso é passível de uma interlocução com outro discurso, o discurso de outrem, Bakhtin (1999) enfatiza a existência de diálogo entre textos. No entanto, é preciso destacar que a proposição de Bakhtin (1999) acerca do dialogismo deriva dos anos 20 do século XX e o autor, em nenhum momento, usou o termo “intertextualidade” apesar de ter destacado a integração dos gêneros literários (e com base nisso a noção de hibridismo) e multiplicidade de discursos construída através das palavras. Na leitura de Samoyault sobre essa perspectiva bakhtiniana,

O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo. (2008, p. 18)

O teórico russo identifica o romance como o gênero literário em que predomina a introdução do discurso citado no discurso literário. A inserção da palavra de outrem no texto pode acontecer através do discurso direto ou indireto e aparece de “forma dissimulada”, pois “é um enunciado de outrem numa linguagem estranha ao autor” (BAKHTIN, 1988, p. 109). O discurso alheio ainda pode ser introduzido no discurso do narrador ou da personagem, e, nessa perspectiva,

consolida-se um entrecruzamento de linguagens e de vozes que acarretam o hibridismo e que deixam transparecer duas visões de mundo e duas linguagens.

Assim, o discurso literário, por exemplo, ao ser elaborado, mantém de forma implícita ou explícita um diálogo com outro discurso, havendo, portanto, um entrecruzamento de linguagens e relações que todo enunciado estabelece com outros enunciados numa visão sobre o texto em sua condição de interação social, o que impede a visão de linguagem literária como processo monológico e a escritura do texto como um processo distante do dado social. Nesse sentido, Compagnon (1999) alerta para a constituição teórica que sustenta o postulado de Bakhtin, o qual se contrapõe à visão crítica dos formalistas russos e “depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes” e “reintroduz e realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos” (1999, p. 112).

Essa perspectiva segundo a qual há um cruzamento de vozes na construção discursiva literária que sinaliza um diálogo entre a obra, a sociedade e a história interessa para efeitos da análise literária dos contos de Caio Fernando Abreu, na medida em que textos do escritor pautam-se com frequência na sobreposição de discursos, alguns com indicativo direto da alternância da voz, outros com pistas sutis da mobilidade narrativa, mas com o acento de que essa fusão de enunciados relaciona-se a um conteúdo não restrito à imanência do texto, e sim ao contrário, pois é indicativo do diálogo do texto do escritor com um tempo histórico-cultural.

Como o cruzamento de discursos ou a inserção do discurso de outrem no discurso do narrador foi objeto de análise de outros autores, é oportuno ampliar os apontamentos teórico-críticos acerca dessa interlocução no plano interno do texto. O posicionamento acerca do dialogismo funda-se na análise do texto literário, no entanto, a noção dialógica pode ser observada em discursos diversificados, atendendo a uma visão de que outros gêneros discursivos podem também apresentar alternância de vozes. Nesse sentido, Zani (2003) explica que a relação de diálogos discursivos “proporciona também um cruzamento de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos” (p. 5), o que sinaliza a possibilidade de a voz do “discurso de outrem” ser tomada de um objeto não-literário, através de citação, paráfrase, referência. Assim, a retomada da perspectiva bakhtiniana configura-se em linhas distintas de análise dos diálogos presentes no texto e Kristeva, que introduziu, baseada nas proposições de Bakhtin, o conceito de

intertextualidade, propõe uma leitura do dialogismo que renova e ao mesmo tempo amplia a importância desse conceito para as investigações literárias especialmente no campo da literatura comparada.

Como discípula de Bakhtin, Kristeva (1978) procurou explicar o conceito de dialogismo através da tese de que todo texto é uma recriação de um texto, construindo para isso, o conceito de intertextualidade, apresentado pela primeira vez pela autora em 1966, quando se debruçava a analisar textos segundo uma perspectiva linguística. Na apresentação do livro *Semiótica do romance*, de Julia Kristeva, Seixo (1978) explicita a perspectiva de análise textual de Kristeva segundo os pressupostos da semiótica. Para Seixo, a autora do conceito de intertextualidade interessa-se por observar o signo (não só o da literatura) como “movimentação de cargas significantes que envolvem, num mundo total, da narrativa à economia, da antropologia à lógica, da ideologia à subjectividade” (SEIXO, 1978, p. 11).

Ao dar ênfase ao signo, Kristeva (1978) preocupa-se com as formas textuais e relaciona-as com a tônica social e a dimensão política dos discursos num trabalho de análise dos textos à procura dos seus “tecidos de significação” e das estratégias de produção dessa significação. Nessa prática de desvendamento dos significados dos textos, a literatura é vista como uma “prática semiótica particular”, visto a necessidade de adotar, nesse tipo de análise, uma “teorização mais vasta da significação considerada numa maneira geral” (SEIXO, 1978, p. 13). Em outras palavras, analisar o texto literário, numa perspectiva semiótica, implica decifrar seu processo de escrita e a produção da significação.

Kristeva, antes de escrever *Semiótica do romance* e voltar-se para a análise do signo nos textos, desenvolveu, nos anos 1960, estudos na área da sociologia do romance e teve como interlocutor Lucien Goldman e essa aproximação com uma visão social e política dos textos mostrava-se latente em seu trabalho inicial de crítica literária, o qual desde o início era focalizado sobre o romance. De forma paralela a esses estudos, as propostas de análise estrutural de Todorov e Greimas ganhavam força na Europa, e Kristeva viu-se chamada a observar a forma dos textos. Foi então que se aproximou dos textos de Bakhtin e dos conceitos de dialogismo e polifonia, os quais deram origem ao conceito de “intertextualidade”, que rompeu com uma crítica imanente do texto que reconhecia a questão das influências e das fontes como as formas textuais de integração entre obras e autores e obras precedentes.

Nas obras teórico-críticas de Kristeva sobre a análise do texto, a autora procura assinalar que a investigação de cunho semiótico sobre o texto deriva de uma base linguística e se fundamenta no exercício da autocrítica, mas se serve também de proposições de outras ciências, especialmente as ciências exatas das quais toma de empréstimo terminologias que recebem acepções diferentes das da área original. Kristeva também assinala que a semiótica constitui-se como uma formalização de “modelos”, ou seja, de “sistemas formais” que possibilitam a construção do significado do texto e que, ao mesmo tempo, permitem uma reflexão sobre o próprio método de análise.

Entendendo que a literatura é uma “prática semiótica particular” (1978, p. 34) e que todo texto literário pode ser analisado como “produtividade”, a crítica búlgara acentua a visão de que a literatura é uma forma textual, um exemplo de “texto social” para o qual a análise semiótica fornece estratégias para construção de significado. A autora define que texto é “uma produtividade” que, entre outras características, “é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tirados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (KRISTEVA, 1978, p. 37). Surge dessa concepção, o conceito de intertextualidade que permite compreender o diálogo entre textos como inerente à produção textual.

Numa tentativa de considerar o texto, situando-o no contexto geral de que faz parte, Kristeva (1978) introduz a noção de “ideologema”, responsável por interligar práticas semióticas a coordenadas históricas e sociais e definido como propulsor de uma análise semiótica que *pensa* o texto como uma intertextualidade na sociedade e na história, transcendendo uma interpretação puramente linguística. Nessa perspectiva, ao discutir o ideologema no romance, Kristeva sinaliza também a presença do “agente inferencial”, que implica a justaposição de um discurso do autor e de um enunciado do outro. Nessa perspectiva, a discípula de Bakhtin explica que “o autor recusa ser ‘testemunha’ objectiva (sic), possuidor de uma verdade que simboliza pelo Verbo, para se escrever como leitor ou ouvinte que estrutura o seu texto através de uma permutação de enunciados *outros*.” (1978, p. 50). Os agentes inferenciais possibilitam, enfim, à narração a introdução das citações.

A citação é definida por Kristeva (1978) como um tipo de desvio da função não disjuntiva do romance. A autora identifica que, especialmente na produção do final da Idade Média, marcada pela transposição da cultura oral para a cultura escritural, “A língua latina e os *outros* livros (lidos) penetram no texto do romance

directamente (sic) recopiados (citações) ou enquanto traços mnésicos (recordações)” (1978, p. 60). E essa inserção, no espaço do romance, de um fragmento textual alheio, materializa-se, na análise de Kristeva (1978), através da citação entre aspas ou do plágio.

Numa sequência à ideia de que existe um diálogo de vozes, Kristeva (1978), na observação à semiótica literária, postula que na composição do texto cruzam-se, no eixo vertical, texto e contexto para construir um dado maior: “a palavra (texto) é um entrecruzar de palavras (de textos) onde se lê pelo menos uma outra palavra” (1978, p. 72). E dessa forma a autora introduz o conceito de intertextualidade, caracterizando ainda a linguagem poética como “dupla”, visto todo texto ser o resultado de uma absorção ou transformação de outro texto concretizada pelas citações. Nessa perspectiva, o trabalho crítico na semiótica literária é descrever a estrutura e funcionamento das palavras no texto, identificando o “processamento translinguístico” operado no processo de construção da obra. Nesse contexto, compartilhando com Bakhtin a tese de que a dialogicidade é inerente à linguagem, Kristeva destaca que o romance assume lugar privilegiado, uma vez que exterioriza, de modo particular esse diálogo linguístico, manifestado por “enunciações, expressões por palavras, posições de sujeitos diversos, para que entre eles apareçam relações dialógicas “ (1978, p. 74).

Essas relações constituem uma escritura marcada pela ambivalência no sentido de que o diálogo é uma escrita onde se lê um “outro” através da linguagem, o que determina a necessidade de serem identificadas as relações intertextuais através da ambivalência dos textos, manifestada tanto em romances do século XIX quanto do XX embora o dialogismo se distinga num comparativo entre os dois séculos. Para Kristeva (1978), no século XIX, o romance dialógico-polifônico ficava ao “nível representativo fictício” enquanto o do XX é “ilegível” e “interior à linguagem” (p. 78), como exemplificam neste último caso as obras de Joyce, Proust e Kafka.

Seguindo sua leitura da obra de Bakhtin, Kristeva (1978) atesta haver no romance a chamada “palavra ambivalente”⁴⁴, pela qual o autor insere a palavra de outrem, criando um sentido novo e mantendo o sentido que a palavra já estabelecia. Essa palavra ambivalente pode construir uma imitação, paródia ou polêmica interior

⁴⁴ Kristeva define a palavra ambivalente como a junção da palavra denotativa, que é a palavra do autor (sujeito da narração), com a palavra objectual, caracterizada pelo discurso direto das personagens (1978, p. 80).

escondida, e ainda expressa a palavra de outrem sobre a do autor através da elaboração de um “discurso estranho” e ativo na elaboração narrativa. Sendo assim, a narração, para Kristeva, “é constituída como matriz dialógica” (1978, p. 83), na qual a ambivalência da escrita se explicita na organização do discurso (nível poético)⁴⁵ e na manifestação do texto (nível literário), o que caracteriza o processo de escrita também como um processo de leitura na medida em que o próprio escritor se coloca na posição de leitor do texto: “Aquele que escreve é o mesmo que aquele que lê. Sendo o seu interlocutor um texto, ele próprio não é senão um texto que se relê ao reescrever-se” (1978, p. 96). Com base nesses pressupostos, Kristeva conclui: “A estrutura dialógica surge, assim, somente à luz do texto que se constrói em relação a outro texto como uma ambivalência” (1978, p. 96).

Numa análise das teorias do texto e das teorias da intertextualidade lançadas até a atualidade, Samoyault (2008) recupera a teoria da intertextualidade proposta por Kristeva, destaca o caráter abstrato e a-histórico do conceito construído pela teórica búlgara e sinaliza ser a definição “pouco utilizável enquanto instrumento de análise” (2008, p. 16), embora reconheça que Kristeva rompeu com a lógica tradicional da “crítica de influência” voltada para uma análise de cunho psicológico ou biográfico da relação entre as obras. Diante disso, é lícito indicar que a teorização de Kristeva, apesar de não ter sido acompanhada de uma metodologia prática de análise textual, assume relevância ímpar ao apontar a existência de processo de transposição de texto na criação textual. Uma discussão que fundamenta grande parte dos estudos sobre o processo de criação literária e ainda sinaliza o papel do leitor como indispensável ao desvendamento das relações intertextuais e, conseqüentemente, ao reconhecimento do sentido dos textos.

Numa linha de análise linguística, Barthes (1992) define que a relação entre o texto e um outro texto cria a ilusão referencial no romance realista e assegura as relações entre literatura e realidade ou, na expressão do próprio autor, o “efeito de real”. E os códigos devem ser compartilhados por autor e leitor, entendendo código como uma “perspectiva de citações” em que o realismo, então, é construído pela intertextualidade. Essa visão sobre a intertextualidade na teoria de Barthes é apontada por Compagnon (1999) como uma “maneira de abrir o texto, se não ao

⁴⁵ Kristeva (1978) distingue dois tipos de discurso na narrativa: monológico e dialógico. O primeiro compreende, segundo ela, a descrição, a narração, o discurso histórico e o científico. O segundo corresponde ao discurso do carnaval, da menipeia e do romance.

mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca” (p. 111), passando-se do texto fechado ao texto aberto, embora a preocupação maior seja a produção do texto e não a preocupação com o mundo que havia sido sinalizada na concepção de dialogismo de Bakhtin.

De fato, Barthes propõe uma análise textual da intertextualidade e a relaciona ao tecido das citações apresentadas no texto de forma inconsciente ou automática e sem aspas, de modo que dessa relação não se evidenciam fontes nem influências e sim movimentos de produtividade do texto. O conceito de que todo texto é um segundo texto, no sentido de que se constrói através de citações, é explicitado por Compagnon, que, no final dos anos 1970⁴⁶, apresenta uma perspectiva crítica e não teórica sobre a prática intertextual dominante: a citação.

O texto de Compagnon, publicado em língua portuguesa no Brasil em 1996, é aberto com fragmentos literários – epígrafes da obra crítica – que aludem diretamente ao trabalho de inserção de um texto em outro, de um “redizer”, de uma cópia, expressões extraídas de excertos de romances de Maurice Blanchot e Gustave Flaubert. Assumindo uma postura de construção crítica permeada por analogias sutis e conceitos elaborados com base em associações entre o trabalho do escritor e do leitor, Compagnon (1996) aproxima a prática de escritura do texto através da citação com o jogo lúdico-infantil do “recortar-colar” do qual pode ser apreendida uma semelhança: da mesma forma que a criança usa tesoura e cola para montar um mundo em papel, o escritor serve-se de citações para (re)compor um texto.

De acordo com o crítico, quando elabora um texto, o escritor recorre a leituras anteriores, recupera fragmentos literais de uma obra e transforma-os em um outro texto, e as partes do texto primitivo ganham vida própria num outro contexto. Nesse processo de leitura, o sujeito leitor vivencia o que Compagnon (1996) chama de “acomodação”, pois o texto possibilita que o leitor identifique “lugares conhecidos e reconhecidos” e ainda desconhecidos, as leituras prévias, as frases destacadas no processo de recepção do livro, para os quais será preciso usar alguma habilidade de leitura e assim compreender a obra. Nesse âmbito, o crítico aponta a citação como “um lugar de acomodação previamente situada no texto” (1996, p. 19), já que a

⁴⁶ O tratado de Compagnon sobre as citações foi publicado em 1979 na obra *La Seconde Main ou Le Travail de la Citation*, dividida em 39 tópicos.

citação integra o texto lido a um conjunto ou rede de textos, mesmo que no ato primeiro de leitura a citação possa ser reconhecida, mas não compreendida.

O processo de citação, nessa linha de raciocínio, é, ao mesmo tempo, leitura e escritura, desagregação e junção, montagem e contextualização, recorte e cola, “mutilação e enxerto”:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas órgão recortado e posto em reserva. (COMPAGNON, 1996, p. 13)

Compagnon (1996) ainda destaca que a identificação das citações em um texto assume um papel fático de acordo com a teoria de comunicação de Roman Jakobson no sentido de que a citação “marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela: é sempre a perspectiva do olho que se acomoda, do olho que se supõe na linha de fuga da perspectiva” (1996, p. 19-20). E, como uma etapa anterior à criação textual, a leitura “prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação” (p. 14), entendida como um quase sinônimo de metáfora, pois as citações são imagens captadas de uma leitura que torna mais viva a representação do texto novo.

As citações, na proposta de Compagnon (1996), podem ser configuradas por epígrafe, considerada pelo crítico como “a citação por excelência” (1996, p. 79) – porque sinaliza a relação lógica do texto com um outro texto, doador, dando início à enunciação e sendo uma condensação do prefácio – e são a base do trabalho de escrita, entendendo-se que toda escrita é uma re-escrita que “converte” elementos fragmentados e descontínuos em um todo dotado de coerência e continuidade. Para Compagnon, “toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário” (1996, p. 29) e, mas importante do que apontar uma definição precisa de citação, é discutir o que ele chama de “trabalho da citação”.

O texto é o trabalho da citação, e, na perspectiva do autor, este trabalho opera de forma dupla: é matéria e sujeito; em outras palavras, a atividade de citação na produção textual motiva a escritura do texto e obriga o autor a “trabalhar” no texto

de modo que cada fragmento extraído de uma obra possa fazer sentido ao texto novo. Exige, enfim, um “trabalho” que parece oculto quando o leitor se depara com a obra pronta, e, isolada, a citação “não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e a faz agir” (COMPAGNON, 1996, p. 35).

Essa ideia de que a citação é um deslocamento e também uma manipulação da dinâmica de sentido do texto faz com que Compagnon aponte ser a citação um “operador trivial da intertextualidade” (1996, p. 41), cujo entendimento depende da competência do leitor, e de uma “ativação do sentido”, estabelecendo um jogo de manobra da linguagem e postura ativa do leitor. A este cabe o papel de apreender o movimento do texto, o poder de mobilização que a citação imprime ao texto. O que Compagnon (1996) chama atenção, no processo de decodificação da intertextualidade, quando sublinha a necessidade de uma intervenção do receptor na apreensão do significado da obra, liga-se a uma discussão importante no campo dos estudos literários comparados voltados para o exame teórico-crítico da intertextualidade e para a formulação de uma “teoria da leitura”.

Ao postular que a citação é um exercício de intertextualidade na produção textual, Compagnon (1996), segundo Samoyault (2008), aborda a intertextualidade mais como um processo de transferência de um texto a outro do que um processo de transformação de um texto na escritura de outro, o que distancia a perspectiva de que a intertextualidade seja uma absorção e transformação de um outro texto, uma recriação.

Sintetizando a proposição de que a intertextualidade manifestada através de um intertexto é, em sentido geral, um texto provido de uma língua cujo vocabulário constitui a soma dos textos existentes, Jenny (1976) propõe o estudo da forma como aparecem os intertextos e destaca que a localização de um texto em outro texto deve ser apreendida através de elementos estruturados anteriormente, seja qual for o “nível de estruturação”. Das formas nascidas das relações entre dois textos literários, Jenny (1976) formula uma poética da intertextualidade cuja apreensão se dá através da identificação de “enxertos” intertextuais, que se manifestam através de figuras retóricas, como a paranomásia, a elipse, a hipérbole, a inversão, entre outras “estratégias de forma” que asseguram a relação entre textos.

Jenny (1976) destaca ainda que a intertextualidade introduz um modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto e, no processo de recepção da obra, há uma dupla escolha do leitor: cada referência intertextual identificada pelo leitor pode

levá-lo a prosseguir a leitura, entendendo-se assim que o fragmento faz parte da “sintagmática” do texto, ou fazê-lo buscar o texto “primeiro”, o “texto-origem”. São, enfim, dois processos que se operam no ato de leitura e que dependem da atividade do analista do texto, de seu olhar crítico.

Diferentemente de Compagnon (1996) e Jenny (1976), Genette, em obra publicada no início dos anos 1980, busca uma perspectiva poética para o desvendamento das relações de intertextualidade em uma obra e a atividade teórico-crítica do autor, na visão de Samoyault (2008), apresenta uma contribuição significativa para a compreensão e descrição do fenômeno. Essa contribuição é justificada pelo fato de que Genette expõe uma tipologia das relações entre os textos e obriga o crítico literário a tomar a definição de “intertextualidade” segundo uma perspectiva teórica: a partir da obra de Genette, para Samoyault (2008), “os usuários da intertextualidade (...) devem escolher entre sua extensão generalizante e essencialmente dialógica (...) ou sua formalização teórica, visando atualizar práticas” (p. 28). Em outras palavras, o trabalho crítico sobre a intertextualidade pode ser construído tendo como posicionamento teórico as premissas de Bakhtin ou do próprio Genette.

Genette (1982) propõe-se a apresentar formas de transtextualidade⁴⁷, e distingue cinco categorias de transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Essas classificações, segundo o autor, não pretendem ser nem exaustivas nem definitivas, são modos distintos de se concretizarem relações entre textos e ainda podem se imbricar num mesmo texto. Além disso, como explica Mello (1996), Genette chama atenção para dois traços da transtextualidade: de um lado, devem ser consideradas as diversas formas de concretização da transtextualidade como “aspectos de toda textualidade”, de outro, podem também expressar “classes de texto” (1996, p. 14).

Numa síntese das categorias propostas por Genette (1982), a intertextualidade é definida como a presença de um texto em outro texto, concretizada pela presença efetiva de um texto no outro. Para tornar a identificação da intertextualidade mais evidente, o teórico francês postula formas de apreensão do fenômeno. Para o teórico, a intertextualidade consiste na prática da citação - seja com aspas ou com referência explícita ou implícita de uma referência -, ou do plágio

⁴⁷ Nas palavras de Genette, transtextualidade é “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”. (1982, p. 7).

ou da alusão. Esta última adquire formas menos explícitas e mais literais e ainda é expressa através de um enunciado que é provido de “plena inteligência” que “suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable” (1982, p. 8).

Os outros tipos de relações entre textos são definidos da seguinte forma pelo estudioso: a paratextualidade é expressa pelas relações que o texto estabelece com a apresentação do livro, pelos escritos que compõem o livro, como capa, prefácio, notas, ilustrações, manuscritos; a metatextualidade consiste na relação de um texto com outro que o comenta de forma explícita ou implícita; a hipertextualidade é a relação entre um texto e um texto anterior através da prática de imitação ou transformação, como na construção de paródias e transposições; por fim, a arquitextualidade, considerada por Genette como mais abstrata, designa a inscrição de um texto em um gênero, interferindo não só na produção do texto, mas também na sua recepção.

Tomando como ponto de identificação das transtextualidades essas cinco categorias e dando ênfase à hipertextualidade, Genette (1982) evidencia a relação entre textos literários, ignorando, ou melhor, sem explicitar, as relações que um texto literário pode construir com outro texto, de natureza não-literária. Nesse sentido, é possível identificar uma lacuna na teorização sobre as relações de intertextualidade, uma vez que um romance ou um conto, por exemplo, podem fazer referência, citação, paródia a discursos extraliterários, o que determina a necessidade de adoção do termo “texto”, em sentido genérico, para a decifração das relações entre um texto literário e outros textos, de natureza literária ou não, como é o caso da letra de canção, no conto de Caio Fernando Abreu, a qual é retomada como elemento constituinte do texto literário, portadora de significado e de aproximação entre obra e leitor.

Mas, se por um lado, as teorias da intertextualidade omitem as relações entre objetos literários e não literários, por outro, dão destaque ao papel do leitor, cuja postura e bagagem cultural possibilitam não só a identificação das retomadas, transformações ou citações, mas também oportunizam uma reflexão maior sobre a criação literária e o efeito de sentido da apropriação de um texto em outro texto. Existe, com base nessa perspectiva, um trabalho de “solidariedade” entre leitor e autor e também entre autor e leitor, uma vez que as “pistas” textuais podem tornar-

se chaves de uma leitura proposta pelo autor ou de uma leitura construída pelo leitor de acordo com o contexto de produção e de recepção.

De todas essas considerações, ainda cabe uma observação. Independentemente do conceito atribuído ao longo do tempo para o termo intertextualidade e do enfoque dado a esta prática na produção textual, as diversas correntes teóricas que o abordam, como a crítica genética, a teoria do texto, a teoria da recepção, põem em destaque, de acordo com Carvalhal, a “contribuição do conceito para os estudos de literatura comparada” (2006, p. 129), porque “modificou as leituras dos modos de apropriação, de absorções e de transformações textuais, alterou o entendimento da ‘migração’ de elementos literários, revertendo as tradicionais noções de ‘fontes’ e ‘influências’” (2006, p. 129). Essa migração de conceito torna a obra uma produção coletivizada, e não individual, como propunha a teoria das fontes e influências, o que imprime uma relevância maior ao receptor como elemento constituinte da obra e anula a relação de “dependência” de uma obra em relação à outra quando há relações de diálogo e absorção textual.

O conceito de intertextualidade e a sua relevância para a compreensão de uma obra ainda permitem a ampliação dos estudos comparados que discutem as relações entre sistemas literários através do desvendamento das práticas intertextuais e seu significado para uma tradição e continuidade literária (CARVALHAL, 2006). Além disso, a aproximação dessa vertente crítica da intertextualidade à teoria literária fornece um vasto campo de investigação para a Literatura Comparada no sentido de que a comparação e confrontação textual tornam-se objeto de análise fundamentada em um procedimento lógico e específico de exame literário, fugindo de uma comparação de cunho generalizante entre textos ou comunidades literárias (CARVALHAL, 2006).

E, servindo-se das contribuições teóricas e críticas acerca da intertextualidade, busca-se desvendar mais um traço formal do conto de Caio Fernando Abreu através da construção de uma leitura textual que considera os “encaixes” de outros textos na escritura do contista como forma para o processamento do sentido das narrativas. A compreensão do sentido faz-se com a reflexão decorrente do “convite afável” que as narrativas do escritor propõem ao leitor ao recorrerem a textos diversos, materializando a intertextualidade especialmente nas letras de canções de variados autores e também em outros

textos trechos que formam o cenário de suas narrativas e a identidades de muitas de suas personagens.

4.2. A intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu

As análises dos recursos intertextuais em contos das obras *O ovo apunhalado*, *Morangos mofados* e *Ovelhas negras* são apresentadas neste tópico, que prioriza o exame dos diálogos entre literatura e letras de canção e ainda outros textos literários na produção contística de Caio Fernando Abreu. As observações aos contos do escritor levam em consideração a plasticidade da estrutura e a sugestividade da letra de música na construção das narrativas curtas, apontando-se a apropriação de letras na linguagem, no enredo dos contos e na construção das personagens de modo a identificar os tipos de estratégias intertextuais adotadas pelo escritor e o sentido que a recorrência a outros textos imprime às narrativas do autor.

O olhar crítico sobre os contos do escritor busca mostrar como seus contos apresentam processos de absorção e integração de elementos alheios, através de citações diretas ou indiretas (no caso as letras de canções e outros textos), epígrafes ou alusões de outros textos na sua construção e qual o sentido desses diálogos na tessitura narrativa. Nesse sentido, como são inúmeros os contos de Caio Fernando Abreu que sinalizam diálogos intertextuais, algumas de suas narrativas das três coletâneas abordadas neste trabalho são tomadas como objeto de investigação. Os contos “Noções de Irene”, “O ovo apunhalado”, de *O ovo apunhalado*, “Aqueles dois” e “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados*, “Lixo e purpurina” e “Onírico”, de *Ovelhas negras*, recebem nesta seção um olhar mais atento.

Para tornar mais didática a exposição sobre as práticas intertextuais no conto de Caio Fernando Abreu, esta seção divide-se em dois momentos distintos que procuram caracterizar os modos de inserção de texto alheio nas narrativas do escritos. Assim, o primeiro momento analisa a manifestação da intertextualidade através da citação, da epígrafe e da alusão a textos alheios identificados em

narrativas do escritor; e o segundo observa um exemplo de reescritura de um texto do autor que acentua de forma mais intensa a presença de um texto no outro.

4.2.1. A intertextualidade através de citação, epígrafe e alusão a textos alheios

Integrante da terceira parte de *O ovo apunhalado*, Gama, o conto “Noções de Irene” tem como personagem central um homem maduro, não identificado por nome, que estabelece um diálogo com um homem mais jovem, que é pintor e que também está sem sua identidade explicitada na narrativa. O tema da conversa dos dois é Irene e sua opção de abandonar o homem mais velho (anfitrião) para ficar com o mais novo (visitante), situação que cria uma repulsa do protagonista por ser trocado por um homem “Tão jovem”. Este recebe o convite do outro para uma visita em sua casa. O convite inusitado é aceito para a surpresa do anfitrião, que arruma cuidadosamente a casa e simula um espanto quando o jovem chega, tentando disfarçar que já tinha visto quem era o escolhido de sua ex-mulher.

Logo depois do primeiro diálogo entre o homem trocado e o escolhido por Irene, o narrador, em terceira pessoa e onisciente, expõe o cuidado do protagonista em não parecer um “idiota” e ao se pronunciar diante do outro (o escolhido) nesse diálogo para o qual as palavras deveriam ser detalhadamente selecionadas para que o objetivo fosse alcançado e que o encontro não virasse um “jogo”. Ao tentar dar continuidade ao diálogo, o protagonista procura ser agradável e criar um ambiente propício para a conversa: oferece um “drink” ao rapaz e pergunta se ele gosta de música, pensando que todos como aquele jovem “gostam de música” e adoram “curtir um som” (ABREU, 1975, p. 130).⁴⁸ Mas a conversa de fato custa a se concretizar, sendo permeada de rodeios e falas escapistas que inquietam tanto anfitrião quanto visitante, notadamente preocupados em manter uma postura educada e cordial apesar da amargura explícita do homem maduro que vê seu objeto de amor escolher outra pessoa.

⁴⁸ Os gestos e os tópicos que caracterizam essa primeira aproximação verbal são indicativos da função fática da linguagem, quando o interlocutor procura criar um espaço adequado para favorecer a interação com o outro e assim desenrolar o tema da conversa que fez os dois se reunirem. É uma tentativa de diminuir o distanciamento entre eles e favorecer o desenvolvimento do assunto que motivou a vinda do jovem rapaz à casa do ex-marido de Irene.

Nesses diálogos curtos, mas não tão vazios, o protagonista deixa transparecer uma visão pré-concebida do novo par de sua ex-mulher, uma imagem que, a cada cena, é desconstruída. Ele imagina que o rapaz gosta de uísque com gelo, mas o jovem pede a bebida pura; pensa que ouve rock, desculpando-se antecipadamente por não ter “exatamente aquilo que vocês gostam de ouvir” (ABREU, 1975, p. 130), contudo o rapaz pede Bach; acredita que o jovem é como todos da idade desse novo amante, jovens que preferem “curtir um som”, escutar rock, fumar, andar com barba por fazer, cabelos grandes e jeans desbotado. A aparência física e o modo de viver do jovem que havia se formado na mente do protagonista constituíam para este uma forma de reconhecer no seu rival características depreciativas que poderiam colocar o mais novo em desvantagem em relação ao mais velho quando pudesse ser avaliada, por Irene, a escolha mais adequada para o relacionamento amoroso. Sobre isso diz o narrador que “Talvez tivesse sido demasiado apressado em julgar, catalogar gostos, rotular expressões, como se nenhum deles fosse capaz de alguma individualidade” (ABREU, 1975, p. 130).

O rótulo que o protagonista criou sobre o jovem aproxima este de um grupo maior de pessoas, como se percebe quando o protagonista projeta suas reflexões em associação a um grupo de “eles” e, na leitura de Magri (2010), essa identificação do rapaz com uma sociedade específica ou tribo é destacada⁴⁹. O protagonista vê-se muito diferente do homem escolhido por Irene e tal distanciamento entre os estilos de vida acentua a reflexão do protagonista sobre o porquê de seu abandono. À medida que ele vai observando ainda mais atentamente o rapaz, vai concebendo a ideia de que a idade mais avançada tenha sido um empecilho para a continuidade de seu romance: “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.” (ABREU, 1975, p. 131-132). O ódio, nesse caso, pode se referir tanto ao fato de estar com mais de trinta anos ou ao suposto comentário que o rapaz possa ter feito em relação à idade do ex-marido de Irene, posto que a expressão “dizendo convicto”, oração subordinada reduzida de gerúndio, pode aludir linguisticamente à fala do rapaz ou à do protagonista.

⁴⁹ Para a autora, o jovem é um sujeito “adepto do modo de vida *hippie* e, também, é representativo da contracultura” (2010, p. 61), o que gera um contraste entre os estilos de vida de cada um, pois, enquanto um – o jovem rapaz – pertence a um grupo *hippie*, o outro – o mais velho – indica fazer parte da burguesia ou da pequena burguesia (MAGRI, 2010).

Entre uma conversa banal e outra, é nítida a dificuldade de o protagonista em desenvolver o tema que acarretou a visita, mas o homem maduro insiste em no diálogo a que se propôs, pois classifica os dois como “homens civilizados” (ABREU, 1975, p. 131). A civilidade, nessa perspectiva, é concebida pelo protagonista como um traço distintivo dos dois em relação aos demais. A conversa parece querer tematizar o fim de um romance e o início de outro, numa busca de um “acerto de contas” entre o abandonado e o escolhido. Mas o desenrolar do encontro desvia esse foco, e o contexto narrativo direciona-se para um desabafo do protagonista em relação ao sentimento de rejeição por Irene ter deixado de ficar com ele para relacionar-se com outro homem.

A partir desse momento, o conto, cujo título induz o leitor a conhecer de forma mais detalhada história de Irene (já que sugere mostrar as muitas facetas ou “noções” da mulher), foca na perspectiva do homem abandonado que sofre por amor. Esse sofrimento torna-se mais intenso por ele se considerar um homem seguro economicamente e bem estabelecido socialmente, sinal de altivez numa sociedade em que a escala econômica intervém nas questões de ordem social e onde a valorização da posição social acarreta um valor especial àqueles que desfrutam de uma boa condição financeira.

O protagonista demonstra claramente não aceitar ser trocado por um homem tão mais jovem: “sou só um pouco mais velho que vocês, uns dez anos” (ABREU, 1975, p. 131), desabafa a personagem, que continua a falar sem se dar conta de que o interlocutor é justamente o seu rival: “_ Talvez daqui a vinte anos isso seja uma diferença insignificante, mas por enquanto é terrível, é quase um abismo.” (ABREU, 1975, p. 132). Essa perspectiva de não aceitação da diferença de idade entre homem e mulher, quando esta é mais velha que o seu par, pois Irene, segundo o relato do próprio protagonista, tem pelo menos dez anos a mais que o novo amor, indica a supremacia dos valores da sociedade conservadora e patriarcal sobre as relações entre homem e mulher. Esta normalmente apontada como o elemento submisso da relação, incumbida de servir ao marido, a quem deve o sustento e a proteção, é a parte mais frágil e mais jovem da união, que é fortalecida pelo poder dominador do homem, marcado pela sua experiência e vivência mais ampla em relação à mulher. Irene, nessa perspectiva, contraria a visão de que a idade maior deva ser a do homem na relação binária que marca a união no modelo de

casamento da sociedade patriarcal, pois se envolve com um homem dez anos mais jovem que ela.

Tendo um apego a valores da sociedade patriarcal, torna-se difícil para o protagonista aceitar que sua ex-mulher possa ter se interessado por outro homem, tão diferente, tão mais jovem e talvez incapaz de sustentar em termos financeiros uma vida a dois. Essa resistência a aceitar a decisão de Irene fica clara quando a personagem declara: “Não entendo, por exemplo, como é que ela pode trocar a segurança de ficar comigo pela insegurança de ficar com você” (ABREU, 1975, p. 135). O fragmento explicita que o protagonista compartilha o discurso patriarcal normativo existente no imaginário social segundo o qual, na constituição de uma família, a necessidade material de sobrevivência é papel destinado ao homem a quem também é atribuído o controle sobre as mulheres em relação à sexualidade, ao corpo e à autonomia feminina⁵⁰.

Além disso, a afirmação sobre a (in)capacidade de o jovem rapaz poder sustentar a mulher sinaliza o valor menor que o protagonista atribui ao rival, imagem negativa que se acentua não só pela instabilidade financeira, mas também pela falta de persistência nas atividades que o rival, assim como os outros de seu grupo, executa e pela mudança repentina de desejos que faz com que a vida não siga uma rotina e não tenha um paradeiro. O julgamento do protagonista é que o jovem rapaz e seus companheiros de estilo de vida são “transitórios” e “Tão instáveis, hoje aqui, amanhã ali” (ABREU, 1975, p. 135).

Embora reconheça que na juventude também agia como o jovem pintor e que em certo momento da vida as pessoas cansam das aventuras, procuram e vão em busca de uma vida mais tranquila, o protagonista não consegue suportar ter sido substituído por um homem mais novo. Esse desolamento da personagem coloca em destaque também a diferença de valores entre o protagonista e sua amada Irene, a quem ele julga entender (diz em um momento que não lhe causou surpresa o fato de ela ter ido embora) e cuja nova situação amorosa parece não indicar conflito.

⁵⁰ Nesse sentido, Irene contraria a visão patriarcal da relação homem-mulher idealizada pelo protagonista, já que ignora a necessidade de sustento como critério para estabelecimento de laços amorosos, mantendo, assim, uma postura subversiva diante das proposições do pensamento patriarcal tradicional. Essa subversão ainda é intensificada pelo fato de ela abandonar o lar, trocar de marido e viver seu amor sem considerar uma noção de culpa ou transgressão, ignorando, dessa forma, as prescrições de obediência e de submissão das mulheres à figura masculina apontadas pela normatização patriarcal.

Irene, apontada como uma mulher segura de suas decisões e ciente de seus desejos, não tem sua voz introduzida na narrativa. Sabe-se de sua forma de viver e de sua personalidade pela descrição que as outras personagens fazem dela. Do contexto narrativo, fica claro que Irene concretiza seus projetos, independentemente das circunstâncias que possam impedi-la ou das consequências negativas que suas decisões podem acarretar, e não se arrepende de ter abandonado o marido para ficar com outro. Para o marido, Irene talvez tenha se cansado da vida monótona que ele lhe proporcionava e do fato de alguém não querer mais do que tem em termos de projetos de vida, pois ela declarava, de acordo com o que afirma o protagonista, que sempre “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 drogas” (ABREU, 1975, p. 136). Irene queria viver a vida, aproveitando tudo o que ela poderia lhe proporcionar, das aventuras e perigos aos vícios e, nesse sentido, as músicas que canta são bem sintomáticas de seu perfil.

Já o marido - protagonista do conto -, chamado algumas vezes por ela de “careta” diante do estranhamento dele em relação a hábitos que ela mantinha (como o de enrolar finamente cigarros e fazer “desenhos malucos”), mesmo sendo o provedor e representante de sujeitos com larga experiência de vida, aquele que se julga superior ao escolhido de sua ex-mulher e julga compreender a situação, é quem sofre o fim do romance.⁵¹ Irene parece gostar de aproveitar a vida, de viver seus prazeres sem culpa e servir-se de versos de músicas populares para propagar seus sentimentos e posicionamentos. Demonstra não estar presa a normas reguladoras da vida de homem e mulher propagados pelo discurso da família patriarcal que ainda vigora no século XX na sociedade brasileira. Ela vive a cantarolar músicas populares, tem aversão a tragédias e considera cafona a emoção proveniente da comoção diante de cenas de filmes e novelas populares.

Mas Irene não é uma mulher totalmente fria. Também se comove: “Mas uma vez eu voltei de repente e surpreendi ela com uma lágrima escorrendo pela face. Desculpou-se e disse que às vezes era mesmo meio cafona” (ABREU, 1975, p. 133). A emoção que sente a personagem Irene contrasta com a sua resistência em exteriorizar o que sente, como se a lágrima fosse motivo de vergonha ou

⁵¹ A todo momento o protagonista lembra de Irene, fala sobre ela, recupera momentos que passaram juntos, apesar de procurar mascarar o seu sofrimento diante da perda da mulher amada, como fica claro ao comentar que “A gente está falando dela como se estivesse morta. Mas está viva, não é?” (ABREU, 1975, p. 133).

inferiorização. Não queria parecer um sujeito menor ou uma “besta”, como nomeava o marido quando o via externalizar sentimentos. Irene quer dominar racionalmente suas emoções, as quais são tornadas públicas quando a letra de canções ganha voz em sua própria boca. Irene afirmava que “morreria qualquer dia, *de susto, de bala ou vício*” (ABREU, 1975, p. 136), numa referência ao desprendimento em relação à vida e à certeza da finitude do ser humano com a chegada da morte. Para sinalizar essa consciência sobre a instabilidade e fugacidade da vida, Irene recorre a um fragmento de uma canção cuja autoria não é totalmente reconhecida pelo então marido, o que denota uma dissonância entre a experiência cultural dos dois, pois ele declarou que o excerto da música era “algum verso de algum desses cantores que vocês tanto gostam, desses que morrem por excesso de drogas” (ABREU, 1975, p. 136). Ficam claras as preferências musicais do protagonista em oposição ou distanciamento das da mulher e de seu novo amor, mais uma vez inserido num grande grupo que opõe o protagonista aos “outros”, a quem o ex-marido de Irene parece ter repulsa ao associá-los ao universo das drogas⁵².

Apesar de o protagonista não indicar a autoria dos versos que Irene repete, indica uma pista que pode parecer falsa numa primeira leitura, mas que não o é. De fato, Irene citava versos de uma canção bastante conhecida no universo da música popular brasileira, fazendo com que a citação seja neste conto um exemplo de um dos recursos adotados no contexto narrativo que ajuda a identificar as características do conto de Caio Fernando Abreu e a construir o sentido de seus textos. Esse processo de citacionismo, neste conto, não pode ser desvinculado da caracterização das personagens, pois, sinalizada pelo próprio protagonista, a introdução dos versos “*de susto, de bala ou vício*” é uma remissão textual que permite compreender um pouco mais sobre o universo de Irene. Os versos citados fazem parte da canção “Soy louco por ti América”, interpretada por Caetano Veloso e composta por Gilberto Gil e Capinam.

Essa canção faz parte das produções culturais pertencentes ao movimento artístico da Tropicália, surgido no Brasil no final dos anos 1960, o qual envolvia artes plásticas, cinema, teatro e música. Nesse campo, Gilberto Gil e Caetano Veloso eram considerados os maiores expoentes do Movimento Tropicalista, influenciado

⁵² Essa repulsa, no plano linguístico, é reforçada pela presença do pronome “esses” junto à preposição “de”, garantindo um tom pejorativo ao se referir aos cantores que têm sua vida abreviada pelo uso de entorpecentes.

pelo pensamento de esquerda da época e, conforme destaca Albin (2003), movido por um interesse em promover uma “intervenção crítico-musical na cultura brasileira” (ALBIN, 2003, p. 290). O autor ainda reitera que o Tropicalismo “ressaltava os contrastes da cultura brasileira, como o arcaico convivendo com o moderno, o nacional com o estrangeiro, a cultura de elite com a cultura de massa” (ALBIN, 2003, p.290), mas, mesmo com a inovação que trouxe à música brasileira, não conseguiu se disseminar junto ao público, que na época atraído pela chamada “esquerda universitária da MPB” (ALBIN, 2003).

A canção “Soy louco por ti América” é apontada por Albin (2003) como uma das “pepitas de ouro” do Tropicalismo, e, tocada ao som da guitarra, instrumento até então pouco usado na música popular brasileira, serve-se das duas línguas mais faladas na América Latina: a língua portuguesa e a espanhola são alternadas nas estrofes. A letra faz alusão ao líder Ernesto Che Guevara e suas lutas por revolução política em países da América Latina e tem como tema a adoração pela América, metaforizada na figura da “mujer playera”, também chamada de “Martí”, inspiradora para a vinda de amores, cores e espumas brancas como sinal indicativo de que a liberdade é possível em meio à guerra. Segundo Esteves (2008), que estuda a influência caribenha na música brasileira, em “Soy louco por ti América”, essa “mujer playera”, numa leitura alegórica, “é a liberdade, liberdade que pode vir através da luta, da guerra, da evolução, enfim” (2008, p. 201).

A perspectiva otimista num contexto de adversidade é reforçada, na letra, pela imagem da poesia como força capaz de trazer esperança, pois ainda há tempo para paz em meio às lutas e “Um poema ainda existe” mesmo quando o sujeito-lírico afirma estar “aqui de passagem” e tem consciência de que um dia vai se despedir da vida:

Sei que adiante
Um dia vou morrer
De susto, de bala ou vício
De susto, de bala ou vício...

Estes últimos versos da canção repetidos por Irene em conversa com o então marido, associados à imagem da mulher como elemento instaurador da liberdade, permitem identificar na personagem uma postura marcada pela busca de uma autonomia pessoal, em que ser livre é condição básica para a vida em sociedade.

Irene, ao repetir os versos da canção de Gilberto Gil e Capinam, ainda instaura um modelo de convivência a dois que destoa das premissas do discurso normativo patriarcal, uma vez que não permite que o marido faça as escolhas por ela, assume-se como um sujeito emancipado e inspira-se no universo cultural em que “palavras tristes” e “canções de guerra” podem se opor a “canções do mar” e de amor. Dessa forma, a imagem da mulher livre que inspira amor pode ser associada à ideia de que o nome Irene, de origem grega, quer dizer “Mensageira da Paz”, denominação anunciada pelo próprio protagonista na conversa com o rapaz. Liberdade, amor e paz, que contrariam a noção de guerra e conseqüentemente de tragédia (tema não bem quisto por Irene), são, nesse sentido, princípios ligados à maneira de ser de Irene, e os versos da canção contribuem para que essa relação intertextual reforce a personalidade de Irene, embora seja oportuno destacar que, enquanto a letra da canção expõe um sujeito-lírico fazendo uma declaração de amor à América, Irene perpetua o livre arbítrio e uma vida em que o regramento não se constitui norma e o vício não se manifesta como um erro.

O culto à liberdade, nessa linha de raciocínio, configura-se como polo oposto em relação ao marido. Este é apegado a valores que legitimam a submissão da mulher em relação ao homem e ela, ao contrário, exemplifica a liberdade e a emancipação feminina, assumindo junto a isso um traço tradicionalmente atribuído ao sujeito masculino: a racionalidade e a frieza na análise das situações e um distanciamento em relação às emoções. Um dado que corrobora essa afirmação é o fato de que o protagonista lamenta a perda da mulher amada, mostrando fragilidade diante da experiência de abandono. E a citação apresentada neste conto com o uso do itálico que a põe em destaque no texto e que sinaliza a presença direta do discurso alheio ao discurso do narrador, o “agente inferencial” como propõe Kristeva (1978), faz com que a narrativa de Caio Fernando Abreu configure-se como um texto aberto na visão de Barthes (1992), mobilizando o leitor a construir a significação do texto que não seria a mesma sem a introdução do fragmento textual da canção.

Em “Noções de Irene”, a alusão a outro texto é também um recurso intertextual (um dos tipos de intertextualidade apontados por Genette em obra de 1982) que contribui para o sentido da narrativa. A alusão é um elemento que indica a emotividade intensa e a subjetividade em crise do protagonista abandonado pela esposa. Em meio à conversa com o rapaz, o protagonista lembra de um filme a que assistiu com Irene e, em uma das cenas, uma personagem ficava deitada e passava

alguém cantando “*Io Che non vivo...*”, fragmento de uma música, cuja continuidade dos versos o protagonista não lembra mais. Trata-se da canção italiana “*Io che non vivo senza te*”, de Vito Pallavicini e Pino Donaggio, composta em 1965 e que alcançou o primeiro lugar por duas semanas em audiências de rádio no início de 1966 no Brasil, quando Roberto Carlos, no auge da Jovem Guarda, disputava fortemente a preferência musical e chegava ao topo nas rádios (FRÖES, 2000, p. 83).

O sujeito-lírico da canção italiana declara um intenso amor por uma mulher, de quem não quer se separar por não acreditar poder ser feliz sem ela. Assim, ao recorrer aos versos da canção, o protagonista sinaliza compartilhar o sentimento de não querer ficar sozinho, de não estar preparado para viver sem Irene, simbolizada na mulher a quem se dirige o sujeito-lírico na letra da música. Chama atenção nesta letra a ideia de propriedade do sujeito em relação à amada, o que acentua, na leitura proposta sobre a posição do protagonista do conto de Caio Fernando Abreu, uma visão da mulher como objeto de desejo, amor e posse. Na letra, entendendo ser a mulher sua, numa noção de posse sobre o outro, o sujeito-lírico da letra da canção implora que ela fique com ele, dizendo:

Io che non vivo
Piú de um'ora senza te
Come posso stare una vita senza te?
Ei mia, sei mia, mai niente lo sai
Separarci un giorno potrà⁵³

No conto, Irene, segundo o que pensa o protagonista, não deveria abandoná-lo por ele exercer sobre ela uma relação de poder e controle materializada na dependência financeira que ela teria em relação a ele. A alusão à canção italiana funciona, neste caso, como transferência de um texto a outro e não como transformação de sentido, conforme aponta Compagnon (1996) ao abordar o trabalho de citação do escritor ao produzir o texto. A visão de poder do protagonista sobre sua amada Irene é a que prevê a divisão de papéis do homem e da mulher segundo uma vivência de grupo social do patriarcado, sendo Irene um exemplo da condição da mulher cuja função se aproxima da condição da mulher naquele

⁵³ “Eu que não vivo/mais de uma hora sem você/como posso estar uma vida sem você/Você é minha, é minha/nunca algo, o sabe/nos separar um dia poderá.” Tradução da música “*Io che non vivo senza te*”, apresentada no meio eletrônico. IO CHE non vivo senza te. Disponível em: <<http://italiasempre.com/verpor/iochenonvivo2.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

contexto em que ela fica “relegada ao espaço privado, passando a ser incluída subjetivamente como propriedade do homem” (IOP, 2009, p. 233).

Irene torna-se, dessa forma, para o protagonista do conto, propriedade e objeto de amor idealizado e não mais alcançado, o que o faz lembrar outra produção cultural, o livro *Cleo e Daniel*. Escrito por Roberto Freire e lançado em 1966, a obra tematiza o amor à moda de Romeu e Julieta de Cleo e Daniel, dois jovens que vivem em um país sob a ditadura. Assim como o protagonista e Irene não ficam juntos ao final da história, Cleo e Daniel não têm um final feliz, pois morrem.

Ao fazer referência, através da citação e da alusão à letra de duas canções, e ainda fazer referência ao romance de Roberto Freire, o conto de Caio Fernando Abreu introduz um discurso alheio para construir um contexto narrativo em que o sentido forma-se numa associação entre palavra materializada no texto e palavra citada. A caracterização da personagem e o contorno que recebe a história de cada conto não se alcançam sem uma retomada dos fragmentos textuais citados. A citação, na perspectiva teórico-crítica apontada por Genette (1982) e Compagnon (1996), configura-se como uma estratégia intertextual de que se vale o escritor gaúcho para impor ao seu texto uma densidade narrativa que uma leitura indiferente às citações ignoraria. A busca pela temática das obras citadas, nessa linha de raciocínio, fortalece a leitura do conto à medida que este recebe indicadores que ajudam a compreender o universo ficcional do escritor, a caracterização de suas personagens e a linha interpretativa que pode ser seguida no processo de atribuição de sentido aos seus textos.

A menção à obra *Cleo e Daniel* e a alusão da canção italiana acentuam a perspectiva sombria do protagonista do conto para quem a desilusão amorosa decorrente do abandono de Irene acarreta uma crise na subjetividade, já que, ao mesmo tempo em que desqualifica o rival pela instabilidade econômica, desqualifica a si mesmo por ser trocado por um homem “Tão jovem”. Essa noção de desconsolo do protagonista ganha maior efervescência à medida que o autor traz para a narrativa o fragmento de “Io Che non vivo senza te” e o leitor toma conhecimento do teor melancólico do sujeito lírico que julga não poder viver sem sua amada, o que intensifica o sofrimento da personagem de Caio Fernando Abreu, e aproxima o protagonista de uma criação que poderia fazer parte de uma literatura romântica. A imagem do protagonista bêbado ao final do conto e lembrando de Irene como uma mulher de altos e baixos, assim como a alternância de notas da música que ouvia

enquanto bebia é mais um indício do sentimento de perda do protagonista, sentimento que se torna mais nítido quando se associa à perspectiva da personagem com a temática da canção, a qual mantém uma relação de identificação com a situação vivida pelo protagonista do conto.

A apropriação de versos de “Soy loco por ti America” é crucial para a caracterização de Irene e para identificação dela com um contexto histórico de revolução. A música homenageia um revolucionário e inspira a busca da liberdade, em processo análogo, Irene também propõe uma “revolução” não só na vida do protagonista, mas também na forma como toma suas decisões e escolhe seus parceiros, ignorando um discurso de ordem normativa sobre a relação entre homem e mulher o qual seu ex-marido compartilha. Irene, ao manifestar repulsa ao pensamento vigente numa sociedade de base patriarcal, instaura a liberdade de atitude como regra em detrimento da obediência à norma e, assim, mostra-se emancipada. Está é uma das noções de Irene que podem ser captadas na leitura do conto, pois as outras podem se referir às suas preferências musicais e cinematográficas ou às suas avaliações sobre o parceiro, às vezes visto por ela como um sujeito “cafona”.

O recurso da intertextualidade no conto “Noções de Irene” ainda é indício de uma busca de maior interação entre texto e leitor, na qual o primeiro faz o convite à história narrativa e o segundo assume a tarefa de selecionar fragmentos e pistas textuais capazes de incitarem um sentido lógico à história que apresenta. Nessa perspectiva, a citação como elemento caracterizador da intertextualidade no conto propõe um desafio à competência de leitura, mobilizando a bagagem cultural e incitando a proposição de sentido para um texto aberto, pois nem sempre as relações textuais estabelecidas parecem óbvias. A citação é, no conto analisado, um operador de sentido que potencializa a intertextualidade através da montagem, no contexto narrativo, de cenas e figuras através de passagens de outros textos, o que também imprime uma fragmentação da narrativa, obrigando a se constituir um tecido de significações graças a uma relação de solidariedade ou de trocas entre autor e leitor.

Como em “Noções de Irene”, em “O ovo apunhalado”, a citação é a principal estratégia de forma literária que caracteriza a absorção do texto de outro à escritura narrativa de Caio Fernando Abreu. A história de “O ovo apunhalado” aproxima-se do realismo mágico (ou estética do absurdo) característico da literatura de Julio

Cortazar. A personagem principal, que é também o narrador do conto, registra uma história que mistura realidade e fantasia: inserido em um ambiente marcado pela solidão, o narrador-personagem, ao visitar uma galeria de arte, aterroriza-se com uma obra materializada num ovo apunhalado e, a partir disso, passa a ver a presença do ovo em diferentes situações da sua vida até que o ovo o consome e o protagonista tenta se matar, usando o punhal que estava cravado no próprio ovo e assim tanto ovo quanto o homem ficam, ao final, apunhalados.

Elaborar uma narrativa que trata com naturalidade aquilo que é insólito e sobrenatural é um traço do texto realista mágico produzido nos anos 1970 na literatura hispano-americana, e Caio Fernando Abreu já sinaliza um diálogo com essa tendência na abertura da seção na qual se insere “O ovo apunhalado”. A terceira parte do livro, *Gama*, tem como epígrafe um fragmento do escritor argentino Julio Cortazar, considerado um dos expoentes dessa literatura, e a epígrafe é descrita por Compagnon (1996) como uma forma de citação que gera relações intertextuais.

Do livro de contos “As armas secretas”, do escritor Cortazar, Caio Fernando Abreu extrai o fragmento que inicia o conto de título homônimo em que Cortazar propõe enfrentar a realidade para descobrir o que há de misterioso nela e para desvendar o que está oculto numa primeira percepção, numa alusão à ideia de que há significados e leituras ocultas perante uma cena ou gesto aparentemente banal: “Curioso es que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir ao infinito la misma lata de sardinas” (ABREU, 1975, p. 109).

A epígrafe, neste conto, é uma referência cultural importante para compreender o processo de composição do conto “O ovo apunhalado”. Como já sinalizado pelo autor no início da terceira parte da coletânea de 1975, com a citação de um fragmento do escritor argentino, este conto serve-se de uma forma artística fantástica. Assim, na narrativa em questão, o elemento do realismo fantástico introduz o estranhamento como forma de compreensão da realidade histórica, e essa associação é oportuna quando se considera o contexto em que o conto foi elaborado e as outras citações presentes neste texto.

Uma citação do conto “O ovo e a galinha”, do livro *Legião estrangeira*, de Clarice Lispector, introduz a história dessa narrativa que é para ser lida “ao som de

Lucy in the Sky with Diamonds – Lennon & McCartney” (ABREU, 1975, p. 149), canção gravada pelos *Beatles*, anuncia o narrador logo após o título da história. São mais duas referências que colaboram para a compreensão da narrativa como uma metáfora ou alegoria de uma realidade que pode ser entendida como difícil. No conto clariceano, o ovo representa para a narradora-personagem uma busca do “eu” que se manifesta através do olhar crítico que ela estabelece em relação ao ovo, analisando-o além da superfície e desejando a ele a nação chinesa, conhecida pela sua ampla população. Ao absorver a frase do texto de Clarice Lispector “Ao ovo dedico a nação chinesa”, o narrador de Caio Fernando Abreu, em “O ovo apunhalado”, imprime um tom de reflexão sobre sua trajetória através da imersão na leitura que ele e os outros fazem de uma obra de arte. O processo de absorção do texto alheio e sua integração no texto novo faz com que seja operacionalizada uma dupla ação: a leitura e a escrita que caracterizam o trabalho do escritor, na perspectiva de Compagnon (1996), quando ao autor serve-se de citação.

Em uma visita a obras de arte em uma galeria, o narrador-personagem, sujeito anônimo que relata sua vivência através de uma linguagem subjetiva e poética, depara-se com uma obra que, segundo ele, caminhou em sua direção, deixando-o apreensivo, sensação marcada pela mordida que dá em seu lábio inferior. Ao analisar atentamente a obra, percebe ser ela um ovo branco, com contornos bem definidos e movimentos suaves e um pouco cômicos, que o remeteram a uma antiga namorada. Observa mais um pouco o ovo e vê “um punhal cravado em seu dorso branco” (ABREU, 1975, p. 150). Essa imagem estranha choca o narrador-personagem: “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-se de repente e me encarou com ar pálido” (ABREU, 1975, p. 150).

Mas, para a surpresa do narrador-personagem, a dona da galeria não se mostra aterrorizada com a imagem violenta da obra de arte e expressa uma relação de afeto que deixa transparecer também uma visão sexual do objeto:

Ela aproximou-se sorrindo, parou ao lado dele e estendeu um braço por cima de sua casa, tão desenvolta como se nunca em sua vida tivesse feito outra coisa senão apoiar-se em ovos apunhalados. Não é mesmo? Disse. Tão liso, tão oval, veja como sua superfície é mansa, veja como minha mão desliza por ela, sintá como ele vibra quando eu o toco, agora veja como ele se incha todo e parece aumentar de tamanho, veja como meu corpo se encosta ao dele, veja como minha boca se abre e minha língua freme, ouça esse gemido saindo de minha garganta (ABREU, 1975, p. 150).

Diante disso, aquilo que se mostra aterrorizante para o visitante da galeria parece normal para a dona do espaço. A violência impressa na obra não era motivo nem de preocupação ou espanto nem de reflexão para ela, mas o foi para o narrador-personagem, que questiona a dona quando ela lhe faz a descrição da relação de proximidade que mantém com a obra: “Como se atreve, como se atreve? Eu gritei, eu gritei então um grito de voz, de garganta, de víscera” (ABREU, 1975, p. 150). O estado de espanto do narrador-personagem não é compartilhado nem pelas outras pessoas que estão na galeria, estas se mostram indiferentes à estranheza da obra e também pouco interessadas em analisar as peças em exposição, pois, além de não prestarem atenção aos gritos do narrador-protagonista, “Rolavam pelo tapete verde sem se importarem com os encontrões que davam nas esculturas” (ABREU, 1975, p. 150).

Atordoado com o que viu, o narrador-personagem consegue, com dificuldade devido ao aglomerado de gente, sair da galeria, anda pela rua e esbarra no cinema, onde lê cartazes e ouve música na casa ao lado sem atribuir sentido ao texto ou prestar atenção na canção. De repente, ao arrumar o cabelo, lembra de uma “estória” que só ele conhecia e na qual ao lado da casa dele moravam uns meninos bonitos que passavam sempre ouvindo uma música, cujos versos são citados e, assim como em “Noções de Irene”, sinalizados pela palavra inferencial do narrador através das letras grafadas em itálico: “A música é quase sempre esta: *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*” (ABREU, 1975, p. 151)

O texto que o narrador reproduz são versos de “Imagine”, de John Lennon, canção associada ao desejo de paz para a humanidade e de união entre as pessoas num contexto mundial em que o exercício do poder estatal sobre a sociedade civil, em muitos países, ignorava os direitos dos civis, alimentando lutas de ordem social e política. A letra da canção ainda faz referência aos desejos dos jovens da época, anos 1970, de viver a vida com espontaneidade, lirismo e sonhos. No contexto da narrativa, o fragmento da letra da canção reforça a ideia de que o narrador-protagonista está sozinho, idealizando um espaço em que possa exercer sua liberdade e concretizar seus projetos pessoais numa relação de harmonia entre o “eu” e o “mundo”.

Manifestado metaforicamente esse desejo, é sintomático que ele se torne difícil de ser alcançado porque os outros ignoram o narrador-protagonista e seus anseios e a evidência disso é a indiferença com que o tratam e com o seu sentimento de repulsa e horror diante de uma obra aterrorizante. A violência simbólica do ovo é também a violência a que está submetido o narrador-personagem, que mais tarde tomará ciência de que a sua vida também está apunhalada. A noção de violência cujo fim é desejado em oposição à paz é anunciada quando ele retoma a canção de John Lennon.

É possível ainda inferir que a imagem do ovo, que é associada ao início da vida e, portanto, à reprodução dos seres, ao estar apunhalada, é indicativa de um desgaste ou o fim da luta e da vida. Num contexto social e histórico em que tanto no plano externo quanto no interno havia movimentos de revolução liderados por jovens que se opunham a autoritarismo e cerceamento da liberdade impostos por regimes ditatoriais, o ato de apunhalar ganha significado mais denso. Por isso, o ovo apunhalado é sinal da brutalidade e impossibilidade de realização de projetos de cunho pessoal e social. A descrença do narrador-personagem, nesse sentido, passa a ser ampliada na medida em que ele, quando estava ouvindo a música de John Lennon assim como faziam os meninos vizinhos seus, com quem ele sinalizava identificar-se, tem uma visão de uma menina que aparece nos fundos da casa dos jovens:

Quando o sol estava se tornando insuportável – porque sempre chega um momento em que até o bonito se torna insuportável –, quando chegou esse momento eu olhei para a janela deles e vi uma menina me olhando atrás das grades. 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 sorria um fio de sangue que descia pelo umbigo da menina, escorregava por cima do fecho da calça e pingava devagar bem no meio da clareira de sol onde eu estava (ABREU, 1975, p. 151-152).

Essa é mais uma imagem que desconcerta o narrador-personagem, deixando-o desesperado. A menina que surge para ele ainda se apresenta como Lúcia e diz que está no céu com diamantes numa alusão aos versos da canção de John Lennon e Paul McCartney que fazem parte da epígrafe do conto. O punhal cravado no peito da garota e a sua declaração de que está no céu, o que remete à despedida da vida, são outros elementos sinalizadores de uma violência não mais

apenas simbólica. Essas imagens, segundo a leitura proposta por Cardoso (2007), remetem ao contexto social que nega ao sonho e induz à perda de perspectivas: “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” (2007, p. 183).

Ao ver a menina também apunhalada, o narrador-personagem fica confuso: “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 meus cabelos.” (ABREU, 1975, p. 152). Estar perturbado condiciona também o protagonista a um estado de consciência da banalidade da vida e da brutalidade das pessoas em relação àqueles que são diferentes, pois, na sua alucinação, enquanto ele deita no asfalto, as pessoas enfurecidas cortam e furam seus cabelos “que não param de crescer sobre a cidade” (ABREU, 1975, p. 152). A agressividade dos outros é ainda identificada no “brilho assassino” dos olhos do taxista de quem toma uma corrida e para quem pede que corra e ande depressa para evitar que seja atingido por tomates vermelhos lançados por pessoas que batem contra as vidraças do carro na tentativa de atingi-lo.

Fugir das pessoas que o perseguem sem deixar o motorista do táxi notar é o objetivo do narrador-personagem, que, para isso, tenta estabelecer um diálogo não planejado com o taxista. Diz a ele que se sente sozinho, mas o motorista não o ouve. Decide então comentar sobre uma obra que leu e indica a leitura do texto:

Então pergunto a ele se já leu Goethe, se já leu *Werther*: Ele pergunta o quê, mas eu faço que não entendo, retiro do bolso uma edição portuguesa e digo que ele deveria ler, que não sabe o que está perdendo, e abro à toa e leio um pedaço assim: *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?* (ABREU, 1975, p. 152-153).

O texto em questão faz parte de *Os sofrimentos do jovem Werther*, obra do romantismo alemão escrita por Johann Wolfgang Von Goethe que tematiza o amor profundo de um jovem, Werther, por Charlotte, moça comprometida com outro rapaz. Ao constatar a impossibilidade de ficar com Charlotte e não ter seu amor correspondido, Werther se suicida. A morte é o final trágico da história e, na obra do

romancista alemão, a solução encontrada pelo rapaz para dar fim ao seu sofrimento. A inserção do fragmento no conto de Caio Fernando Abreu é indicativo da postura que o narrador-personagem vai adotar e uma forma de explicação sobre o desfecho que cria para sua experiência pessoal.

Depois de tentar, sem sucesso, conversar com o motorista do táxi, o protagonista chega enfim à sua casa. Paga a corrida e observa no rosto do taxista “um ovo macio, redondo, liso e branco, com um punhal ficado no centro” (ABREU, 1975, p. 153), mas desta vez não se amedronta com a imagem, pelo contrário, sorri para ele e bate-lhe no ombro, querendo lhe dizer que compreende o seu jeito e que não sente preconceito em relação a ele. Ao entrar na casa, o protagonista observa o varal azul, o sol que se foi, as grades por onde via a menina de seios nus que estava no céu com os diamantes. Mas não a vê novamente. Mas visualiza um ovo de pernas cruzadas sobre o muro. Sorri para o ovo e pressente que o objeto vai o perseguir. Então atravessa a casa e nota que o ovo não foi atrás porque suas “vibrações coloridas” impediram a perseguição, protegendo-o, uma proteção ampliada pelos “eus azuis, vermelhos, amarelos, roxos, eus brilhantes que deslizam e flutuam e se fundem uns com os outros” (ABREU, 1975, p. 154). Entretanto, mesmo sabendo que o ovo não o persegue, fica ofegante, com olhos esgazeados e suor escorrendo na testa, seu rosto refletido no espelho está “espavorido”:

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 ovo. (ABREU, 1975, p. 154)

O espelho exterioriza para o próprio narrador-personagem a imagem de si, que agora se confunde com a imagem da obra de arte que vira e que o aterrorizara. O espelho ainda força um olhar mais atento do protagonista para si mesmo, um olhar que se foca no punhal cravado nas suas costas. O ovo que toma conta de seu rosto no espelho lhe faz uma “espécie de súplica”, pedindo que o protagonista o socorra, poupe-o e o abrevie. Nesse momento, o protagonista não teme mais o objeto: “Agora é um ovo delicado, tenro, humilde, e não tenho medo, e sinto pena dele, quase ternura. Então estendo os meus muitos braços coloridos e toco no cabo de bronze do punhal.” (ABREU, 1975, p. 155). É o gesto que instaura o desejo de fincar em seu próprio corpo o objeto, que acaba sendo penetrado nas costas do

protagonista de forma lenta e firme, anunciando a morte: “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 diamantes.” (ABREU, 1975, p. 155).

A morte é, em última instância, uma forma de o narrador-protagonista alcançar a salvação. Como percebe ser complexa a sua aceitação social e como vê possibilidades de realização plena, tendo também noção de sua fragilidade diante dos outros, o protagonista conclui que a vida não faz mais sentido, pois há duas forças de proporções diferentes no conflito que visualiza: ele, de um lado, e os outros, de outro. Enquanto estes se mostram distantes de uma reflexão sobre a violência, o narrador-protagonista se sensibiliza com a situação a ponto de decidir que o fim do sofrimento é motivo que o faz aceitar a despedida da vida. Tal como Werther no romance de Goethe, o protagonista encerra sua dor ao morrer. No conto de Caio Fernando Abreu, o veneno é o cabo de bronze, e o ovo apunhalado é o objeto que estabelece a consciência do protagonista em relação a si mesmo e aos outros, incitando uma reflexão de que a vida, num contexto em que os outros não o aceitam e que condicionamentos históricos e sociais ampliam as forças da opressão, não tem sentido, sendo a morte a concretização da redenção humana.

Nesse perspectiva, cabe ressaltar a importância das citações literárias e das letras de canções que corroboram a perspectiva de desolamento do narrador-protagonista. Uma associação de sentidos que acentua o conflito vivido pelo narrador-personagem do conto de Caio Fernando Abreu e reforça a sua desistência em lutar num ambiente hostil, apesar de manter vivo o desejo de paz, conforme indica a recorrência à canção “Imagine”. As várias recorrências a textos no conto “O ovo apunhalado” tornam mais fragmentada a leitura do texto, condicionando o que Jenny aponta como um dos traços da prática intertextual, pois cada referência intertextual que o leitor mapeia leva-o, se interessado em construir a rede de significações do texto, a buscar o texto “primeiro”, o “texto-origem”.

Em “Aqueles dois”, conto narrado em terceira pessoa, o leitor também assiste a uma espécie de “mapa de tesouro” narrativo em que o narrador dá pistas sobre o caráter, história de vida de personagens e principalmente sobre o envolvimento entre dois homens numa possível relação homoafetiva através do recurso das citações e alusões a músicas. No início do texto, Raul e Saul são apresentados ao leitor, lembrando do espaço de trabalho que compartilharam num passado recente: o

espaço descrito como um “deserto de almas”, disse um deles, era a repartição onde trabalharam juntos depois de passarem em um concurso público. A imagem do escritório como um lugar onde convivem poucas pessoas e ainda repleto de sujeitos frios, como sugere a expressão, no entanto, não é logo justificada. Sabe-se ainda que Raul e Saul eram excluídos desse ambiente, mas que não sentiam repulsa por isso, já que pareciam não se enquadrar nos moldes de relacionamento, assuntos, visões de mundo comuns aos outros funcionários da repartição. Sobre isso, declara o narrador:

E longamente então, entre cervejas, trocaram ácidos comentários sobre as mulheres mal-amadas e vorazes, os papos de futebol, amigo secreto, lista de presente, bookmaker, bicho, endereço de cartomante, cliques no relógio de ponto, vezenquando salgadinhos no fim do expediente, champanhe nacional em copo de plástico. (ABREU, 1995, p. 133)

Excluindo-se e sendo excluídos ao mesmo tempo, Raul e Saul têm algo em comum, pois se identificam logo que se conhecem: “Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe? Mas nenhum deles se perguntou” (ABREU, 1995, p. 133). Nesse fragmento, que compõe o primeiro parágrafo do conto, tem-se já o anúncio de que Raul e Saul podem ter uma afinidade que extrapola as fronteiras do campo profissional. E esse jogo de imagens que aproximam de forma mais afetiva e talvez sexual os dois é mantido até o final da narrativa sem ter-se uma resposta à indagação de que tipo de relacionamento Raul e Saul tiveram.

Assim, a suposta relação homoafetiva entre os dois homens passa a ser o tema central da história e pelo qual a construção do conto e a linha interpretativa que o texto sugere ganham contornos mais nítidos, pois, ao longo do texto, o narrador, sem dar voz às personagens, insinua sutilmente um envolvimento amoroso entre os dois: “Tentaram afastar-se quase imediatamente, deliberando limitar-se a um cotidiano oi, tudo bem ou no máximo, às sextas, um cordial bom-fim-de-semana-então. (ABREU, 1995, p. 134). Mas, logo a seguir, essa aparente insinuação é intensificada pela quebra da perspectiva inicial: “Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, sinas, quem saberá? – conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois” . (ABREU, 1995, p. 134). No entanto, este envolvimento não é concretizado, pelo menos no ponto de vista narrativo, já que a forma como o conto é elaborado não permite uma definição acerca da relação entre Raul e Saul.

Raul, 31 anos, saiu de um casamento fracassado de três anos e sem filhos, solitário, gostava de ouvir música e cantarolar boleros antigos em espanhol cujas letras acionam a ideia de forte amor por alguma pessoa embora nem sempre correspondido. Saul, 29 anos, também solitário, havia terminado um “noivado interminável” e acabado um curso frustrado de Arquitetura, o que o aproximava muito dos desenhos, muitos nos quais só traçava rostos com grandes olhos sem íris nem pupila num sinal de que não via boas perspectivas para sua vida amorosa e também profissional. Os dois eram de lugares distantes (Raul do Norte e Saul do Sul de algum lugar não especificado no texto), não tinham parentes próximos na cidade, não tinham “referenciais” de pessoas, como mãe, mulher ou filho, enfim, não tinham ninguém além de si mesmos, e logo se reconheceram na repartição por terem algo em comum, o gosto por cinema, que os levou a ter várias conversas nos intervalos do trabalho para comentar sobre cenas, filmes, personagens das películas a que haviam assistido. Mas as conversas eram sempre muito discretas, já que como avisa o narrador, era preciso observar o espaço onde estavam, pois “eram novos na firma e a gente, afinal, nunca sabe onde está pisando.” (ABREU, 1995, p. 134)

A aparência física de Raul e Saul chamava a atenção dos colegas, pois “Eram dois moços bonitos, todos achavam” (ABREU, 1995, p. 135) e despertava o interesse das mulheres, que, casadas ou solteiras, “ficaram nervosas quando eles surgiram, tão altos e tão ativos” (ABREU, 1995, p. 135) e viam neles um traço que os distinguia dos outros homens da repartição: não tinham barriga nem uma postura “desalentada” dos colegas que passam datilografando ou carimbando papéis oito horas por dia. Raul era moreno e usava barba por fazer, Saul tinha cabelos claros encaracolados e olhos azuis, parecendo ser um pouco mais frágil e menor que Raul. Juntos eram “um doce de olhar” (ABREU, 1995, p. 135), diziam as moças que achavam os dois “bonitos juntos”, conforme anuncia o narrador, incitando o leitor a pensar no belo par que Raul e Saul formariam e sinalizando uma certa simpatia por um envolvimento afetivo entre os dois, quando conclui a apresentação das personagens:

Sem terem exatamente a consciência disso, quando juntos os dois apuravam ainda mais o porte e, por assim dizer, quase cintilavam, o bonito de dentro de um estimulando o bonito de fora do outro e vive-versa. Como se houvesse, entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia. (ABREU, 1995, p. 135-136)

O fragmento acima, através do jogo de espelhos da imagem de um sobre o outro, e vive-versa, atualiza o mito do andrógino exposto por Platão em *O banquete*, no sentido que a totalidade do ser se constrói pela presença do outro, com quem a harmonia se estabelece. Neste caso, Raul e Saul, não sendo homem e mulher como na versão clássica de Platão⁵⁴, mas dois homens que complementam um ao outro, teriam sua razão de existir não mais solitária e capaz de curar as feridas dos casos amorosos mal sucedidos, pela aproximação de dois corpos masculinos que incita uma relação de amor e sexo. Raul e Saul, apesar de não verbalizarem a busca incessante pela metade que falta a cada um e isso ser sugerido pelo narrador ao longo de todo o texto, sinalizam o encontro entre dois seres que, sem efusões, se reconheceram “no primeiro segundo do primeiro minuto.” (ABREU, 1995, p. 133). Na leitura que Platão apresenta do mito do andrógino, quando esse encontro dos dois seres acontece e, então, as duas partes se unem, consolida-se o amor mútuo, considerado inato entre os homens, e instaura-se a completude, visto que o ser de uma parte só vive a nostalgia e o desejo da unidade perdida. Isso reforça no texto de Caio Fernando Abreu o indício de que a aproximação entre Raul e Saul não se restringe a questões de ordem profissional e o desejo pelo outro é ainda sutilmente sinalizado pelas canções que os personagens cantam e especialmente por alguns versos que reproduzem, como será destacado a seguir.

À medida que o tempo passa, tendo nove horas diárias de trabalho no escritório, Raul e Saul tornam-se mais próximos, embora essa proximidade não signifique intimidade: “Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho, comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas.” (ABREU, 1995, p. 136). Como relata o narrador, o tratamento distante marcado por conversas banais “Durou tempo” e “teria durado muito mais, porque serem assim fechados, quase remotos, era um jeito que traziam de longe” (ARBEU, 1995, p. 136). O fato que levou um para mais perto do outro foi o atraso de Saul em

⁵⁴ O livro de Platão é constituído de discursos sobre o amor e, no discurso de Aristófanes, este identifica a existência de três gêneros na humanidade, o masculino (descendente do sol), o feminino (descendente da terra) e o andrógino (descendente da lua), formado por sexo masculino e outro feminino, dentre outras particularidades. Dotados de grande força e vigor, os andróginos ousaram fazer uma escalada até o céu para investir contra os deuses e Zeus, na tentativa de torná-los mais fracos e mais úteis aos deuses, mandou cortá-los ao meio, mutilando a natureza dos andróginos e fazendo-os buscarem a sua metade por nada quererem fazer sem outro. A natureza humana, segundo o mito, caracteriza-se por fazer um só a partir de dois. O amor seria a procura e o desejo do todo. Fonte: PLATÃO. *O banquete*. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2011.

um dia de trabalho. Chegou quase ao final da manhã e, “Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal chegando quase às onze” (ABREU, 1995, p. 136), Raul quis saber o que aconteceu e Saul explicou que atrasara por ter assistido até tarde ao filme “Infâmia”, indicação de obra que recebe no texto de Caio Fernando Abreu, uma nota de rodapé com a informação de se trata de “*The children’s hour*, de William Wyler. Adaptação da peça de Lilian Hellmann” (ABREU, 1995, p. 136).

Como Saul comenta ser o filme muito antigo e que ninguém conhece, a nota explicativa lançada pelo narrador mostra-se oportuna não só para conferência da veracidade dos dados no texto, que poderia introduzir uma pista não confiável, mas também como sinal de leitura da história enigmática sobre o tipo de envolvimento que Saul e Raul mantêm. Saber da história do filme ajuda a decifrar a história dessas duas personagens. Produzido nos Estados Unidos no início dos anos 1960, “Infâmia”, na versão original, recebeu o nome de “*The children’s hour*”, é resultado de adaptação de peça de teatro e conta a história de uma mentira ou infâmia que arrasou a vida de duas professoras (Karen e Martha) - que mantinham uma escola para garotas - por terem sido apontadas como amantes em um caso homossexual. A infâmia toda foi despertada por Mary, que assistia ao envolvimento das duas professoras, que foram colegas de trabalho, eram muito amigas e expressavam forte carinho uma para com a outra.

No conto de Caio Fernando Abreu, Raul e Saul, conhecedores do filme, falam até o final daquela manhã sobre a película e, a partir dessa primeira conversa sobre cinema, surgem outros filmes e “tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas” (ABREU, 1995, p. 137), que se referiam ao trabalho, à vida como um todo e a uma angústia que cada um alentava (um “nó” apertado “no fundo do peito”). Assim como no filme de William Wyler em que as duas professoras são muito amigas e manifestam publicamente o carinho que sentem uma pela outra, Raul e Saul se tornam muito próximos, até amigos, desejando estarem juntos não só nos dias de trabalho, mas também nos fins de semana. A relação mais próxima, no entanto, não é acompanhada da ciência de que os dois sentiam falta um do outro, pois, como afirma o narrador, “Acontece porém que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las.” (ABREU, 1995, p. 134). A aproximação dos dois, sem que se dessem

conta disso, acontece “para não sentirem tanto frio, tanta sede, ou simplesmente por serem humanos” (ABREU, 1995, p. 134), uma clara alusão de que as pessoas que atuavam na repartição mostravam-se indiferentes a eles, o ambiente não era acolhedor e o tratamento, um tanto agressivo e desrespeitoso.

De modo cada vez mais unido, Raul e Saul passam a frequentar, de forma meio esquiada, as festinhas promovidas por colegas da empresa, especialmente as moças, que arranjavam um motivo qualquer para esticar o horário do expediente em bares, gafieiras ou discotecas. Ficam sempre juntos “para trocar suas histórias intermináveis” (ABREU, 1995, p. 137) e, numa dessas reuniões, Raul, que costumava tocar violão, pegou o instrumento e cantou “Tu me acostumbraste”. Ao se despedirem, já meio bêbados, da festinha, os dois, no caminho do táxi, declaram que “já estavam cansados de todas as mulheres do mundo, suas tramas complicadas, suas exigências mesquinhas” (ABREU, 1995, p. 137) e que preferiam a vida a sós. A alusão a “Tu me acostumbraste”, um bolero do compositor cubano Frank Dominguez, e a desistência de ficar com mulheres, é um dos traços que podem caracterizar, no contexto narrativo, um envolvimento afetivo, mas não sexual, entre Raul e Saul, ideia que é reforçada na sequência do texto quando os versos dessa canção são retomados pela personagem Raul, juntamente com a remissão a outras músicas, quando este recebe a visita de Saul em seu apartamento:

Há quase seis meses se conheciam. Saul deu-se bem com Carlos Gardel, que ensaiou um canto tímido ao cair da noite. Mas quem cantou foi Raul: “Perfídia”, “La barca”, “Contigo en la distancia” e, a pedido de Saul, outra vez, duas vezes, “Tu me acostumbraste”. Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim *sutil llegaste a mí como una tentación llenando de inquietud mi corazón* (ABREU, 1005, p. 138).

As canções referenciadas e os versos citados, caracterizadores de práticas intertextuais, fazem parte do repertório de boleros, ritmo marcadamente romântico, e suas letras direcionam a uma atração amorosa de um sujeito-lírico que se dirige à amada, declarando seu amor e implorando beijos, mas não sendo correspondido (como em “Perfídia”), à amargura em decorrência da despedida da mulher amada (acentuada em “La barca”), ao desolamento do sujeito-lírico pela ausência da pessoa amada (apontado em “Contigo en la distancia”) e, novamente, a lembrança de “Tu me acostumbraste”, canção cujos versos apontam a ansiedade do sujeito-lírico por viver seu objeto de amor, que, sutilmente, encheu de inquietude

o seu coração. A referência a outros textos, no caso às canções (nas quais se incluem “Io che non vivo senza te” e “El dia que me quieras” e “Noche de ronda”, cantarolada por Raul em um dos encontros com Saul) que se compõem de letra e música, assim como a citação de versos de uma delas, constitui um recurso intertextual que acentua a ambiguidade narrativa acerca do tipo de relacionamento entre Raul e Saul: simplesmente amizade ou caso amoroso?

Essa perspectiva dupla que acompanha todo o texto e que é projetada pelo narrador do texto adquire conotação mais expressiva à proporção que o leitor faz associações de sentido entre o texto dado e o texto alheio inserido na narrativa. É como se a união dos fragmentos dispersos originados das relações intertextuais direcionasse o olhar do leitor para as personagens principais, buscando identificar nelas e em suas falas, gestos e histórias e a definição de uma orientação sexual que responda à pergunta acima mencionada. Deve ser notado que a ambiguidade na postura do narrador ainda é marcada pelos termos que usa para referir-se a Raul e Saul. Em certo momento da narrativa em que o narrador registra o presente que cada um deu ao outro no aniversário, o termo escolhido para remeter aos dois é “amigo”, expressão que aponta a amizade como laço afetivo que une as personagens, destituindo assim uma visão amorosa e sexual entre os dois: “No começo do verão, foi a vez de Raul fazer aniversário. E porque estava sem dinheiro, porque seu amigo não tinha nada nas paredes da quitinete, Saul deu a ele a reprodução de Van Gogh” (ABREU, 1995, p. 139).

Além disso, há de se considerar que a intertextualidade manifestada no conto “Aqueles dois” opera um movimento duplo, pois, ao mesmo tempo em que incita uma definição sobre o envolvimento entre as personagens, acentua a fragmentação formal da narrativa. Em outras palavras, as relações intertextuais do conto orientam a caracterização de Raul e Saul e interferem na forma narrativa, já que a introdução de excertos do discurso de outro implica a busca de outros textos que colaboram na construção maior do significado do conto que se alcança justamente no ato de decifrar os fragmentos textuais justapostos e reconhecer na montagem o sentido do texto.

Nesse contexto de aproximação dos dois em que as canções colaboram para a sugestividade acerca do envolvimento homoafetivo entre Raul e Saul, acontece também o distanciamento dos outros, cujo olhar passa a ser mais atento sobre os dois quando as pessoas passam a supor um caso de amor e/ou sexual entre eles:

Uma noite, porque chovia, Saul acabou dormindo no sofá. Dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro. Nesse dia, as moças não falaram com eles. Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem. (ABREU, 1995, p. 139)

O modo como os colegas de trabalho avaliam Raul e Saul tem como pressuposto o valor menor atribuído àqueles que não compartilham a ideologia sexual da heteronormatividade. O olhar atravessado dos homens e a indiferença das mulheres para com os dois são sintomáticos do julgamento moral a que são submetidos Raul e Saul. O ambiente do escritório, dessa forma, passa a ser hostil e preconceituoso, legitimando ainda a exclusão do ser humano em razão de uma “regra” de ordem sexual. A postura dos outros, nesse sentido, extrapola a vida pública para observar condicionamentos da vida privada de Saul e Raul e assim o observar torna-se acusar, a suposição sobre a orientação sexual dos dois ganha *status* de verdade e noção de “infâmia”, anunciada com a referência ao filme de William Wyler, recebe mais um elemento indicador da situação de repressão vivida por Saul e Raul.

Este perdeu a mãe, precisou ficar fora do trabalho durante uma semana, e nesse tempo, Saul “vagava pelos corredores da firma esperando um telefonema que não vinha, tentando em vão concentrar-se nos despachos, processos, protocolos” (ABREU, 1995, p. 139). Como para consolar-se da ausência de Raul, Saul acariciava Carlos Gardel (sabiá que Raul criava em gaiola no apartamento e que remete, através do nome, a um compositor de tangos e boleros, ritmo que marca as canções que Raul canta e cita) e numa das noites sonhou que todas as pessoas do escritório vestiam-se de preto e mantinham olhar acusador enquanto ele caminhava pelos corredores da repartição. Os outros de preto, Raul, de branco, o esperava de braços abertos, sinal de que havia um rompimento entre os dois de um lado e os outros, de outro, branco e preto como símbolo da fissura de pensamento e modo de viver a vida, uma quebra que pode muito bem aludir à sexualidade e moral, aspectos que, mais ao final do texto orientam a leitura.

No sonho, Raul e Saul abraçam-se fortemente e ficam “tão próximos que um podia sentir o cheiro do outro” (ABREU, 1995, p. 140), num gesto que demonstra o quanto estão unidos e se gostam. Esse sentimento de união e de apego mútuo é reforçado pelo desabado de Raul, quando fala da morte da mãe e sentença que

está sozinho e não tem mais ninguém, sendo confortado por Saul, que diz: “você tem a mim agora, e para sempre.” (ABREU, 1995, p. 140). O desabafo da dor de Raul é complementado pela afirmação de vazio e tristeza de Saul, que mais tarde, em casa, por informação do narrador, depois de ter chorado, bebido e fumado com Raul, admite também sentir-se “só e pobre e feio e infeliz e confuso e abandonado e bêbado e triste, triste, triste.” (ABREU, 1995, p. 140). No fragmento, a reiteração da expressão aditiva reforça a subjetividade abalada do personagem, a qual se acentua pelos termos com teor negativo que usa para definir o seu estado emocional, no qual se incluem a autoestima e a condição social e moral.

Passado quase um ano inteiro de trabalho, chega a época do Natal e Raul e Saul trocam presentes. Raul dá uma reprodução de Van Gogh a Saul e recebe deste o disco “Os grandes sucessos de Dalva de Oliveira”, ouvem especialmente a faixa “Nossas vidas”, e prestam atenção “naquele trechinho que dizia *até nossos beijos parecem beijos de quem nunca amou*” (ABREU, 1995, p. 141). Passam a virada do ano juntos e brindam a amizade que construíram e que pretendem não terminar: “Foi na noite de 31, aberto o champanhe na quitinete de Raul, que Saul ergueu a taça e brindou à nossa amizade que nunca vai terminar” (ABREU, 1995, p. 141), deixando claro que têm consciência de que o relacionamento deles é vitalizado pela amizade, embora possa haver alguma atração a mais que os deixa confusos e os faz cantar a solidão e canções que incitam a paixão de um ser sobre outro, marcadamente romântico, efetivo e sexual, o que não chega a ser concretizado no conto e é sugerido pelo narrador e os colegas do escritório.

Planejam ainda tirar as férias juntos, mas em janeiro, quando voltam ao trabalho prestes a conseguirem as férias, são chamados pelo chefe da seção onde atuam. “Suarento”, numa mostra do desconforto da situação que se apresentava aos dois, o chefe anuncia que Raul e Saul estão despedidos. A justificativa para a decisão é o recebimento de cartas anônimas assinadas por “um Atento Guardião da Moral” que denunciam uma “relação anormal e ostensiva” entre os dois, expressão que traduz a identificação de uma relação homoafetiva entre os colegas de trabalho, algo inaceitável para o padrão de comportamento socialmente aceito naquele espaço. Pálidos, talvez porque contrariados em relação à decisão ou até mesmo aos argumentos ou ainda à falsidade da denúncia, Raul e Saul ouvem as expressões que definem nas cartas o seu relacionamento. Embora não cheguem a se pronunciar sobre o assunto, Raul e Saul mantêm uma postura que permite

reconhecer uma defesa da conduta que mantinham: Saul mostra-se com olhos que se baixam desmaiados e Raul levanta “de um salto” e “Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra *nunca*” (ABREU, 1995, p. 141-143) antes que o chefe fizesse a declaração de que os dois estavam sendo demitidos do trabalho.

Como o narrador nem a própria personagem explicam o que queria dizer Raul com a expressão “nunca”, infere-se uma negação das acusações, resposta que pode ser associada à imagem de altivez de Raul diante das declarações do chefe e à própria referenciação do narrador ao referir-se novamente a Saul como “amigo” de Raul. Nesse âmbito, é interessante retomar a alusão ao filme “Infâmia” e ao sonho de Saul, pois, em ambos os casos, tem-se uma situação em que pessoas são julgadas por atitudes que não cometeram, sendo, assim, vítimas de uma perseguição alicerçada em valores morais atrelados à sexualidade, como no filme, ou a algum outro motivo não revelado, como no sonho de Saul.

Tendo sido Raul e Saul punidos por supostamente terem uma relação homoafetiva, há de se considerar que a narrativa mantém até o final a ambiguidade no desvendamento da história dos dois através da flexibilidade da postura do narrador. Este, ao nomear Raul e Saul como amigos, sugere uma relação de amizade profunda, mas, ao mesmo tempo, ao relatar as músicas que ouviam, destacar versos que sinalizam sentimento de tristeza, solidão e amor por outra pessoa e ainda mostrar que eles se identificaram num primeiro instante (uma identificação que pode estar associada à sexualidade e ao desejo homoerótico, por que não?), induz a pensar num amor profundo de um pelo outro, amor que não se estende ao ato sexual nem à declaração de paixão. Se o narrador transita entre essas duas frentes que podem definir a relação de Raul e Saul, os funcionários da repartição são explícitos no seu julgamento, manifestando repúdio aos dois em vista da sua suposta orientação sexual.

Assim, ao final da narrativa, o olhar do leitor é deslocado para a perspectiva dos outros, e o que chama a atenção em “Aqueles dois”, além da estratégia narrativa em sugerir mais do que dizer, é o julgamento moral e a intolerância da sociedade, como indica o próprio subtítulo do conto, “História de aparente mediocridade e repressão”, o que também é confirmado no final do conto quando o narrador declara que os dois homens foram demitidos do emprego por manter uma “relação anormal e ostensiva”, um “comportamento doentio”, uma “desavergonhada aberração” e uma

“psicologia deformada”. O tom crítico do conto vai além da explicitação desse julgamento: ao questionar os valores e a conduta da sociedade, o conto acaba condenando a postura desses outros que reprimem e não “aqueles dois”, como propõem as últimas palavras do narrador, depois de afirmar que esses outros pareciam estar numa “penitenciária” ou numa “clínica psiquiátrica”, lugar onde ficam criminosos ou sujeitos que não podem estar junto à sociedade por se comportarem de maneira agressiva ou ilógica:

Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia gema de um enorme ovo frito no azul do céu, ninguém conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram (ABREU, 1995, p. 142).

A imagem que se constrói daqueles que estabelecem um injusto e/ou invasivo julgamento moral como sujeitos condenados à infelicidade permite reconhecer no texto um posicionamento crítico “em relação às estruturas heteronormativizadas e homofobias que se perpetuam pelos ambientes de trabalho” (BRAGA JÚNIOR, 2006, p.45) e ainda a tentativa de humanizar as relações pessoais no sentido de apontar a necessidade de valoração humana não pela orientação sexual que cada ser demonstra, mas naquilo que ele apresenta em termos de caráter. O conto alerta ainda para o perigo do imaginário homofóbico que age com violência (nesse caso explícita e voltada para uma agressão verbal e moral e não física) para manter a moral e os bons costumes. E, para tanto, propõe julgamentos calcados na aparência e na superficialidade das avaliações de ordem moral, como se ao leitor coubesse a tarefa de retomar a clássica dicotomia essência *versus* aparência como critério para a interação pessoal e o convívio social, o que reforça o traço humanista da produção de Caio Fernando Abreu e assegura a função social de sua literatura: a de fazer o leitor inserir-se nas narrativas de modo a experimentar uma realidade que pode lhe parecer estranha, mas que lhe pode incitar a conhecer o novo, refletir sobre o mundo representado ficcionalmente e torná-lo mais humano e sensível frente às (des)ordens individuais e sociais.

Perspectiva semelhante é encontrada em “Sargento Garcia”, conto incluso também na seção “Os morangos”, de *Morangos mofados*. Nesta narrativa, o comportamento transgressor, na perspectiva da heteronormatividade, dá-se com um

jovem soldado, Hermes, que, no dia do alistamento militar, conhece o Sargento Garcia, de quem sofre humilhação, deboche e também com quem tem a primeira experiência sexual. Sendo o narrador-personagem do conto, Hermes relata sua experiência no quartel e fora desse espaço com o sargento com um olhar atento ao seu opressor, aos outros e a si mesmo, o que o faz se reconhecer como sujeito e assumir uma identidade autônoma.

Hermes, já no primeiro instante em que, junto aos outros jovens que, como ele, aguardam a decisão de servir ou não ao quartel, sente-se intimidado pelo poder militar exercido por seu superior e, assim, mostra-se passivo ao se entregar ao sargento, ato que também sinaliza a ocultação do desejo homoerótico do jovem militar. Impedido de argumentar a favor de sua falta de interesse em prestar serviços no ambiente militar, Hermes sofre a repressão física (está nu, imagem que imprime uma fragilidade ainda maior num ambiente coletivo em que vários rapazes pelados são analisados para serem escolhidos ou rejeitados pelo poder estatal do exército) e moral do sargento numa demonstração clara de dois polos opostos marcados pelo comando e obediência, liderança e subordinação, sujeito opressor e sujeito oprimido. Essa distinção dos papéis sociais é simbolizada na forma de tratamento exigida pelo sargento quando Hermes se dirige ao seu superior, cuja opressão se intensifica com as batidas do rebenque junto ao assoalho e com os gritos dirigidos aos seus súditos:

_ Hermes. – O rebenque estalou contra a madeira gasta da mesa. Ele repetiu mais alto, quase gritando, quase com raiva: _ Eu chamei Hermes. Quem é essa lorpa?
Avancei do fundo da sala.
_ Sou eu.
_ Sou eu, meu sargento. Repita.
(...)
_ Ficou surdo, idiota?
_ Não. Não, seu sargento.
_ *Meu* sargento.
_ Meu sargento.
_ Por que não respondeu quando eu chamei?
_ Não ouvi. Desculpe, eu ...
_ Não ouvi, meu sargento. Repita.
_ Não ouvi. Meu sargento. (ABREU, 1995, p. 76-77)

Os gritos, o uso do rebenque, o olhar frio do sargento amedrontam Hermes, mas geram satisfação no militar que parece se divertir com a situação assim como os outros rapazes que riam baixinho, “cutucando-se excitados” (ABREU, 1995, p.

77), quando Hermes era afrontado pelo sargento. O olhar de Hermes sobre a situação na qual ele era exposto como “lorpa”, “idiota”, “pamonha”, “moloide” e “bocó”, termos usados pelo sargento para lhe chamar a atenção, implica um sentimento de ódio de seu superior, que o deixava mais nu do que os outros: “Começava a odiar aquele bigode grosso como um manduruvá cabeludo rastejando em volta da boca, cortina de veludo negro entreaberta sobre os lábios molhados.” (ABREU, 1005, p. 77) O ódio que Hermes começa a sentir do sargento intensificava-se cada vez que este se aproximava do rapaz, que estremecia no meio dos vários homens pelados toda vez que o militar se dirigia a ele. Hermes se sentia atacado pelo sargento, a quem associava a um “leão entediado” e “general espartano” sempre pronto para pegar suas presas antes da ação final, pois se reconhecendo como um “cristão na arena”, Hermes esperava “O leão brincando com a vítima, patas vadias no ar, antes de desferir o golpe mortal” (ABREU, 1995, p. 78).

O narrador Hermes, nesses momentos, não deixa de registrar a imagem que vê do sargento, descrito como um homem peludo, cabelos quase raspados, ofegar sebo e nojento, exercendo seu poder opressor num ambiente que cheira a “suor de gente e cavalo, bosta quente, alfafa, cigarro e brilhantina” (ABREU, 1995, p. 78). Hermes, ao ser colocado em posição de uma “presa succulenta, carne indefesa e fraca” (ABREU, 1995, p. 79), tem consciência da iminência dos “ataques”, amedronta-se com o estalo dos rebenques, assusta-se com os comandos impositivos de “sen-tido!” e “descan-sar!” e chega a admirar o comando do sargento diante das “reações daquela manada brutal” (ABREU, 1995, p. 79) da qual ele poderia vir a fazer parte.

O desconforto e o medo que tomam conta de Hermes quando o sargento se aproxima se justificam pelas humilhações públicas a que é submetido. Estas humilhações se referem ao nome de Hermes, à sua filiação e aos motivos apontados pela família para livrar o filho do serviço militar. Em tom de deboche, o sargento Garcia interroga Hermes como se este estivesse depondo em um inquérito policial, o que exterioriza uma espécie de violência internalizada em que opressor domina oprimido, servindo-se do poder de cargo e função para se impor autoritariamente sobre o outro, como se evidencia na passagem a seguir em que fica clara a oposição de forças:

_ Por acaso tu é filho das macegas?

Minha cara incendiava. Ele apagou o cigarro dentro do pequeno capacete militar invertido, sustentado por três espingardas cruzadas. E me olhou de frente, pela primeira vez, firme, sobrancelhas agudas sobre o nariz, fundo, um falcão atento à presa, forte. (ABREU, 1995, p. 80)

Preparando mentalmente uma defesa, embora sua intervenção verbal estivesse circunscrita a responder negativa ou afirmativamente a uma pergunta do sargento, Hermes busca encontrar argumentos que pudessem livrá-lo de uma violência física, pois pede, em pensamento forte, para não ser ferido, alegando que tem apenas dezessete anos, gosta de desenhar, seu quarto expõe uma imagem do Anjo da Guarda e a janela mantém proximidade com um jasmineiro que o faz muitas vezes sentir-se tonto. São imagens que mostram um Hermes com postura pueril e ingênua, a qual se contrapõe à audácia e virilidade do sargento manifestada na apresentação dos possíveis futuros milicos.

Ao pensar em todos esses aspectos, o narrador-personagem ainda sinaliza o gosto pela leitura de livros e pela música, sendo *As mil e uma noites* o texto citado e Nara Leão a cantora referenciada, cujas músicas são ouvidas repetidamente, e o fato de estar descobrindo sensações novas e estar aberto a outras experiências: “vezenquando saio nu na janela com uma coisa que não entendo direito acontecendo pelas minhas veias, depois abro *As mil e uma noites* e tento ler, meu sargento, *sois um bom dervixe, habituado a uma vida tranquila, distante dos cuidados do mundo*” (ABREU, 1995, p. 80). A tranquilidade sugerida no texto que lê contrasta com a “tontura seca” que vivencia por estar começando a viver algo que nem ele compreende.

Nos diálogos em que Hermes devia se restringir a responder “Sim, meu sargento” ou “Não, meu sargento”, Hermes é reconhecido pelo sargento como um jovem diferente, que gosta de estudar, pretende cursar Filosofia (e não outras faculdades – Engenharia, Direito, Medicina, Odontologia, Agronomia, Veterinária – então imaginadas pelo militar e como se esperaria de um jovem de dezessete anos), um “mocinho delicado”, “daqueles bem-educados” que destoam da grande maioria dos rapazes que estão prestes a efetuar serviço militar, rapazes que não têm afinidade com o trabalho intelectual. Para o sargento Garcia, Hermes apresenta traços distintivos que o devem afastar do serviço à pátria:

_ Pois, seu filósofo, o senhor está dispensado de servir à pátria. Seu certificado fica pronto daqui a três meses. Pode se vestir. _ Olhou em volta,

o alemão, o crioulo, os outros machos. _ E vocês, seus analfabetos, deviam era criar vergonha nessa cara porca e se mirar no exemplo aí do moço. Como se não bastasse ser arrimo de família, um dia ainda vai sair filosofando por aí, enquanto vocês vão continuar pastando que nem gado até a morte. (ABREU, 1995, p. 81)

Para o sargento, Hermes não se destaca apenas pelo preparo intelectual, mas também por ser diferente e ser facilmente identificado num ambiente repleto de “gente grossa o dia inteiro” (ABREU, 1995, p. 83) com quem o tratamento deve ser rude: “E com eles a gente tem é que tratar assim mesmo, no braço, trazer ali no cabresto, de rédea curta, senão te montam pelo cangote e a vida vira um inferno” (ABREU, 1995, p. 84). A noção de hierarquia e domínio sobre os outros dá-se pela via da imposição verbal em que a agressividade se torna a ferramenta para a manutenção da ordem e do poder do superior em relação aos subordinados.

A diferença entre Hermes e os outros é apontada pelo sargento depois que este dispensa o jovem do quartel e o encontra na rua, onde lhe oferece uma carona, aceita sem resistência pelo rapaz, que ainda vê o sargento como uma figura cuja voz militarizada impõe a postura passiva. Nesse espaço fora do quartel, o sargento já não fala mais grosso, sua voz está macia, seu olhar sobre o corpo de Hermes fica mais direto e os gestos, mais ousados num convite a uma experiência sexual: “Achei que ia fazer uma mudança, mas os dedos desviaram-se da alavanca para posar sobre a minha coxa.” (ABREU, 1995, p. 85).

O toque no corpo de Hermes é motivado pela percepção de que o jovem tem uma inclinação homoerótica, é um “moço fino”, “educado”, “bonito”, capaz de despertar atenção dos homens que sentem atração pelo corpo masculino. Daí surge o convite do sargento para que Hermes o acompanhe “num lugar” não definido, “coisa fina” onde os dois poderiam “ficar mais à vontade” sem ser incomodados por ninguém. Se, por um lado, o sargento não explicita onde será o encontro, por outro, sugere para Hermes do que se trata ao aproximar cada vez mais seu corpo ao outro, deslizando sua mão na coxa do rapaz e levando a mão do rapaz até o pênis, que ereto, sinalizava a excitação sexual. Ao ser questionado sobre o interesse de acompanhar o sargento, Hermes reflete sobre o mundo enorme e “cheio de coisas desconhecidas” à espera de alguém as tocar, ou seja, de alguém as conhecer, experienciar, provar. Vem então do sargento quase uma palavra de ordem como se estivesse ainda no quartel: “claro que quer. Estou vendo que tu não quer outra coisa, guri.” (ABREU, 1995, p. 86). Hermes hesita, revelando nunca ter feito sexo, o que

deixa o sargento contente, pois, afinal, seria ele o responsável por iniciar a vida sexual do rapaz. A sensação de alegria é acompanhada de um discurso sarcástico que revela a ingenuidade e a falta de experiência de Hermes associada ao sexo e ao prazer. Para o sargento, o gozo sexual, em algumas situações, revela-se como ato desviante, como uma “sacanagem” realizada fora dos padrões socialmente aceitáveis: “Mas não me diga. Nunca? Nem quando era piá? Uma sacanagenzinha ali, na beira da sanga? Nem como mulher? Com china de zona? Não acredito. Nem nunca barranqueou égua? Tamanho homem.” (ABREU, 1995, p. 86).

A proposta de relação homoerótica é então aceita passivamente por Hermes e assim novamente o poder dominador do sargento sobrepõe-se à atitude contemplativa do jovem rapaz. Os dois dirigem-se, separadamente, para não terem sua experiência revelada para outros, a uma casa, que funciona como motel e onde o sargento parece ser frequentador assíduo, visto o tratamento íntimo que recebe da atendente. Nesse espaço, o sargento Garcia muda sua vestimenta: abandona a seriedade do uniforme militar para vestir “um robe colorido desses meio estofadinhos, cheio de manchas vermelhas de tomate, batom, esmalte ou sangue” (ABREU, 1995, p. 87), marcas caracterizadoras de falta de higiene pessoal e descuido com as roupas. Dessa forma, fica explícita uma ambiguidade de sua conduta, visto que, no quartel, onde a heterossexualidade predomina como regra dos discursos, mostra-se como homem viril e fiel representante de uma forte masculinidade, ocultando e reprimindo seus desejos homoeróticos, e no motel, apresenta-se suave e com vestimentas associadas à feminilidade.

Neste espaço voltado para o prazer erótico, chama atenção a presença de Isadora, a chefe do recinto, que logo vê em Hermes a próxima “vítima” do sargento e com quem este confia ser Hermes um iniciante. Diante da situação, ela tenta tranquilizar o rapaz, sugerindo inclusive uma comemoração – com cachaça – para a primeira vez da concretização do ato sexual, um “momento histórico” para a vida de Hermes, assegura ela. Isadora, ao levar os dois até o quarto sujo e com lençóis encardidos que indicam a precariedade do motel, cantarola “*que queres tu de mim que fazes junto a mim se tudo está perdido amor*” (ABREU, 1995, p. 89). Estes versos fazem parte da canção “Que queres tu de mim”, composta por Evaldo Gouveia e Jair Amorin, nos anos 1960, são mais um exemplo, na ficção de Caio Fernando Abreu, do uso da citação como elemento intertextual e, no conto “Sargento Garcia”, aludem à vivência de um romance cujo fim já se concretizou, pois

“tudo está perdido” e um novo encontro só pode trazer “a marca de uma nova dor”. Não existe, portanto, resquício algum de laços de afetividade, e reviver o romance é uma forma de aproximar-se de sofrimento. Sem amor e sem dependência afetiva, como nos versos da canção, Hermes se entrega ao sargento, que conduz toda a cena homoerótica que acarreta a iniciação sexual do rapaz, estremecido com os toques em seu corpo lançados pelo militar e com os cheiros que este emite e, portando, uma mistura de gozo, nojo ou medo que não saberia ao certo definir. Hermes, cedendo aos movimentos do sargento, acompanha cada gesto de Garcia, sem declarar sentir prazer ou manifestar alguma ação que denote excitação, enquanto o militar, diferentemente, no comando de sua presa, procura satisfazer seus desejos mesmo que para isso tenha que impor com violência o sexo:

Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre a minha boca. Ele empurrou, gemendo. Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta. Mordeu minha nuca. Com um movimento brusco do corpo, procurei jogá-lo para fora de mim. (ABREU, 1995, p. 90)

A cena ilustra o caráter violento da relação sexual a que é submetido Hermes e a intimidação do sargento na tentativa de resistência do rapaz, cuja voz é autoritariamente silenciada pela mão do militar. Hermes até se livra por um instante do sargento, que o chama pejorativamente de “puto” e “veadinho sujo”, expressões que metaforizam as relações de poder na relação homoerótica. Para Braga Júnior (2006), tais metáforas assimiladas como normais no universo dos tribalismos homoeroticamente inclinados e, em muitos casos, convenientes para relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, “podem seguir o caminho de volta para casa: retornando ao exterior, em forma de verbalização pejorativo-humilhante ou, mesmo, de agressão física ou de contato genital doloroso” (2006, p. 64). O sexo com dor, nesse sentido, remete analogamente à canção acima mencionada na qual reviver o encontro é buscar a dor, imagens que claramente sinalizam a brutalidade do ato de iniciação sexual de Hermes, que nesses momentos ouve Isadora cantar outros versos de “Que queres tu de mim”, acentuando a vivência do choque sexual e a experiência da dor: “Tornei a ouvir a voz de Isadora *‘que mais podes me dar que mais me tens a dar a marca de uma nova dor’*” (ABREU, 1995, p. 90).

A intertextualidade, no conto, atualiza a perspectiva do sofrimento numa relação a dois, e neste caso remete de forma mais direta à agressão sofrida por Hermes quando é penetrado pelo sargento, que continua a posicionar-se, impondo a disciplina e a submissão que caracterizam o papel dos jovens soldados no serviço militar. Hermes, embora deslocado do quartel, continua a servir seu chefe, deixando o seu corpo e sua genitália como objetos de apreciação, gozo, prazer e satisfação sexual. O ato humilhante insere Hermes no universo das experiências homossexuais e a figura do sargento canaliza, segundo afirma Braga Júnior (2006), “um êxtase epifânico do narrador”, que passa a descobrir, no seu íntimo, que pode viver experiências até então não imaginadas, noção expressa pelo próprio narrador-personagem em uma linguagem poética: “Meu caminho, pensei confuso, não cabe nos trilhos de um bonde.” (ABREU, 1995, p. 92).

O narrador-personagem de “Lixo e purpurina”, que integra *Ovelhas negras*, também encontra um caminho, o da volta para casa, depois de ficar autoexilado em Londres. Sentindo-se estranho em seu próprio país e também no exílio, o protagonista do conto escrito em 1974, mas publicado apenas em 1995 na coletânea de histórias que haviam sido excluídas de outras obras, relata, em texto que apresenta uma forma híbrida, misturando conto, carta e diário, as suas dificuldades de sobrevivência na cidade europeia, na qual reconhece paradoxos de ordem material e moral tão terríveis quanto os de sua terra natal, evidenciados nas expressões “lixo” e “purpurina” que dão título ao conto.

Como o Brasil se mostra para o protagonista como uma terra que abandona ou rejeita seus filhos, “um país que não nos quis” (ABREU, 2002, p. 98), desabafa ele, e como um lugar em que “não há liberdade” (ABREU, 2002, p. 109) e as pessoas vivem uma ameaça constante diante de “coisas reais” e “um pouco assustadoras” (ABREU, 2002, p. 101), o exílio foi a solução encontrada pelo narrador-personagem para buscar o seu espaço e viver de acordo com seus valores e regras, sentindo-se livre e preparado para alcançar outros “horizontes”. A falta de liberdade, a ameaça e a ausência de perspectivas promissoras acentuam a descrença da personagem não só em relação ao presente, mas também ao futuro num sinal de que a terra natal não tem condições de acolher seus nativos nem de lhes garantir possibilidades concretas de realização plena. Essa perspectiva negativa acerca do Brasil ganha dimensão maior quando se considera o contexto sócio-político dos anos 1970, quando o autoritarismo militar assumia o controle

social, silenciava e violentava opositores do sistema, sufocava tentativas de resistência e sobrepuja interesses do Estado às necessidades dos civis, dentre outros traços.

No conto de Caio Fernando Abreu, esse contexto de domínio da ideologia político-militar, embora não seja a questão central do conto, contribui para a constituição de um sujeito em crise como aparece na narrativa a personagem principal. Sua dificuldade de permanecer no país o conduz ao exílio, mas o novo espaço não elimina a consciência do esvaziamento das expectativas frustradas vividas no Brasil. A sensação de perda e de solidão, a melancolia e o desassossego, que podem ser resumidas em “A sensação é de estar afundando na areia movediça. No lodo.” (ABREU, 2002, p. 110), continuam, indicando, conforme leitura de Ginzburg, que “Tanto estar fora do Brasil como dentro do Brasil, de acordo com o conto, são situações difíceis.” (GINZBURG, 2005, p. 38).

Essas situações e o deslocamento vivido pela personagem no exílio em Londres são retratados em mais de quarenta pequenos textos na maioria datados que registram a incursão do protagonista num ambiente externo e na marginalidade social, tendo que recorrer a transações ilícitas para sobreviver. Sendo um “squatter”, um intruso que ocupa em terra alheia um imóvel desocupado, o protagonista vive em condição de miséria, situação que o obriga a recorrer a serviços de instalações ilegais de luz, água e gás para ter um mínimo de conforto na cidade londrina e a depender de amigos para ter o que comer ou até de pequenos furtos que garantem algumas refeições diárias. O pouco dinheiro que consegue juntar nesse lugar é oriundo de trabalhos considerados inferiores, como o de faxineiro e modelo vivo para elaboração de desenho em escola de arte.

Viver num submundo e numa “casa agonizante” onde falta de tudo significa também para o protagonista ser perseguido pela polícia, que, implacável, determina prazos para que os intrusos deixem os locais não corretamente alugados, e assim, surge uma quase rotina de mudar de casa, de apartamento e até mesmo dormir na rua. A polícia também observa os estrangeiros com um olhar mais crítico, agressivo e preconceituoso:

Um carro de polícia parou do lado. Meu passaporte está preso no Home Office, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais, eu disse que era *squatter*, ficaram excitadíssimos. Falei que era *Brazilian* e foi pior. O rato deu uma cuspidada e rosnou: “Oh, *Brazilian, South America? I know that kind of people ...*” (...) A humilhação durou quase uma hora. Enfim

me soltou e mandou que saísse do país: “Off! You’re not welcome here!”. (ABREU, 2002, p. 103-104)

Como se vê, ser um homem “estrangeiro” em Londres e “brasileiro” nesta cidade são adjetivos adversos, realidade que fica mais dolorosa pela inexistência de um lugar seguro para morar. Mas o protagonista alimenta um sinal de esperança a cada lugar novo encontrado para ficar, imagina algo que possa mudar sua vida: “Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida.” (ABREU, 2002, p. 98). No entanto, a casa encontrada não é inspiradora, ao contrário, lembra a sujeira e a desorganização, que contrastam com o “glamour” e a elegância normalmente atribuídos a Londres, chamada também pelo narrador-personagem de “Babylon City”. A casa londrina que o protagonista, com a ajuda de um conhecido, consegue para morar traz consigo a certeza da falência dos sonhos metaforizada pela presença do lixo que toma conta do espaço: “Esse lixo espalhado pela casa são os nossos sonhos usados, gastos, perdidos.” (ABREU, 2002, p. 109)

O espaço interior da casa simboliza também o espaço externo da cidade e, esse contexto remete à imagem da cidade construída na canção “London, London”, de Caetano Veloso, gravada em 1971. Ao se deparar com o ambiente degradante de Londres, onde há espaços, como da igreja e do cemitério que parecem um cenário de “filme de terror”, o protagonista faz referência à versão da música de Caetano Veloso na voz de Chico Buarque: “Chico toca violão e canta *London, London: no, nowhere to go*. Poucos ainda sorriem e olham nos olhos.” (ABREU, 2002, p. 98). Na Londres de Caetano Veloso, é possível andar nas ruas sem medo, as pessoas não geram empecilhos para a estadia do estrangeiro na cidade, pois “Todo mundo deixa o caminho livre”, os policiais são atenciosos, as pessoas andam apressadas em paz, é possível alimentar fantasias, como procurar discos voadores pelo céu, enfim, estar bem na cidade é uma condição crível, que ainda oferece paisagem convidativa para ficar nela, já que há “grama verde”, “olhos azuis”, “céu cinza” e Deus abençoando a felicidade. No conto de Caio Fernando Abreu, essa imagem de Londres recebe um contraponto e a intertextualidade configura-se como elemento que canaliza a criticidade do sujeito estranho sobre o espaço alheio, sendo a prática textual caracterizada pela transformação de sentido do texto citado e não pela simples transferência de significados. A Londres de Caio Fernando Abreu, além da sujeira dos espaços públicos e privados, tem também crianças sujas e ranhentas

que confundem o protagonista e sua amiga com ciganos, sinal que desconhecem uma identidade tipicamente brasílica.

Para o protagonista, o seu país de origem, o Brasil, e a terra visitada são espaços de degradação que eliminam ou dificultam as possibilidades de afirmação do eu e de realização plena de projetos pessoais e profissionais. Por isso, a sobreposição de imagens que sinalizam um sujeito descentrado não só do seu espaço geográfico, mas em situação marginal “em termos de constituição de sujeito”, faz o exílio assumir uma dupla concepção na leitura do conto proposta por Ginzburg (2005), sendo a primeira de caráter geopolítico em que se apresenta o ponto de vista de um brasileiro que está em Londres e “elabora uma relação tensa entre passado e presente, Brasil e Inglaterra, identidade e alteridade, recompondo constantemente as referências de entendimento da realidade” (2005, p. 38). E a segunda está ligada ao deslocamento do sujeito em relação às “condições necessárias para sua socialização” (GINZBURG, 2005, p. 39).

Estar em Londres não acarreta a sensação do fim de uma “vida suspensa” (ABREU, 2002, p. 102), não permite “compreender absolutamente nada” nem “lançar âncoras para o futuro” (ABREU, 2002, p. 98), pois não há como ultrapassar os “horizontes que nunca se veem, nesta cidade onde estamos presos e livres, soltos e amarrados” (ABREU, 2002, p. 100), sentencia o protagonista. A consciência de que os condicionamentos externos da cidade interferem nos conflitos internos do sujeito faz com que o protagonista manifeste toda a sua sensação de perda, a sua descrença quanto ao sentido da vida naquele lugar, a instância de uma vida no limite:

Parece incrível ainda estar vivo quando já não se acredita em mais nada. Olhar, quando não se acredita no que vê. E não sentir dor nem medo porque atingiram seu limite. E não ter nada além desse amplo vazio que poderei preencher como quiser ou deixá-lo assim, sozinho em si mesmo, completo, total. Até a próxima morte, que qualquer pensamento pressagia. (ABREU, 2002, p. 102)

A imagem da morte, no conto, é uma metáfora que expõe a incerteza e a descrença quanto ao futuro e ao sentido da vida, ideia que pode ser sintetizada na percepção do protagonista segundo a qual só resta “Chorar por tudo que se perdeu, por tudo que ameaçou e não chegou a ser, pelo que perdi de mim, pelo ontem morto, pelo hoje sujo, pelo amanhã que não existe, pelo muito que amei e não me

amaram, pelo que tentei ser correto e não foram comigo”. (ABREU, 2002, p. 108) Diferentemente de outros textos do escritor, a morte nesta narrativa não traz redenção, e o protagonista de “Lixo e purpurina” opta por viver a dor, sozinho, sem exteriorizar à família brasileira as mazelas que enfrenta, como se percebe na carta que envia à mãe, escondendo que vive uma situação de miséria e degradação moral. O protagonista ainda mantém uma postura de resistência que se ampara nas leituras que faz de Clarice Lispector, surgindo daí uma outra referência intertextual:

Pelo menos estou vivo. Em movimento, andando por aí, perdendo ou ganhando, levando porrada, passando fome, tentando amar. “De cada luta ou repouso me levantarei forte como um cavalo jovem”, onde foi que li isso? Sei: Clarice Lispector, meu Deus, foi em *Perto do coração selvagem*. (ABREU, 2002, p. 117)

Mais uma vez a citação introduz um fragmento textual alheio no conto de Caio Fernando Abreu e a visão clariceana do primeiro romance da escritora surge para acentuar a vontade de recomeçar diante de um desejo insatisfeito ou um projeto inacabado. Por isso, a alusão à força de cavalo jovem que ilumina e revitaliza a ânsia pelo recomeço. Joana, personagem central do romance da escritora, impõe-se com força e egoísmo para alcançar sua realização individual. A força da personagem do escritor gaúcho está em aceitar a dor, refletir sobre sua experiência difícil no exílio, reconhecer que viveu “coisas coloridas” nos últimos “dois anos sem cor” (ABREU, 2002, p. 123) embora admita que começou a “desconfiar que London, London, Babylon City é um lugar *very, very special*.” (ABREU, 2002, p. 124).

Ao elaborar a visão de Londres como um espaço negativo, o que contesta a imagem da cidade proposta na canção de Caetano Veloso, o protagonista também analisa o Brasil prestes a voltar à terra natal, um lugar de onde sente medo, pois “Por trás do cartão-portal imaginado, sol e palmeiras, há um jeito brasileiro que me aterroriza. O deboche, a grossura, o preconceito.” (ABREU, 2002, p. 124). A visão de um país aterrorizante e que viabiliza práticas de discriminação e preconceito coaduna-se com a memória acerca da ditadura militar do Brasil nos anos 1970, a tensão constante entre Estado e intelectuais críticos do sistema autoritário e repressor, a indiferença quanto aos sujeitos “diferentes” e sua exclusão social, o fim da perspectiva idealista de Brasil, no contexto interno, e também no externo, as revoluções que culminaram em protestos políticos, a eclosão da contracultura, e a

dissolução de utopias libertárias que se traduzem na frase “*Flower-power is died*” (ABREU, 2002, p. 107) grafitada num muro londrino e percebida pelo protagonista de Caio Fernando Abreu. Assistir a tudo isso faz com que o narrador-personagem compartilhe a sensação de que o “slogan” hippie não faz mais sentido num contexto histórico-cultural em que as liberdades são sufocadas e os conflitos são reflexos de impasses entre o individual e o coletivo.

São percepções que se revitalizam pelas incursões literárias do protagonista, como os poemas de Sylvia Plath, que geram uma grande sensação de mal-estar, e de Carlos Drummond de Andrade, especialmente “Consolo na praia”, do livro *A rosa do Povo*, e deste poema extrai a última estrofe⁵⁵, cujo sentido no conto faz assegurar a ideia de perda e solidão, perda de amigos, solidão no país estrangeiro, desencantamento com o mundo. Contudo, a sua força se traduz em alerta para não perder a “capacidade de amar, de ver, de sentir” (ABREU, 2002, p. 125), não deixar se ferir, ferir ao outro ou ser ferido apesar do presságio de que a volta ao seu Brasil possa ser maldita.

4.2.2. A intertextualidade através do processo de reescritura textual

Diferentemente das narrativas anteriormente analisadas em que a citação, a epígrafe e a alusão a textos caracterizam as práticas intertextuais, o conto “Onírico”, de *Ovelhas negras*, apresenta-se, pelas palavras do próprio autor, como uma “reescritura” do conto “A pequena sereia”, do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen, afirmativa sobre o processo criativo de Caio Fernando Abreu que assinala outra forma de intertextualidade que caracteriza a sua obra ficcional. O texto de Andersen pertence ao gênero conto de fadas e traz elementos do cotidiano que se misturam ao maravilhoso. O enredo da história permeia o universo infantil e centra-se no amor de uma sereia por um homem mortal. Diferentemente de outros contos de fadas bastante conhecidos, em “A pequena sereia”, não há o desfecho de que todas as personagens foram felizes para sempre. Há um fim triste que singulariza a

⁵⁵ “Tudo somado, devias/precipitar-te, de vez, nas águas./Estás nu na areia, no vento.../Dorme, meu filho.” São os versos que o protagonista cita do poema do poeta Carlos Drummond de Andrade. (ABREU, 2002, p. 108).

derrota da personagem principal para o destino contra o qual lutou e também a humanidade manifestada no gesto da protagonista em abrir mão de sua própria vida para salvar a do homem amado.

No conto de fadas, filha mais jovem de uma família de seis filhas, Ariel vive no mar, em vez de pés, tem cauda de peixe e destaca-se por sua pele sedosa e seus olhos azuis. A sereia mostra-se muito curiosa para conhecer o mundo dos humanos e, para satisfazer seu desejo, sua avó promete que, quando ela fizer quinze anos, poderá ir até os rochedos e assim observar o luar, os navios, as cidades e as florestas do outro “mundo”. E assim faz Ariel, que, encantada como o novo espaço, decide nadar até uma embarcação, de onde vê passageiros ricamente trajados. No barco, um deles lhe chama atenção: é um príncipe que não deve ter mais de dezesseis anos. Ariel se apaixona por ele, fica admirando-o por várias horas até que uma tempestade a tira do devaneio. Vendo o barco quase afundar e o príncipe se afogar, a sereiazinha mergulha no mar para salvá-lo, deixando-o desmaiado na praia. Ele não fica sabendo que foi a sereia que o salvou. Ela volta para o seu povo, mas não para de pensar no príncipe. Vai até a praia muitas vezes na esperança de reencontrá-lo, mas ele não aparece por lá.

Deseja então tornar sua alma imortal como a dos humanos, transformando-se em uma pessoa e desistindo de ser sereia. Mas sua avó lembra que, para isso acontecer, é preciso que um homem a ame verdadeiramente e deixe que um sacerdote abençoe a união. Ariel fica entusiasmada até saber que isso é impossível por sereias não serem bem vistas na terra. A saída encontrada é buscar o apoio de uma bruxa, que promete transformá-la em mulher desde que a sereia lhe dê a sua voz. Ariel aceita a condição e se submete a um processo doloroso para virar humana. Segundo a bruxa, os pés de Ariel terão de ser cortados e a cada passo que ela der sentirá como se estivesse pisando em uma faca afiada. O sofrimento grandioso deverá ainda ser acompanhado do casamento com o príncipe, pois, se ele casar com outra, Ariel não conseguirá tornar-se imortal e morrerá no dia seguinte. Ciente de todas as adversidades que podem ocorrer, Ariel mantém sua posição e toma a poção mágica elaborada pela bruxa, e logo começa a sentir as dores da transformação e desmaia.

Quando acorda o príncipe amado está ao seu lado, mas não a reconhece. Leva-a para o seu palácio, fica hipnotizado com a dança da ex-sereia, mas não deseja casar com ela. Acaba casando com uma princesa de um reino vizinho

escolhida por sua família. O príncipe lembra que a princesa estava na praia quando ele se afogou e acha que ela o havia salvado. Todo o esforço de Ariel foi inútil. Ariel estava condenada à morte, mas suas irmãs, vendo o sofrimento dela, procuram a bruxa e dão seus cabelos em troca de uma faca que Ariel deveria usar para matar o príncipe e assim voltar a ser sereia e escapar da morte. Ariel pega o objeto, todavia, ao ver homem amado, não tem coragem de matá-lo e acaba escolhendo a despedida da vida, que acontece quando seu corpo na água do mar se dilui em espuma.

A paixão cega da sereia pelo príncipe no conto de Andersen é retomada na narrativa de Caio Fernando Abreu, só que neste texto os elementos maravilhosos são substituídos pela presença da imagem onírica já anunciada no próprio título da história do escritor gaúcho. Narrado em terceira pessoa, “Onírico” tem como personagem central uma mulher que vive um sonho certa noite em que ama um homem e este a ama também, parecendo no sonho ser o amor simples, bom e fácil, afastando-se das “maneiras tortuosas como normalmente acontece” (ABREU, 2002, p. 212) o amor. Há no sonho da personagem uma reciprocidade de sentimentos: “Ela gostava de estar com ele, ele gostava de estar com ela. Isso era tudo.” (ABREU, 2002, p. 212). O sonho era tão nítido que parecia ser real, os dois dormindo juntos “naquele outro espaço”, ela nua deitada sobre o ombro dele, vendo o rosto do homem amado, que ficava próximo ao seu.

Esse é o único “fato” que a protagonista consegue lembrar do sonho: a imagem do homem por quem se apaixonou: “Como um astronauta prestes a desembarcar veria a face da lua, mal reconhecendo o Mar da Serenidade perdido em poeira cinza, assim ela o via naquela proximidade excessiva, quase inumana de tão próxima” (ABREU, 2002, p. 213). A forma poética como o narrador descreve o encantamento da mulher pelo homem no sonho alude ao amor vivido pela sereia no conto de Andersen, um amor que transcende o humano e que, na narrativa do ficcionista gaúcho, beira também à paixão “quase inumana” que inunda o cenário onírico. Ao operar com essa associação de imagens entre conto de fadas e narrativa ficcional, Caio Fernando Abreu propõe que o amor vivido pela personagem de sua narrativa é um amor que foge das possibilidades de verossimilhança, e assim sua referência literária suscita mais aproximações do que distanciamentos em relação ao texto original.

Essa aproximação entre as duas narrativas também se configura na declaração de amor eterno das personagens que protagonizam o pseudo-romance. Tanto a sereia de Andersen quanto a principal personagem de Caio Fernando Abreu insistem no amor mesmo tendo consciência de que ele não vai implicar a união de dois corpos. Em “Onírico”, a protagonista idealiza a imagem do amado, a quem protege e jura amar para sempre: “E de olhos abertos, embora fechados, pois sonhava, protegia-o, protegiam-se no meio da noite. Tão simples, tão claro. E de alguma forma inequívoca, para sempre” (ABREU, 2002, p. 213). O amor da personagem de Caio Fernando Abreu vivido no sonho é transportado para o seu cotidiano e, “no seu apartamento de solteira”, a mulher busca o sono para tentar reviver o sonho e assim estar com “ele”, o homem por quem se apaixonara e que de certa forma a ajudava a preencher o vazio de sua vida. Dormir e sonhar passaram a ser a forma encontrada pela protagonista para “ficar dentro de si, e nem importava quem exatamente era ela agora, assim vadia e meio a mercê, pensando só nele. No homem, no sonho” (ABREU, 2002, p. 214). Como o sonho não se repetia, começou a buscar a imagem do homem nas ruas, pizzarias, cinemas e “shoppings”, “pois ele poderia também estar no real” (ABREU, 2002, p. 216). Lutas vãs, o homem nunca foi reencontrado. Então tentava recuperar o cheiro do homem no sonho e por todos os homens por que passava, dilatava suas narinas na tentativa de encontrar alguma identificação e, a partir disso, em vista do insucesso de suas ações, entregou-se a “Invenções Desesperadas”, realizando “Íntimas Orgias Imaginárias” para o encontrar novamente:

Fossas nasais abertas onde ela passava a ponta da língua localizando certo remoto gosto salgado, e a outra mão dela, não aquela pousada no peito dele, mas esta uma que descia à toa pelos pêlos, enroscando-se até a cintura e então o umbigo súbito em certa barriga perdoada, porque ela o amava, e penetrava no umbigo com a ponta da unha vermelha, antes de mergulhar na mata mais abaixo, aquele homem que não era sequer perfeito e por isso mais belo,, porque a amava e ela a ele, e isso era para sempre apesar do fugaz. (ABREU, 2002, p. 217)

As “Invenções Desesperadas” que se concretizaram em “Íntimas Orgias Imaginárias” aludem metaforicamente à invenção da poção mágica que a sereia ingeriu por sugestão da bruxa, sinal de que só através de recursos mais agressivos (e também desesperados) poderia ser reestabelecido o universo dos amantes. No texto de Caio Fernando Abreu, uma versão “para adultos”, conforme anuncia o

escritor no “prefácio” do conto, as alternativas para propiciar o reencontro estendem-se à ativação da sexualidade através da prática de masturbação a que a protagonista recorre, situação que não aparece no conto infantil.

No caso de “Onírico”, o pensamento ingênuo-infantil que caracteriza a sereia Ariel não se consolida, sendo este um fator que distancia os dois contos, porque a protagonista tem consciência da fronteira que separa sonho e realidade apesar de optar por manter a experiência onírica em suas vivências reais, como se evidencia em: “Toda noite, acompanhada ou não – pois ao fim e ao cabo achava, digamos *saudável* manter uma vida real-objetiva enquanto ele continuava a acontecer dentro de si, no outro espaço, sem que ninguém soubesse – abria-se só para ele” (ABREU, 2002, p. 217).

Oscilar entre o plano da “vida real-objetiva” e o do sonho é para a protagonista uma possibilidade de sentir uma realização plena que não conseguia atingir com outros homens por mais que estes se empenhassem ao máximo. Nesse sentido, cabe registrar que as personagens centrais do escritor dinamarquês e do escritor brasileiro novamente se assemelham, pois não veem na busca por um outro amor a solução para a sua solidão, preferindo as dores do amor mais imaginado do que de fato vivenciado a uma real experiência amorosa. Ambas mantêm o desejo de viver como seu príncipe. A imagem do príncipe e também das fadas (e não bruxas) que poderiam trazer de volta ao sonho o homem amado são retomadas por Caio Fernando Abreu para destacar a perspectiva onírica e também utópica da protagonista em ter novamente o seu amado junto de si:

Todas as noites, um segundo antes de afundar, pensava – onde quer que você esteja, meu príncipe, em qualquer região da minha mente, no mínimo interstício, na fímbria do pensamento, frincha da memória, dobra da fantasia, faixa vibratória passada presente futura, aqui vou eu ao sem encontro, meu bem amado. E nada. Mesmo que alimentasse o hábito de materializar anjos e fadas sentados à beira de sua cama a perguntarem gentis o que desejava mais profunda e loucamente entre todas as coisas da vida inteira, o que mais queria de tudo que existe no universo infinito – e respondesse sempre, singela e sincera: tornar a encontrá-lo – nunca mais voltou a vê-lo. Nem no sonho, nem na vida. (ABREU, 2002, p. 218)

Assim como a sereia, a protagonista se esforça para alcançar seu propósito, recorrendo a “cartomantes, trânsitos, runas, ebós”, todos “inúteis”, e à astrologia na esperança de vê-lo de novo em sonho. Em certo momento, faz uma consulta a astros e identifica uma combinação astrológica que favorece a aproximação de

sujeitos perdidos: “O Valete de Copas traria carta de amor assim que Netuno abandonasse a oposição de Vênus na casa do karma, Peorth anunciaria o reencontro das coisas perdidas se Oxum aceitasse as rosas amarelas na cachoeira” (ABREU, 2002, p. 218). De acordo com a leitura de Costa (2008), a posição de Netuno e Vênus remete a uma idealização do amor e ainda a uma fusão do amor espiritual e do carnal, algo que não se concretiza porque Netuno também estabelece correspondência com sonho e fantasia.

Essa busca incessante que chega ao delírio de imaginar-se princesa e “mulher-maravilha”, expressão equivalente à “mulher-sereia” na ilusão de encontrá-lo, algo que nunca aconteceu embora ele também não tenha partido de sua memória e pensamentos. Mas, diferentemente da protagonista de Andersen, a de “Onírico” não se mata nem se dá por derrotada, ou melhor, não se deixa morrer nas águas do mar para salvar a vida do príncipe, pois “resistia sempre à ilusão de encontrá-lo um dia” (ABREU, 2002, p. 219) e mantém viva na memória a imagem do homem com quem sonhou uma noite, afirmado seu amor por ele “antes de seu corpo dissolver-se na espuma do sono” (ABREU, 2002, p. 220).

Por não deixar seu sonho se perder, a protagonista se sente vitoriosa, mas sua vitória apresenta-se “tão dúbia que parece também uma completa derrota.” (ABREU, 2002, p. 220). Em outras palavras, o amor correspondido do homem só é vivenciado no sonho, pois na vida real e objetiva, ela continua sozinha. Um final melancólico e triste que se assemelha ao desfecho trágico do conto de Andersen, só que no de Caio Fernando Abreu, não há morte física. Nas duas narrativas, todos os esforços para a aproximação de dois corpos que se amam são nulos, e a solidão condena as protagonistas a uma vida de ilusão e sonho.

A leitura do conto de Andersen e do conto de Caio Fernando Abreu opera uma visão acerca do sujeito na sociedade e em suas inter-relações pessoais: tanto no mundo mágico (concretizado na história do conto de fadas) quanto na vida real, as possibilidades de realização amorosa são difíceis de serem concretizadas. As duas narrativas sinalizam que o espaço para o outro é reduzido em função da dificuldade de “encontro” e “identificação” entre amantes, e, assim, a sensação de derrota que singulariza a protagonista de Caio Fernando Abreu é fator que aponta para uma crise existencial no sentido de que autonomia e a felicidade do indivíduo só podem ser alcançadas através do exercício de alteridade, que se mostra, na narrativa, impossível, de ser concretizado. Nesse sentido, esse exercício de

alteridade pode ser associado à perspectiva de Arenas (2003) ao abordar a utopia da alteridade na narrativa ficcional contemporânea e os reflexos dessa utopia na subjetividade. No caso do conto de Caio Fernando Abreu, a subjetividade é atingida pela sensação de derrota decorrente da ausência do homem amado esperado pela protagonista.

Essa busca pelo outro e o sentimento de eterna espera pelo homem amado e as lutas vãs para encontrá-lo no conto de Caio Fernando Abreu tem seu sentido ampliado graças à interlocução deste texto com o conto de fadas, o que permite constatar que a busca pelos referenciais literários inseridos na narrativa “Onírico” torna-se crucial para a montagem de um cenário narrativo permeado de sentidos provenientes de tomadas de empréstimos de outro discurso. O leitor que não usufruir da narração primeira do conto de fadas e não perceber o encaixe de um texto no outro está em condição pouco privilegiada para interrogar o artifício literário adotado pelo escritor, podendo ignorar a “ironia intertextual”⁵⁶ e ainda não reconhecer os efeitos da remissão ao texto original introduzido na nova narrativa.

Nesse sentido, recuperar a história do escritor dinamarquês é uma forma de melhor compreender o enredo de “Onírico”, que já no seu início introduz um fragmento textual do conto de fadas como pista que leva à construção do significado do desencontro vivenciado pela protagonista. O príncipe, ou o homem amado, não vai aparecer, a história não terá um final feliz. Para o leitor que conhece “A pequena sereia”, os cruzamentos textuais e o desfecho tornam-se mais nítidos, situação que pode não ocorrer sem o conhecimento prévio da narrativa de Andersen.

Dessa forma, a narrativa analisada acentua o papel ativo do leitor e a possibilidade de haver planos distintos de leitura sobre o conto, os quais se constituem pela leitura de leitor informado, que procura o intertexto e o significado da construção “dialógica”, e pela leitura do leitor menos atento, que se satisfaz com a identificação do desfecho da história narrada. Além disso, é possível assegurar o importante papel da bagagem cultural do leitor não só da identificação da intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu, mas no processamento do significado do texto através do cotejo que, ao apontar aproximações e distanciamentos do texto novo em relação ao original, pode ainda incitar ver nos

⁵⁶ A “ironia intertextual” é apontada por Eco (2003) como uma leitura que seleciona os leitores intertextualmente avisados e que conseguem relacionar os textos, embora esse tipo de leitura não exclua os leitores desavisados.

fragmentos literários absorvidos indícios de uma leitura proposta, mas a ser construída com a união de fragmentos não tão esparsos, o que remete à proposta defendida por Jenny (1976), ao fazer a associação entre a leitura que se constrói a partir da busca do texto original, e à perspectiva de Compagnon (1996), que chama atenção para a necessidade de uma habilidade no processo de leitura que possa acomodar textos novos a textos já conhecidos.

5 O CONTO DE CAIO FERNANDO ABREU: FRAGMENTOS E DIÁLOGOS

A leitura de contos de Caio Fernando Abreu proposta neste trabalho é uma forma de *pensar* a obra do escritor e atribuir um sentido a seus textos, cuja plurissignificação afasta qualquer julgamento interpretativo fechado e único e atesta a multiplicidade de olhares críticos sobre a produção de um autor que faz seus escritos terem uma expressão condizente com a força de um “cavalo jovem”, tendo, portanto, ao mesmo tempo, energia e mobilidade, vigor e atualidade, que provocam a sensibilidade do leitor e inquietam o crítico literário. Ler Caio Fernando Abreu é um desafio, um soco no estômago, talvez diria o próprio escritor, diante de uma produção que se molda às avessas de uma literatura tradicional, mas que traz no emaranhado de letras o alento necessário para olhar o texto escrito no passado, analisá-lo no presente e projetá-lo no futuro como um expoente da literatura brasileira que se serviu de uma forma fragmentada, teceu diálogos com seu tempo histórico e com outros textos e questionou uma teoria, manifestando a contrariedade do aprisionamento em gavetas fechadas da escritura segundo um gênero literário.

Percebendo esses traços que tornam peculiar a produção contística do escritor, o olhar crítico do trabalho sobre contos de Caio Fernando Abreu busca identificar aproximações e distanciamentos dos contos produzidos em três décadas distintas, dos anos 1970 aos anos 1990, analisados com vistas ao gênero literário a que pertencem, à forma narrativa de que se servem e os diálogos que tecem com o contexto histórico e com textos que singularizam a obra do escritor. Na trajetória do conto do autor vislumbrada pela leitura processada de narrativas que compuseram o *corpus* de análise neste estudo, observa-se uma literatura que impõe uma reflexão sobre a teoria que pretende sustentar um exame do texto literário segundo seu gênero e ainda que interioriza na forma literária a tensão externa motivada por conflitos de ordem pessoal, histórica e social, fazendo da forma fragmentada a opção estética para a representação desses conflitos.

Nessa perspectiva, o texto do escritor gaúcho *pensa* o contexto histórico e social, acentuando o caráter de violência e hostilidade que caracteriza a vida dos sujeitos num espaço de opressão e repressão constantes. Além disso, as narrativas curtas do autor servem-se de diálogos com outros textos não só para definir com mais propriedade o perfil das personagens de cada pequena trama, mas também

para indicar um caminho interpretativo que pode acarretar uma leitura que se constrói através da associação de fragmentos aparentemente desconexos e sem uma ligação lógica entre texto citado e sentido adquirido no texto novo com a absorção de material alheio, o que requer habilidade e dedicação do leitor para o ato de decifrar o conto que se molda a retalhos de um processo de recortar e colar.

Ao apresentar teorias do conto enquanto gênero literário e analisar narrativas curtas do escritor publicadas nas três coletâneas que constituem objeto de estudo nesta pesquisa, observam-se textos que deixam claros os limites de uma teoria que busca caracterizar o gênero e definir elementos de análise que vão da observação à extensão da narrativa, passam por um número de acontecimentos significativos e chegam ao reconhecimento do papel do leitor como peça essencial para a captação da qualidade da obra. Nas três décadas de publicação das coletâneas de contos de Caio Fernando Abreu, veem-se textos que apontam para uma direção suspeita em relação a essa teoria.

Em *O ovo apunhalado*, da década de 1970, a noção de acontecimento significativo que desencadeia todo o desenrolar do enredo é perceptível em alguns contos, como “A margarida enlatada” ou “Noções de Irene”, todavia esse elemento estrutural não é recorrente em todas as narrativas curtas da obra, tendo-se, nessa perspectiva, o conto “Nos poços” como um expoente literário do afastamento de uma tendência a abordar um fato como norteador de uma trama. À proporção que se avança o tempo, o conto de Caio Fernando Abreu dá sinais de uma intensificação de uma forma de expressão que propõe uma fissura com os elementos da narrativa curta apontados pela teoria do conto.

Em *Morangos mofados*, obra de 1982, há o afastamento de especialmente dois princípios motrizes da teoria do conto: o acontecimento significativo e o desfecho claro são determinantes para minar uma leitura da literatura do escritor que busque caracterizar seu conto com base nos determinantes formais e estruturais da teoria do conto. O conto que se forma como uma conversação entre dois sujeitos, em “Diálogo”, que não desenvolvem plenamente um parecer sobre o que pensam e querem e que não dão um final para a sua história, assim como a narrativa que não apresenta ao leitor o final do conflito, situação evidenciada em “Fotografias”, constituem exemplos da autoridade da literatura do escritor em relação à própria teoria. Seus textos equacionam forma e estrutura literária de modo a fazer com que os elementos de análise do conto definidos pela teoria do gênero tornem-se

limitados para abarcar a singularidade da escritura de Caio Fernando Abreu, sinal claro de que a própria teoria do conto apresenta limites e que o texto literário possui uma força germinativa que impossibilita seu engavetamento teórico-crítico.

A essência deficitária da teoria do conto, nessa perspectiva, amplia-se ao se considerar contos publicados nos anos 1990 em *Ovelhas negras*. Nesta antologia, além dos aspectos observados nas obras anteriores que se repetem no último livro publicado em vida pelo escritor, merece destaque a observação quanto a uma escritura que traz para o conto traços de outros gêneros literários ou não, como a carta e o diário, fazendo-se vistoso o enfraquecimento de uma concepção teórico-crítica que busca emoldurar o trabalho de contista. “Lixo e purpurina”, ao incorporar na tecitura textual resquícios de carta e diário, comprova tal constatação. A antologia de 1995, por outro lado, traz com “Noites de Santa Tereza” uma mostra do diálogo que o conto suscita com o leitor, um co-participante da obra, tal como timidamente propôs Cortazar.

Os três livros de Caio Fernando Abreu, de forma mais ou menos intensa dependendo da obra, indicam que uma tentativa de interpretação do panorama da literatura do escritor à luz da teoria do conto, até então formulada por teóricos e contistas, envolve uma espécie de leitura nebulosa dos contos no sentido de que a delimitação da estrutura da narrativa curta assim como os “critérios” de valoração desse gênero literário, proposta por essa teoria, parecem não abarcar a “identidade” e o caráter formal do conto do escritor gaúcho. Em outras palavras, embora a teoria do conto apresente elementos atraentes para o entendimento do projeto literário do escritor, como se evidencia na ênfase à interação entre texto e leitor, as proposições teórico-críticas acerca do conto mostram-se lacunares para elucidar em termos formais e estruturais a especificidade do conto de Caio Fernando Abreu, o que condiciona reflexões e prognósticos importantes sobre a sua literatura e sobre o olhar a respeito de seus textos.

Nesse sentido, a leitura de “O dia de ontem”, por exemplo, do livro *O ovo apunhalado*, mostra-se desde o início difícil de ser sustentada pela análise formal indicada pelos pressupostos da teoria do conto, visto sua forma de narrar contrariar o modo convencional de acomodar as expectativas do leitor com a apresentação das personagens e conflito que gera o momento de maior tensão e definição do tempo em que ocorre a ação principal. Além disso, a narrativa assume contornos de um conto-carta, sinalizando uma mistura de gêneros literários apenas sugerida por

Carrera (1997) em uma breve tentativa de teorização do gênero conto, mas não suficientemente sinalizada como uma estratégia de forma a ser recorrida pelos contistas.

O caso específico deste conto assim como de outros analisados neste trabalho sinaliza de forma nítida que a narrativa curta de Caio Fernando Abreu não se espelha na estrutura de conto proposta especialmente por Matthews (1997), que previa uma elaboração narrativa pautada em apresentação de personagens e um único acontecimento significativo com tempo e espaço definidos. Considerando isso, é possível identificar uma incongruência da teoria do conto em relação à concretude dos textos, que induzem a necessidade de se repensar e reformular a teoria para dar conta da singularidade do gênero e ao mesmo tempo asseguram que a produção artística é maior que a teoria no sentido que a literatura mostra-se livre para criar e despojada de regramentos de ordem dogmática propostos por muitos tratados teóricos.

Dessa maneira, a produção contística de Caio Fernando Abreu examinada neste estudo evidencia a capacidade criadora do escritor e seu desenraizamento de uma escritura amparada nos preceitos estabelecidos sobre o laboratório do contista. Enfocando uma forma particular de produzir contos, o escritor ainda parece mobilizar o olhar crítico quanto a um tipo de “vazio teórico” sobre o gênero literário em questão, um vazio que ignora nuances formais e relações complexas de composição que ultrapassam os padrões lineares de causa e efeito, acontecimento significativo e desfecho evidente destacados pela teoria do conto de autores como Poe (1985; 1976), Matthews (1997), Cortazar (1993) e Linares (1997).

Além do estranhamento da forma que não encontra respaldo na teoria do conto examinada, as narrativas de Caio Fernando Abreu que se elaboram como se fossem textos fragmentados, justapostos, sem uma organização lógica, com períodos longos, pontuação inusitada, condicionam uma leitura mais atenta para acompanhar o desenrolar dos fatos, muitas vezes nebulosos. “O dia de ontem”, de *O ovo apunhalado*, assim como “Diálogo” e “Fotografias”, de *Morangos mofados*, são exemplares de narrativas que não se moldam à estrutura enrijecida formulada por algumas propostas de teorização do conto, apresentando, em vista disso, o alerta da construção de leituras interpretativas que privilegiem o encaixe do texto e da sua forma artística a uma perspectiva teórica que seja insuficiente para propiciar uma compreensão apurada a narrativa segundo o gênero literário a que pertence.

A teoria do conto, nesse sentido, mostra-se um tanto insuficiente para uma compreensão mais completa da narrativa curta do escritor embora deva ser ressaltado que essa teoria não se invalida por completo, já que apresenta também elementos de análise úteis para avaliar o conto de Caio Fernando Abreu e certamente narrativas de outros escritores. Tal constatação justifica-se por haver na proposição de um dos teóricos do conto, Linares (1997), um viés crítico que valoriza a intervenção do leitor, atribuindo a este um papel essencial no processo de desvendamento do sentido dos contos, tal como se evidencia em “Noites de Santa Tereza”, de *Ovelhas negras*, texto anteriormente citado, “Os sobreviventes” e “O ovo apunhalado”, entre outras narrativas que fazem da mobilização do leitor a estratégia para a descoberta daquilo que está encoberto ou bem escondido no texto de Caio Fernando Abreu.

O distanciamento temporal entre a primeira teoria do conto da qual derivam a maioria das demais proposições teórico-críticas acerca desse gênero literário e as tendências da ficção contemporânea pode ser uma fator que gera o afastamento da forma do conto do escritor gaúcho ao tipo de escritura contística destacado pelos autores da teoria do conto ao abordarem a estrutura e a forma da narrativa curta. Historicizar a teoria do conto é uma forma de relativizar as suas (im)propriedades quando se considera uma produção literária como a de Caio Fernando Abreu, que apresenta alta informação estética e “tendências desestruturantes”, para usar a expressão de Candido (1989).

Na observação a (im)propriedades da teoria do conto para a compreensão da narrativa do escritor gaúcho, a atenção à fragmentação da forma dos textos do autor destaca não só a necessidade de recorrer a uma teoria da narrativa em caráter mais amplo para entender o conto de Caio Fernando Abreu, mas também um limite dos postulados teórico-críticos acerca do conto como gênero literário para compreender a narrativa curta do escritor. Nessa perspectiva, a leitura de textos, que parecem uma “história aos pedaços”, destaca uma estruturação textual singularizada por uma “infração da forma” e uma transgressão dos padrões convencionais de representação literária, traços que se tornam evidentes na leitura de “Nos poços”, “Os sobreviventes” e “Loucura, chiclete & som”, contos que acentuam a fragmentação formal em consonância com desajustes vivenciados pelas personagens que têm suas experiências problematizadas em cada texto.

A abordagem da perspectiva teórica esboçada por Adorno (1982; 1983) e Benjamin (1994), nesse contexto, mostra-se oportuna para sublinhar a “forma difícil” do conto de Caio Fernando Abreu, já que os autores pontuam que a arte moderna elimina paradigmas da arte tradicional e promove uma espécie de “dissolução de molduras”, optando por estabelecer a “posição da câmera”, móvel e inconstante, como sinal da postura do narrador moderno, abdicando a objetividade em detrimento de discursos pautados na subjetividade e trocando a linearidade pela fragmentação. A estética da arte moderna apontada pelos pensadores é, assim, adequada para a compreensão da forma literária dos contos acima mencionados, que são desenvolvidos não só por um discurso que rompe com a narração objetiva, mas também por um relato que não segue os princípios de organicidade da narrativa tradicional.

Ao promover uma constante sobreposição de vozes que não raramente confunde uma identificação tranquila do sujeito que conduz a apresentação das cenas narrativas, como fica claro em “Os sobreviventes”, ao apresentar ao leitor uma narrativa à moda de um roteiro cinematográfico dividido em cenas, ou melhor, sequências, como em “Loucura, chiclete & som”, e ao construir um texto que, em poucas palavras, mostra que o encadeamento de início, meio e fim não torna uma narrativa desprovida de sentido, como se observa em “Nos poços”, os contos de Caio Fernando Abreu exteriorizam, no plano formal e estrutural, uma subversão a “regras” da composição convencional que determinam a elaboração de relatos com ordenação e clareza discursiva como referenciais de construção literária. Nesses contos de Caio Fernando Abreu, a “estética do choque e da fragmentação” mobiliza o leitor para uma busca de significados e interpretações e incita-o a relacionar a forma literária ao conteúdo histórico e social das narrativas tal como aponta a perspectiva teórico-crítica de Adorno (1982; 1983) e Benjamin (1994) ao abordarem a forma da narrativa moderna.

Nesse sentido, torna-se crucial identificar como o escritor elabora literariamente as tensões externas decorrentes de conflitos e contradições sociais e históricas. Se então a fragmentação da forma narrativa especifica a produção contística do escritor, não menos a caracterizam os diálogos que seus textos mantêm com a História e seus condicionamentos sociais, criando uma visão de História como um acúmulo de destroços e ruínas que aparecem tanto no plano

individual das personagens do escritor quanto no coletivo e externo, extenuando uma ideia de progresso na vida em sociedade.

Essa visão de história como um processo descontínuo e fragmentado induz à percepção de que narrativas de Caio Fernando Abreu constroem uma espécie de “historiografia inconsciente”, expressão de Adorno (1982), através da representação de uma história calcada em experiências vividas pelas personagens marcadas por sofrimento, opressão e violência social. Essa forma de historiografia ainda sinaliza, pela opção estética da fragmentação, que a noção de “montagem”, também sugerida pelo teórico da Escola de Frankfurt, é a estratégia formal encontrada pelo escritor para manifestar uma visão de história que se opõe ao historicismo e que manifesta um inconformismo com episódios de natureza histórica que atingem a sociedade e a subjetividade pela prática de violência (evidenciada, por exemplo, em “Terça-feira gorda”), exclusão (como se verifica em “Retratos e “lixo e purpurina”) e opressão (apresentada em “Sargento Garcia”).

Nessa perspectiva de construção de uma “historiografia inconsciente”, o texto de Caio Fernando Abreu produz uma imagem de sociedade segundo um olhar crítico antiufanista, uma vez que as condições adversas enfrentadas pelos sujeitos representados pelas personagens do escritor incitam a *pensar* num país em que visão positiva cede espaço para a noção pessimista acerca não só das relações sociais e interpessoais, mas também da aproximação entre Estado e sociedade. Corrobora para essa perspectiva a percepção da trajetória de muitas personagens de Caio Fernando Abreu, a qual é marcada pelo traço sombrio e melancólico, pela descrença, pela presença forte da vontade de morrer ou até pela morte, muitas vezes trágica, de algumas de suas personagens.

Relacionar contos de *O ovo apunhalado*, *Morangos mofados* e *Ovelhas negras*, que trazem para a representação literária a experiência dolorosa do “mundo sensível”, implica reconhecer que os textos do escritor constroem uma representação da realidade que não se apresenta com “cacoetes realistas”, mas que usa a lógica das experiências para dar forma à composição narrativa, fazendo do “mapa do tesouro” presente em cada narrativa uma pista para o processamento do sentido dos textos. E assim narrativas do escritor problematizam a coisificação do ser humano na sociedade evidenciada em *O ovo apunhalado*, especialmente nos contos “A margarida enlatada” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, o drama pessoal decorrente de um sufoco psicológico-social em “Nos poços” e a

degradação da experiência pessoal no contexto corrosivo da cidade em “Retratos”, a repressão moral e sexual de sujeitos marginalizados socialmente, sinalizada em “Terça-feira gorda”, e que vivem uma crise subjetiva e existencial em “Morangos mofados”, de *Morangos mofados*, e dor e sofrimento decorrentes dos impasses enfrentados num contexto hostil, como o da realidade brasileira ou os conflitos morais experimentados por uma relação incestuosa, abordada em “Triângulo em cravo e flauta doce”, ou pelo desejo cego de chegar ao poder, sinalizado em “O escolhido”, ou ainda a impossibilidade de realização amorosa num espaço citadino movimentado e contaminada pela doença, conforme anuncia o conto “Anotações sobre um amor urbano”, em *Ovelhas negras*.

A representação de experiências de sujeitos deslocados emocional e sexualmente e abalados física e politicamente e que têm na crise da subjetividade um reflexo do ambiente hostil e aniquilador de projetos pessoais e coletivos caracteriza muitas personagens de Caio Fernando Abreu, e algumas delas entregam-se ao sofrimento, buscando a morte, outras resistem no tempo e procuram razões para permanecer na luta apesar dos obstáculos que o destino lhes apresenta. Tramas como “Os sobreviventes”, “O ovo apunhalado” e “Lixo e purpurina” que trazem a representação literária de episódios de violência social no sentido de que as personagens dos contos são sujeitos que experimentam a repressão, o autoritarismo, a exclusão, a agressão moral e física e indicam, através da abordagem sutil e inquietante dessas experiências, como Caio Fernando Abreu foi um escritor que esteve atento à presença de ideologias autoritárias na sociedade brasileira, aos antagonismos entre indivíduo e sociedade e às heranças repressivas em tempos de aparente democracia. Mostram, pois, que o escritor manifestou uma “consciência artística” quanto a tensões ideológicas e políticas do Brasil de e pós-1964, trazendo a “ética para a representação” tal como propõe Seligmann-Silva (2000), e que o escritor soube incorporar em seus textos experiências associadas a esses traços sem tornar sua obra uma produção de caráter documental.

Frágeis e vulneráveis à prática da violência, muitas das personagens de Caio Fernando Abreu manifestam, em contos como “Os sobreviventes”, “Terça-feira”, “Aqueles dois”, “Retratos”, para ficar em apenas quatro exemplos, a vivência de situações extremas baseadas na violência imposta pelo Estado autoritário, pela sociedade ou pela associação do poder público à esfera privada. Nesse sentido, a violência social retorna à obra como um problema da forma e daí a presença da

fragmentação narrativa como uma expressão da adversidade do contexto sócio-histórico e como uma espécie de “resposta” literária a catástrofe que atinge o tempo histórico e a vida social. O diálogo entre literatura e História mostra-se fecundo para a percepção da História na história e para o desdobramento das duas histórias dadas ao leitor através da representação literária.

As narrativas de Caio Fernando Abreu, segundo essa linha de raciocínio, problematizam um cotidiano sofrido, propondo uma percepção não trágica, mas melancólica da experiência na sociedade brasileira e acentuando como o pensamento criativo pode contribuir para a recuperação de episódios de violência no passado que refletem posturas de repressão, preconceito ou exclusão no presente. Os textos do escritor, ao abordarem, por exemplo, as dificuldades vivenciadas no contexto autoritário da Ditadura Militar no país, configuram-se não como documento ou retrato de um tempo histórico. São um testemunho literário que recupera a memória do período e que interioriza, na forma de narrar, o mal-estar de ordem emocional enfrentado pelas personagens, sendo por isso uma literatura que “atualiza” os impasses e os antagonismos sociais através de uma construção narrativa fragmentária e descontínua que resiste ao tempo e tem em sua escritura uma forma de resistência.

Considerando isso, parece adequado propor que, no conto de Caio Fernando Abreu, há uma relação estreita entre fragmentação da forma narrativa, conflitos de ordem social e histórica e diálogos literatura e história, o que implica não só a transgressão da linearidade da prosa do escritor e uma alternância na posição do narrador de seus contos, mas também uma dificuldade de o conto do autor atender objetivamente aos princípios formais até então apontados como caracterizadores do gênero e nem sempre reconhecidos pelo leitor dos contos do escritor. A abordagem desses traços pode apontar para uma caracterização formal do conto de Caio Fernando Abreu. Essa afirmação pode ser exemplificada pela verificação da forma do conto do escritor à luz das proposições teóricas acerca do conto, pela observação a fragmentação formal dos textos e à interlocução entre literatura e História nas narrativas do autor. São três eixos temáticos sinalizadores de uma leitura crítica do conto de Caio Fernando Abreu que procura associar a perspectiva da forma e do conteúdo de seus textos num cruzamento entre tema e forma que leva em conta as condições de produção dos textos.

Todos esses traços identificados ainda se relacionam com uma presença forte do leitor no processo de desvendamento da literatura de Caio Fernando Abreu. O leitor, nessa perspectiva, precisa, no processo de construção do sentido do texto do escritor, empenhar-se para decifrar a razão do estranhamento da forma, a relação entre a tensão interna da obra e condicionamentos históricos e sociais e ainda mostrar-se atento a uma forma de diálogo muito presente nas narrativas do escritor, a intertextualidade e sua forma de operacionalização nos contos do autor gaúcho.

Conceituada por diferentes autores, como Bakhtin (1995), Kristeva (1978), Jenny (1976), Compagnon (1999; 1996) e Genette (1982), que trazem, para o exercício de análise das práticas intertextuais, elementos indicadores da forma como textos alheios podem ser incorporados a textos novos, a intertextualidade, manifestada especialmente através do trabalho de citação, faz das narrativas de Caio Fernando Abreu uma arte de montagem, ou melhor, de recorte e cola, na expressão de Compagnon (1996), mobilizando ainda mais a postura do leitor, para quem a atitude contemplativa é insuficiente não só para o reconhecimento da produtividade do texto do escritor, mas também para a verificação de suas possibilidades múltiplas de significação.

Compartilhando a perspectiva de que a recuperação de fragmentos de outros textos num determinado texto obriga a uma habilidade de leitura apontada por Compagnon (1996), nota-se ainda que, no texto de Caio Fernando Abreu, as práticas de intertextualidades transcendem o simples recurso de assessoria na caracterização de personagens e condução interpretativa dos contos. A intertextualidade avança para acentuar a fragmentação da forma no sentido de que faz ser urgente o trabalho do leitor na busca por referenciais literários, ou tomados de empréstimo de letras de canções, como forma de recomposição do contexto narrativo e de unidade temática para a composição de um tecido de significações para as historietas das coletâneas de contos analisadas.

Os contos “Noções de Irene”, “O ovo apunhalado”, de *O ovo apunhalado*, “Aqueles dois”, “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados*, “Lixo e purpurina” e “Onírico”, de *Ovelhas negras*, exibem de forma direta ou sutil a presença do discurso de outrem, ou do texto alheio na narrativa de Caio Fernando Abreu, ora para caracterizar uma personagem, ora apresentar um contraponto de uma visão enraizada sobre um dado lugar, ora para acentuar o sentimento de descrença do sujeito diante do mal do tempo, ora enfatizar a luta vã em busca da pessoa amada,

ora para incitar o leitor a definir um tipo de relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, ora para representar a procura de uma personagem pelo sentido da existência, ou para anunciar ao leitor uma pista interpretativa para o sentido, ou a forma de composição do conto.

Em forma de epígrafe, citação, alusão ou reescritura “para adultos” de um dado texto, como em “Onírico”, os recursos intertextuais, identificados na obra contística de Caio Fernando Abreu, assumem diferentes significações e obrigam o leitor a fazer uma leitura pausada no sentido de que a inserção e absorção do texto alheio na narrativa do escritor fragmentam e tornam descontínuo o ato de ler e produzir sentido sobre o que está sendo posto ao receptor. A cada citação ou epígrafe, por exemplo, a busca pelo texto original constitui tarefa oportuna para a compreensão contextual do conto do escritor e para a construção de um sentido para o texto que seja coerente com a proposta de introdução do texto alheio na teia narrativa de modo que a omissão dos referenciais textuais externos pode se tornar prejudicial para uma leitura que se queira adequada e atenta a cada recurso linguístico e estrutural montado pelo autor.

Considerando isso, não parece um devaneio a associação entre fragmentação da forma e diálogos entre textos na literatura do escritor, visto haver, nos contos de Caio Fernando Abreu, uma estética de montagem, de junção de fragmentos, de textos, ora em epígrafes, ora em citações literais ou em alusão a obras literárias e textos de outra natureza, que condicionam o processo de leitura a uma revisão e ou visitação a textos alheios como estratégia para compreender a narrativa do escritor gaúcho. Os diálogos entre textos, no conto de Caio Fernando Abreu, revelam, dessa forma, um traço da composição de suas narrativas que, em virtude de sua ampla manifestação, não podem ser ignorados no percurso interpretativo de seus textos sob pena de ser construída uma leitura superficial e distante da caracterização do caminho formal escolhido pelo autor para representar suas histórias.

A adoção de uma forma de escritura que se serve de palavras citadas e de textos alheios direciona a um olhar crítico cujo conceito de intertextualidade e abordagem literária com base no comparatismo mostram-se apropriados para analisar a narrativa de Caio Fernando Abreu. Os estudos em literatura comparada, que, nesse campo, aboliram as noções de fonte e influência para discutir as situações de absorção, retomada e reescritura de textos antigos ou primeiros,

podem ser vistos como parte essencial para apreender, com maior eficácia, o significado de uma obra plural e exigente como a de Caio Fernando Abreu. Analisar os processos de absorção, retomada e reescritura de textos alheios na produção contística do escritor não significa identificar um débito do autor em relação a seus precedentes ou às suas fontes, como poderia supor uma pesquisa comparatista atrelada a conceitos da disciplina formulados no século XIX. Ao contrário, esse percurso analítico que toma como referência conceitual a intertextualidade indica a força criadora do autor na imersão em outros textos, em especial nas letras de canção, que contribuem para uma maior densidade narrativa e também para a montagem fragmentada, muitas vezes, do perfil das personagens de cada história, seja acentuando seus valores e visões de mundo, seja exteriorizando desejos ou impressões cuja linguagem subjetiva do discurso citado torna menos nebulosa de ser interpretada.

O exercício comparatista da investigação literária neste estudo ainda se desdobra no desvendamento das relações entre literatura e história, na identificação que as narrativas de Caio Fernando Abreu estabelecem com seu contexto de produção. Aproximar literatura e história configura, neste trabalho, uma leitura de como o escritor tensionou, em sua composição narrativa, conflitos vivenciados em três importantes décadas da história brasileira na segunda metade do século XX. O autor, que assistiu à imposição da ditadura militar, vivenciou o processo de abertura política à democracia, presenciou a derrocada de um presidente eleito pelo voto do povo e retirado pela súplica de movimentos populares liderados pelo público jovem e estudantil e enfrentou as dificuldades de sobrevivência em decorrência da atuação agressiva do vírus da AIDS, entre outros fatos relevantes dos anos 1970 aos 1990, conseguiu fazer uma mediação entre ficção e História de modo a construir uma obra que se alimenta de episódios históricos, indicando possibilidades de compreensão da dinâmica da vida social e cultural do período, e representa-os numa articulação rica de forma e conteúdo, afastando-se de uma literatura de caráter documental.

Desse modo, ao se evidenciarem os diálogos entre literatura e História e entre textos na leitura de contos de Caio Fernando Abreu realizada com base em três coletâneas do escritor, este trabalho sinaliza a opção pelo comparatismo literário como um terreno profícuo para o entendimento da literatura do escritor e também para a aproximação de seus textos a outros autores (por que não?), contemporâneos, seus ou não, que criaram narrativas curtas difíceis de serem

“etiquetadas” segundo uma teoria do conto e de serem analisadas sem uma abordagem sobre as relações entre literatura e condicionamentos históricos e sociais ou desvincilhada de uma associação entre forma literária e contexto de produção.

Nesse aspecto, ressalta-se que o caminho interpretativo proposto neste estudo não se caracteriza como uma leitura fechada, vistos os textos do escritor mostrarem-se abertos a múltiplas leituras. A leitura construída procura ser, então, uma contribuição para o desvendamento das incursões temáticas e formais da obra do escritor, que, em cada coletânea apresenta contos fragmentados, mas autônomos em termos de sentido em relação à seção da obra a que pertencem e solidários com a proposta temático-formal de cada obra, estabelecendo uma perspectiva dupla quando se consideram as partes (contos e seções) e o todo (seções que compõem cada livro) de uma coletânea de Caio Fernando Abreu.

Se cada conto pode ser compreendido de forma isolada e também associado à seção da obra de que faz parte, esta pesquisa também procura em cada capítulo ter uma autonomia semântica, mas essa autonomia mostra-se relativa ao pôr em relevo a associação entre cada uma das partes que formam o texto da tese, tendo dessa forma que ser estabelecido o “diálogo” entre teoria do conto, fragmentação formal, e relações entre literatura e História e texto do escritor e textos alheios. Em sentido amplo, os capítulos deste trabalho, assim como os contos de Caio Fernando Abreu, são fragmentos textuais que sinalizam um projeto maior de pensar a vida cultural ou histórico-social, seja através do olhar crítico sobre as produções artísticas, seja através da escrita literária sobre essa temática, acentuando a força literária do escritor metaforizada na imagem do vigor de um “cavalo jovem”.

E que este trabalho, que se serviu de um conjunto de textos publicados num passado recente que se foi, sirva como motivação para estudos que ainda não de vir.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Cartas*: Caio Fernando Abreu. Organização e seleção de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *As frangas*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *Teatro completo*. Organização de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.
- _____. *Onde andarás Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Pequenas epifanias*. Organização de Gil França Veloso. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Limite branco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Triângulo das águas*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Mel & girassóis*. Organização e seleção de Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L & PM, 2002.
- _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et alli. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*. 2007. 228f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ARENAS, Fernando. Subjectivities and homoerotic desire in contemporary Brazilian fiction: the nation of Caio Fernando Abreu. In: _____. *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 42-65.

_____. *Estar entre o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu*. *Brasil/Brazil*, n. 8, Porto Alegre, 1992. p. 53-67.

AUBRIT, Jean-Pierre. *Le conte et la nouvelle*. Paris: Armand Colin, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Vieira. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Questões de literatura e estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando, o biógrafo da emoção*. 2008. 401f. Tese (Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Interfaces do discurso crítico sobre o conto. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999. p. 84-90.

_____. Diálogos sobre a teoria do conto. In: ANPOLL. *Síntese 2*. Porto Alegre, 2002. CD ROOM.

_____. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BIZELLO, Aline. *Caio Fernando Abreu sob um viés comparatista*. 2004. 46 f. Monografia (Curso de Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

_____. *Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: diálogos que atravessam as américas*. 2006. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Victor Civita, 1981.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. 2006. 262f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p.199-215.

_____. Literatura Comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993. p. 211-215.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. 2007. 236f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

CARRERA, Gustavo Luis. Aproximación a supuestos teóricos para um concepto de cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis. (orgs). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1997. p. 43-53.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: ED. UNISINOS, 2003.

_____. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, n. 1, p. 9-21, 1991.

_____. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 125-136, jun. 2006.

CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. 1999. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de cantuária*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSSON, Rildo. Gênero, periferia e cânone: horizontes do romance-reportagem no Brasil. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 17, p. 23-32, jan./fev. 2002.

COSTA, Amanda. *360 graus: uma literatura de epifanias – o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. 2008. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DRUMMOND, Carlos. *A rosa do povo*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ESTEVES, Antonio. Imagens e jeitos do Caribe em Caetano Veloso. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, v. 9, n. 17, p. 197-234, jul./dez. 2008.

FAUSTO, Boris. *O pensamento autoritário no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FISCHER, Luís Augusto. Desenho de uma geração. In: _____. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 76-83.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 29-36.

FOSTER, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial Universidade Costa Rica, 2000.

FRANCO JR, Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em Terça-feira gorda, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*, Santa Maria, v. 1, n. 1, p. 91-96, jan/jun, 2000.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Obras psicológicas completas*. v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 271-294.

FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FRÓES, Marcelo. *Jovem guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.

_____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, n. 13. São Paulo: FFLCH-USP, 1980. p. 219-230.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O eixo e a roda*, v. 15, Belo Horizonte, p. 43-54. 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 13 abr. 2009.

_____. Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 367-374.

_____. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 36-45, 2005.

_____. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*, Santa Maria, v.19, n. 33, p. 43-51, jan/jun, 2000.

_____. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan/dez., 1999.

GOMES, Alessandra Leila Borges. *Infinitamente pessoal: modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo*. 2008. 285f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GOMES, Renato Cordeiro. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna? *Alceu*, n. 1, Rio de Janeiro, p. 64-74, jul./dez. 2000.

GOTLIB, Nádya Battlela. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno e lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Critica, 1985.

HABERT, Nadine. *A década de 70: Apogeu e crise na ditadura militar*. São Paulo: Ática, 1994.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.

IO CHE non vivo senza te. Disponível em:
<<http://italiasempre.com/verpor/iochenonvivo2.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2011.

IOP, Elizandra. Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais. *Visão global*, v. 12, n. 2, Joaçaba, p. 231-250, jul./dez., 2009.

JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. *Poétique*, Lisboa, n. 27, p. 19-45, 1976.

JOBIM, José Luís. A intertextualidade e os estudos literários. In: _____. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002. p.163-171.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

KOTHE, Flávio. Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história. In: _____. (org). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p.7-27.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Semiótica do romance*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 2. ed. Lisboa: Arcádia, 1978.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

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

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L.R., 1983. p. 213-214.

LINARES, Luis Barrera. Apuntes para uma teoria del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis. (orgs). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1997. p. 29-42.

MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. 2000. 180f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MAGRI, Milena Mulatti. *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu*. 2010. 201f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, 2010.

MARIN, Jérri Roberto. Limiares entre História e Literatura em Selva Trágica, de Hernani Donato. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco (coord.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: Editora UFMS, 2001. p. 169-179.

MARQUES, Marcia Cristina Roque Corrêa. *Epifanias compartilhadas: o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas*. 2009. 127f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MATTHEWS, Brander. La filosofía del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis. (orgs). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Caracas: Monte Avila Editores, 1997. p. 59-67.

MELLO, Ana Maria Lisboa. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org.) *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra/DC Luzzatto, 1996. p. 13-28.

MERCHIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MORICONI, Ítalo. Introdução. In: _____. (Org.) *Cartas: Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 11-21.

NAMORATO, Luciana. Diagnosticando discursos, subvertendo prognósticos: vozes infectadas em "Depois de agosto", de Caio Fernando Abreu, *Nuestra America*, Porto, n. 5, p. 103-114, Jan./jun. 2008.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1973.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura. Anotações para uma estória de amor*, de Caio Fernando Abreu. 2008. 181f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar/Mercado de Letras, 1996.

_____. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos rumos*, São Paulo, n. 35, p. 54-64, ago. 2001.

_____. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2009.

PEREIRA, Valéria de Freitas. *Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*. 2008. 120f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e atropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *O Laboratório do Escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

PINTO, Manuel da Costa. Uma ética da representação. *Revista Cult*, n. 72, São Paulo, p. 61, ago. 2003.

PIVA, Mairim Link. *Uma figura às avessas: Triângulo das Águas*, de Caio Fernando Abreu. 1997. 206f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

PLATÃO. *O banquete*. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000048.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2011.

POE, Edgar Allan. Review of Twice told tales. In: MAY, Charles. *Short story theories*. 2. ed. Ohio: Ohio University Press, 1976. p. 45-52.

_____. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. 2005. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. *Morangos mofados: melancolia e crítica social*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

REMAK, Henry. Literatura Comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

RICCORDI, Paulo de Tarso (Org.). *Caio de amores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

ROSENFELDT, Anatol. Literatura e sociedade. In: _____. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 56-58.

_____. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária no Brasil atual. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

SEGATTO, José Antônio. Cidadania de ficção. In: SEGATTO, José Antônio; BALADAN, Ude (orgs.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999. p. 201-221.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: _____; NESTROVKI, Arthur (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

_____. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Mara Lúcia. *Zona contaminada*, o processo de criação dramaturgica de Caio Fernando Abreu. 2009. 189f. Tese (Programa de Pós-graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Caio F: consciência de si, consciência do outro. In: UMBACH, Rosani Ketzer. (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM/PPGL Editores, 2008. p. 209-215.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SONTAG, Susan. *Assim vivemos agora*. Tradução de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ZANI, Ricardo. Considerações em torno do dialogismo. *Em questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

WIZNIEWSKY, Larry. *Ângelus contraculturalis: Caio Fernando Abreu crítico da contracultura*. 2001. 151f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2001.