

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

**Luana Teixeira Porto**

***MORANGOS MOFADOS, DE CAIO FERNANDO ABREU:  
FRAGMENTAÇÃO, MELANCOLIA E CRÍTICA SOCIAL***

**Porto Alegre, 2005**

Luana Teixeira Porto

***MORANGOS MOFADOS, DE CAIO FERNANDO ABREU: FRAGMENTAÇÃO,  
MELANCOLIA E CRÍTICA SOCIAL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, área de Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre, 2005.

**Luana Teixeira Porto**

***MORANGOS MOFADOS, DE CAIO FERNANDO ABREU: FRAGMENTAÇÃO,  
MELANCOLIA E CRÍTICA SOCIAL***

Essa Dissertação foi apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, área de Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)  
Orientadora

Profa. Dra. Rosani Umbach (UFSM)  
1ª argüidora

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira (PUC-RS)  
2ª argüidora

Profa. Dra. Gilda Neves da Silva Bittencourt (UFRGS)  
3ª argüidora

## AGRADECIMENTOS

O processo de elaboração de uma pesquisa é um trabalho que exige reflexão e diálogo constantes. As reflexões são suscitadas não só pelos autores e obras lidos, os quais constituem um interlocutor mais distante que põe em xeque certezas e propõe caminhos, mas também pelos mais próximos, com os quais dialogamos pessoalmente. Esses merecem reconhecimento especial porque acompanham o desenvolvimento de um estudo, apontando direções, sugerindo mudanças, questionando afirmações, problematizando escolhas. Sob o olhar deles, a pesquisa toma forma, e as idas e vindas de um texto e as suas leituras e releituras configuram um ganhar, que ameniza o medo de se perder. Quero agradecer, então, especialmente à Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, orientadora da dissertação, pelas leituras atentas e pela maneira generosa com que conduziu o processo de orientação para que aflorasse de mim sempre o melhor. Ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg, agradeço o incentivo ao estudo da literatura e suas relações com o autoritarismo no Brasil e suas contribuições críticas enriquecedoras. À Profa. Dra. Rosani Umbach, agradeço o estímulo ao trabalho de investigação literária e a integração ao Grupo de Pesquisa. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, agradeço a abertura a perspectivas teórico-críticas plurais, que possibilitaram uma formação consistente para o desenvolvimento de pesquisa em literatura.

Além dos profissionais do meio acadêmico, é preciso destacar a contribuição de minha família, especialmente de minha mãe, a maior incentivadora, e de minha irmã Ana Paula, uma leitora e crítica atenta de meus textos. Sobre elas registro o carinho, a amizade e sobretudo o exemplo de perseverança e dedicação. Ao meu namorado Jéferson, agradeço o apoio e a compreensão das minhas ausências. À amiga Lisete Teixeira, agradeço a energia espiritual e o estímulo; ao amigo Lizandro Carlos Calegari, os diálogos, os incentivos e as trocas de experiências; e ao João Luís Ourique, o estímulo constante. A Vera Teixeira, Lucas Fanguero, Lucimar da Silva e família, Cristiano Cunha registro o agradecimento por terem tornado Porto Alegre mais alegre nesses dois anos de estudo.

Ao CNPq, agradeço a bolsa de pesquisa.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	06
<b>ABSTRACT</b>	07
<b>INTRODUÇÃO</b>	08
<b>1. DENTRO DO TEXTO, DENTRO DA VIDA</b>	14
1.1. A recepção crítica da obra de Caio Fernando Abreu	14
1.2. A produção de Caio Fernando Abreu: literatura, história e sociedade	44
<b>2. FRAGMENTAÇÃO FORMAL E MELANCOLIA</b>	53
2.1. Fragmentação formal da narrativa	53
2.2. Melancolia: concepções e perspectivas	67
<b>3. MORANGOS MOFADOS: FRAGMENTAÇÃO, MELANCOLIA E CRÍTICA SOCIAL</b>	80
3.1. <i>Morangos mofados</i> : estrutura fragmentária e perspectiva sombria	80
3.2. A experiência de perda em “Os sobreviventes”	90
3.3. A insatisfação do sujeito em “Pêra, uva ou maçã?”	107
3.4. Os extremos e o sentimento de culpa em “Aqueles dois”	116
3.5. A descrença em “Morangos mofados”	128
<b>CONCLUSÃO</b>	139
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	155

## RESUMO

Este trabalho consiste em uma leitura da obra *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, publicada em 1982. O objetivo da pesquisa é desenvolver uma leitura crítica de contos da antologia que englobe uma articulação entre forma literária e conteúdo social. O estudo parte de uma recuperação dos textos críticos sobre a produção do autor e em seguida apresenta um caminho de leitura para os contos do livro a partir das relações entre literatura, história e sociedade. Em sua segunda parte, a investigação enfoca elementos teóricos sobre a fragmentação formal da narrativa e sobre a melancolia. Entre os autores consultados para fundamentação estão Theodor Adorno, Walter Benjamin, Sigmund Freud e Julia Kristeva. A terceira parte constitui-se da análise de textos de Caio Fernando Abreu, a qual é elaborada a partir da observação à fragmentação formal dos contos e à perspectiva melancólica que transparece nas narrativas, pois esses são elementos que configuram a crítica social da produção literária investigada e a relação da obra com o seu contexto de produção. Os contos selecionados para essa leitura são “Os sobreviventes”, “Pêra, uva ou maçã?”, “Aqueles Dois” e “Morangos mofados”. O trabalho também contempla uma reflexão acerca dos estudos críticos sobre o escritor e a sua obra, apontando a necessidade de se desenvolver uma leitura do texto a partir da articulação entre forma literária e conteúdo social.

## ABSTRACT

This thesis is an attempt to read Caio Fernando de Abreu's *Morangos mofados*, published in 1982. The research's objective is to develop a critical reading of stories in the anthology which considers an articulation between literary form and social content. The study's first part deals with critical texts about the author's production and, afterwards, it presents a reading perspective for the stories of such a book, taking into account the relationships among literature, history and society. The thesis' second section focuses on theoretical elements about the formal fragmentation in narratives and on melancholy. Theodor Adorno, Walter Benjamin, Sigmund Freud and Julia Kristeva are some of the authors who underscore the present approach. The third part of the work analyzes Caio Fernando Abreu's texts. Such an analysis considers the formal fragmentation of the stories and the melancholic perspective that appears in the narratives, because those are elements that configure the social criticism of the literary production in regard and the relationship of the book with its production context. The stories selected for investigation are "Os sobreviventes", "Pêra, uva ou maçã?", "Aqueles dois" and "Morangos mofados". The work also considers a reflection concerning the critical studies on the writer and his books, pointing the necessity of developing a reading of his texts starting from the articulation between literary structure and social content.

## INTRODUÇÃO

Caio Fernando Abreu é autor de uma produção literária que tem o conto como gênero predominante, embora também tenha escrito romances e peças de teatro. Sua estréia literária ocorreu em 1966 com a publicação do conto “O Príncipe Sapo” na revista *Cláudia*. Em 1970, *Limite branco*, seu primeiro romance, foi lançado em meio aos conflitos sociais e políticos decorrentes da ditadura militar no Brasil. A sua primeira coletânea de contos também data de 1970: *Inventário do Irremediável* recebeu o Prêmio Fernando Chinaglia, dando projeção à obra do escritor, que passou a ter textos incluídos em antologias, como *Roda de fogo* naquele mesmo ano. O livro, que depois foi relançado como *Inventário do Ir-remediável* em 1995, marca a trajetória de personagens que vivem situações limites, numa alusão ao período autoritário de tempos de repressão.

A produção literária do escritor seguiu com a publicação, em 1975, de *O ovo apunhalado*, de *Pedras de Calcutá*, em 1977, e *Morangos mofados*, em 1982, sendo todos livros de contos. A coletânea de 1975 teve narrativas cortadas por atentarem à moral e aos bons costumes: eram os censores ditatoriais avaliando as obras. Em 1983, Caio Fernando Abreu lançou uma trilogia de novelas chamada *Triângulo das Águas*, obra que iniciaria um conjunto de livros elaborados sob o signo dos quatro elementos da natureza, projeto que não chegou a ser concluído pelo escritor. Com essa obra Caio Fernando Abreu conquistou o Prêmio Jabuti em 1985.

Com contos Caio Fernando Abreu formou *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1988, ano em que também foi lançada uma reunião de outras narrativas curtas em *Mel & girassóis*, organizada por Regina Zilberman. Seu único livro de literatura infanto-juvenil, *As frangas*, chegou às livrarias em 1989, e seu segundo e último romance, *Onde andaré Dulce Veiga?*, em 1990. O livro *Ovelhas negras*, de 1995, foi a última obra editada em vida e levou o autor a receber o Prêmio Jabuti no ano seguinte. Após a morte do escritor, foram publicados suas crônicas em *Pequenas epifanias* e seus contos em *Estranhos estrangeiros*, ambos em 1996. Em 1997, suas peças foram reunidas em *Teatro completo* sob a organização de Luiz Arthur Nunes, e as correspondências do escritor foram editadas em 2002 sob a responsabilidade de Ítalo Moriconi.

Os textos de Caio Fernando Abreu receberam diversas premiações e adaptações para peças de teatro e cinema, além de serem traduzidos para outras

línguas. O conto “Aqueles Dois” recebeu roteiro para filme de nome homônimo sob a direção de Sérgio Amon; gravada em Porto Alegre e tendo pré-estréia no Festival de Gramado, a película foi premiada como melhor filme no 1º Festival do Cinema Brasileiro, em Fortaleza, em 1985. A narrativa “Sargento Garcia” também foi transportada para as telas do cinema. Parte dos textos do autor já foi traduzida, especialmente para o inglês e o francês, língua na qual Caio Fernando Abreu escreveu, devido a uma bolsa de estudos que recebeu da Maison des Écrivains et Traducteurs Étranger (MEET), em Saint Nazaire, “Bien loin de Marienbad”, texto publicado na França, em 1993, e posteriormente incluído em *Estranhos estrangeiros* com o título “Bem longe de Marienbad”.

Os contos do escritor caracterizam-se por uma densidade tanto na discussão de temas complexos quanto na forma de elaboração estrutural e lingüística, já que as narrativas privilegiam uma organização que se desvia dos padrões tradicionais de ficção, acomodados em lógicas lineares. Devido a esse fator, a leitura das coletâneas de contos, à primeira vista, parece não indicar sentido de unidade: é algo que desconcerta a percepção do leitor, talvez não familiarizado com a literatura construída a partir de fragmentos. O termo fragmento, nessa perspectiva, sintetiza a construção da obra do autor, constituindo-se como uma estratégia de elaboração literária. A fragmentação em Caio Fernando Abreu é observada não só no elemento organizacional interno de cada conto, como também na articulação de contos de cada livro: as narrativas que formam cada antologia sugerem não manter entre si relações de conteúdo, uma vez que suas temáticas são diversificadas, e a idéia de continuidade semântica parece ausente.

Um traço que tem definido a produção literária do autor é a ênfase dada à realização formal dos contos, elaborados a partir de uma proposta discursiva que freqüentemente alterna a posição do narrador, fragmentando cenas e impondo um movimento ambíguo ao olhar do leitor. Através dessa oscilação da voz que narra as histórias, os textos do contista projetam um efeito estético que está em consonância com a proposta temática de cada obra, conferindo um equilíbrio entre a exploração de temas e formas. A adoção de estratégias estéticas que se afastam do padrão tradicional de escrita literária é um fator que intensifica um estranhamento inicial do receptor. Essa faceta vai parecendo, através do exercício de leitura da obra, um recurso fecundo para a abordagem e representação das experiências sociais e humanas na literatura do autor.

Enquanto a forma e a estrutura dos textos de Caio Fernando Abreu proporcionam um certo desconforto, a linguagem provoca inquietação. Sua prosa mescla a linguagem coloquial com a formal e não são raros em suas histórias termos “vulgares” e registros de outras culturas, como expressões da cultura afro-brasileira. Além disso, é impossível não notar a poeticidade de suas narrativas: há textos em que o lirismo e a construção de imagens metafóricas fazem confundir prosa e poesia, obrigando o leitor a refletir sobre os gêneros literários e sua conseqüente hibridização.

Na produção do escritor também é constante o diálogo com outras obras, autores e manifestações artísticas. Referências a textos literários, canções e filmes, por exemplo, podem não aludir a significados densos, mas constituem pontos de contato com outras expressões artísticas e apontam caminhos de leitura. Os recursos intertextuais e interculturais na obra do contista configuram uma forma de diálogo; no entanto, não são exclusivos: o autor também interagiu com seu tempo histórico e sua sociedade, discutindo temas e problemas que afetaram a vida social em tempos turbulentos e em períodos aparentemente democráticos.

À extensão, à diversidade e à intertextualidade da obra de Caio Fernando Abreu, alia-se a plurissignificação dos textos, e esses são traços que, combinados, constituem um empecilho para o estabelecimento de uma leitura generalizante de sua obra, embora a maior parte do discurso crítico sobre a sua produção literária indique uma coordenada constante na obra. Por isso, selecionar um ângulo de investigação e levantar aspectos relevantes da literatura do escritor tornam-se estratégias necessárias para uma leitura interpretativa que possa não só contribuir para a compreensão dos textos, mas também apontar particularidades ainda não discutidas pela recepção crítica.

Compartilhando uma perspectiva teórico-crítica que considera fundamental no processo de análise literária o desvendamento das características formais e sua associação com condicionamentos sócio-culturais, a linha de investigação deste trabalho orienta-se no sentido de relacionar forma e conteúdo dos contos de Caio Fernando Abreu. Essa opção metodológica justifica-se por dois motivos principais: o primeiro relaciona-se à idéia de que a obra de arte conjuga plano estético e plano social, e o segundo, ao fato de que a produção literária de Caio Fernando Abreu mantém relações estreitas com o seu contexto de produção, que envolve fatores sociais e culturais. A consideração do contexto de produção também interessa por

promover a discussão sobre conflitos sociais, que estão enfatizados na obra do escritor e intensamente abordados no livro escolhido para estudo nessa dissertação.

O objeto de investigação dessa pesquisa é o livro *Morangos mofados*, publicado em 1982, num período caracterizado pela abertura política e início do processo de democratização do país e pela discussão da liberdade, de valores morais e da emancipação feminina. Essa obra é composta por contos e é dividida em três partes: “O mofo”, composta por nove narrativas, “Os morangos”, formada por oito textos, e “Morangos mofados”, constituída pelo conto de título homônimo a essa seção e à obra<sup>1</sup>. Os conteúdos dos textos dessa coletânea sugerem, através da temática e forma literária adotadas, uma percepção singular acerca de experiências sociais do período histórico, calcadas em situações de violência social. Os contos da obra incitam uma mobilização do leitor no sentido de propor uma reflexão sobre tais experiências. Essa mobilização é produzida pelo efeito de estranhamento da forma narrativa e pela necessidade de mudança na apreensão de uma dada realidade.

Os objetivos desse trabalho são desenvolver uma reflexão sobre textos de *Morangos mofados* e apresentar uma leitura crítica da antologia, proporcionando uma articulação entre forma literária e conteúdo social. Essa abordagem, de cunho sociológico, considera as relações estabelecidas entre literatura, história e sociedade, já que a obra de Caio Fernando Abreu permite que tais associações sejam realizadas, e a teoria que fundamenta o trabalho pressupõe essa articulação entre texto e contexto de produção. A análise dos contos da coletânea é elaborada a partir da observação à fragmentação formal e à perspectiva melancólica que transparece nas narrativas, pois esses são traços recorrentes na obra e são também elementos que configuram a crítica social da produção literária investigada.

A escolha de *Morangos mofados* como objeto central de estudo justifica-se tanto pela densidade crítica e experimentação estética dos contos quanto pelo valor significativo da obra na produção literária do autor. Além disso, a opção por esse livro deve-se ao fato de serem escassos tanto os estudos voltados para a análise da forma estética dos contos e sua articulação com condicionamentos social, histórico e cultural, quanto os enfocados exclusivamente na antologia, embora narrativas dessa coletânea sejam referenciadas em diversos trabalhos.

---

<sup>1</sup> A edição utilizada nesse estudo contém uma nota de Caio Fernando Abreu, escrita em 1995, na qual o autor afirma ter feito uma “severa revisão de forma” no livro, mas mantendo seu conteúdo e estrutura. ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Partindo de uma recuperação do olhar crítico sobre a obra do escritor, com o intuito de registrar como a produção literária de Caio Fernando Abreu é lida por diferentes pesquisadores e de identificar as especificidades assinaladas pela recepção crítica, essa pesquisa procura apontar uma possibilidade de interpretação para a antologia de 1982. Com base nessas reflexões, é possível apontar um caminho interpretativo para a obra, o qual é discutido a partir das relações entre literatura, história e sociedade, já que os temas mais constantes da coletânea apontam para a necessidade de se discutir como experiências sociais estão exploradas esteticamente pelo escritor e como as estratégias artísticas colaboram para uma representação de um dado conteúdo social.

Considerando que a forma narrativa em Caio Fernando Abreu estabelece vínculos com processos histórico-sociais, a pesquisa prioriza o exame da fragmentação formal nos contos do autor. A opção por esse foco de análise deve-se tanto pela predominância desse traço no livro quanto pela relação desse elemento com uma perspectiva melancólica identificada na obra. A avaliação acerca do rompimento com as convenções clássicas de estrutura literária e da instabilidade da posição do narrador, que caracterizam a fragmentação formal, contribui para a compreensão dos contos por ser através dessa modalidade de escritura que o texto adquire intensidade crítica e adequação ao conteúdo abordado.

A abordagem da forma literária das histórias de *Morangos mofados* é fundamentada especialmente com estudos de Theodor Adorno e Walter Benjamin, cujos ensaios acenam que a fragmentação da narrativa está intimamente relacionada a antagonismos sociais e a uma visão também fragmentada de história. Nesse sentido, a análise da forma fragmentada na literatura do autor é articulada a traços da história e da sociedade brasileira, procurando mostrar que os contos do escritor gaúcho manifestam, através de sua própria construção estrutural, um olhar perplexo sobre as experiências históricas e sociais.

Em Caio Fernando Abreu, a perplexidade subjacente à percepção dessas experiências é acompanhada de um sentimento melancólico, resultante da impotência coletiva frente a um sistema social autoritário e violento e da impossibilidade de concretização de ideais num contexto marcado pela opressão e pela repressão social. A melancolia é considerada a partir de concepções modernas sobre o tema, as quais indicam traços do discurso e dos sujeitos melancólicos que ajudam a entender a constituição dos personagens dos contos. O trabalho busca

estabelecer pontos de contato entre as proposições teóricas sobre a melancolia, pautadas em estudos de Walter Benjamin, Julia Kristeva e Sigmund Freud, e articulá-las ao objeto de investigação, por considerar produtivo recorrer a essas referências teóricas para examinar os textos literários de Caio Fernando Abreu.

Diante da diversidade e quantidade de contos do livro, houve a necessidade de selecionar alguns textos que são representativos da obra e da sua perspectiva formal e temática. A análise de todos os contos não poderia ser feita sem o risco de inviabilização da finalização do trabalho em prazo aceitável. Para um estudo mais detalhado foram escolhidas as narrativas “Os sobreviventes”, “Pêra, uva ou maçã?”, “Aqueles Dois” e “Morangos mofados” que manifestam com intensidade os temas mais constantes do livro e a perspectiva crítico-social da obra. É preciso assinalar, no entanto, que essa seleção não implica um ocultamento de outros textos de *Morangos mofados*, os quais estão referenciados ao longo do trabalho.

O estudo está estruturado da seguinte forma: no primeiro capítulo, são apresentadas uma revisão da fortuna crítica da produção de Caio Fernando Abreu e uma proposta de leitura para a obra baseada nas relações entre literatura, história e sociedade; no segundo, a fundamentação teórica acerca da fragmentação formal e melancolia são os tópicos abordados; e, no terceiro capítulo, são examinados os contos, sendo apontada uma interpretação para a coletânea.

## 1. DENTRO DO TEXTO, DENTRO DA VIDA<sup>2</sup>

### 1.1. A recepção crítica da obra de Caio Fernando Abreu

Os escritos de Caio Fernando Abreu têm recebido desde o momento de publicação atenção da crítica literária. O lançamento das obras do autor sempre despertou o olhar de críticos de jornal, preocupados em fazer a apresentação de um novo livro e/ou dar um juízo de valor aos textos ficcionais para o público-leitor<sup>3</sup>. Somente a partir dos anos 1990 o trabalho do escritor motivou a crítica acadêmica. Esta tem mostrado um interesse em estabelecer reflexões sistemáticas sobre a produção literária do contista de modo a apontar linhas de leitura capazes de propor uma interpretação para as obras. Esses trabalhos também se caracterizam por desenvolverem leituras temáticas dos textos do autor e por tentarem situá-lo dentro de um conjunto de produções ou autores representativos de uma tendência literária.

Leitores como Luís Augusto Fischer, Antônio Hohlfeldt, Gilda Neves da Silva Bittencourt, Luiz Costa Lima e Flora Sussekind propõem-se a identificar um lugar para Caio Fernando Abreu na literatura rio-grandense ou a apontá-lo dentro de um quadro mais amplo da literatura brasileira. Esses estudos não são exaustivos, já que apresentam, em linhas gerais, comentários sobre o escritor; porém, são os primeiros materiais críticos que incluem a produção do contista gaúcho num grupo maior de obras literárias.

Com o propósito de mapear tendências (ou “constelações”) da literatura rio-grandense, Luís Augusto Fischer traça fases da literatura gaúcha desde 1870 até 1990, caracterizando cada uma a partir de sua temática e abordagens principais. O autor defende a tese de que a partir dos anos 90 surge uma “nova geração nas

---

<sup>2</sup> Cabe registrar que a expressão “dentro do texto, dentro da vida”, que dá título a esse capítulo do trabalho, é tomada de empréstimo de um livro cujos ensaios foram elaborados em homenagem aos estudos de Antônio Cândido. Conferir D'INCAO, Maria Ângela & SCARABÓTOLO, Elóisa Faria (orgs). *Dentro do texto, dentro da vida – ensaios sobre Antônio Cândido*. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992.

<sup>3</sup> Os trabalhos de Mairim Linck Piva e Letícia Chaplin da Costa fazem um apanhado dos comentários críticos da obra de Caio Fernando Abreu publicados em jornal. Ver PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das Águas, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

letras do Estado”, geração que não assume uma postura vanguardista e tampouco tem consciência ou sabe que é uma “geração”<sup>4</sup>. É nessa “constelação” que Fischer insere a literatura de Caio Fernando Abreu, que, junto com João Gilberto Noll, é visto como principal expoente dessa tendência. Para o pesquisador, os escritores dessa fase apresentam alguns traços novos. A literatura gaúcha desse período, diz ele, não se compromete com a cor local, tal como ocorria na das gerações anteriores, passando a ser a representação da cor local uma possibilidade e não o único caminho para a criação literária; essa produção não se sente obrigada a falar de gaúcho, peão, coronel, nem procura delimitar fronteiras numa abordagem da história regional.

Além disso, frisa o autor, esses artistas têm outros caracteres que permitem agrupá-los: esses escritores têm “formação universitária típica na área de Letras e Jornalismo”, o que garante uma “dose acentuada e ordenada de informação literária e teórica, e portanto uma tendência natural ao universalismo pelo menos mental” (1998, p. 80); o grupo de escritores dessa geração demonstra uma “preocupação específica com a linguagem”, tanto na sintaxe e no vocabulário quanto no processo narrativo; essa geração não está voltada para uma representação ou descrição da realidade tal como ela é, ela apenas usufrui da História “no próprio sentido do verbo: tendo a posse e o gozo de coisas que não se pode alienar nem destruir” (1998, p. 82).

Semelhante propósito é verificado no estudo de Antônio Hohlfeldt<sup>5</sup>, que também procura relacionar a obra de Caio Fernando Abreu no contexto da literatura gaúcha. A orientação de leitura do crítico consiste na verificação das relações entre história e literatura no Rio Grande do Sul. Detendo-se no gênero romanesco, Hohlfeldt identifica as obras que fundaram a literatura do Estado e percorre os caminhos de realização desse tipo de texto. O autor distingue seis modos de

---

<sup>4</sup> O mapeamento da literatura sul-riograndense proposto pelo ensaísta começa em 1870, época que se estende até 1890 e engloba a primeira geração dessa literatura. A “idéia de identidade” e a investigação do gaúcho romântico como elemento de “coesão nacional do Rio Grande do Sul” marcam essa primeira geração da literatura regional. O gaúcho também será núcleo da segunda geração, de 1910 a 1920, só que a preocupação centra-se no gaúcho peão, que narra suas histórias, seu heroísmo, o mundo que o cerca. De 1930 a 1950 tem-se a terceira geração, que se volta para o “Coronel gaúcho”, que, devido à decadência, torna-se “matéria de ficção”. A quarta geração, de 1960 a 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. FISCHER, Luís Augusto. Desenho de uma geração. In: \_\_\_. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

<sup>5</sup> HOHLFELDT, Antônio. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.

exploração romanesca na literatura rio-grandense: romance regionalista, romance contra-ideológico, romance do imigrante, romance de autoria feminina, romance urbano e uma outra forma que não recebe nomenclatura, já que “Há alguns autores difíceis de se classificar. Rejeitam etiquetas, querem-se livres e absolutos. (...) Na verdade, se algo os liga, é o fato de serem essencialmente experimentadores da linguagem.” (1996, p. 114-115).

Na perspectiva do pesquisador, essa última tendência do romance gaúcho engloba os livros de Caio Fernando Abreu. Segundo Hohlfeldt, *Limite branco* (1970) é uma “narrativa parcialmente autobiográfica” que se caracteriza por uma “forma circular” (1996, p. 120), *Triângulo das águas* (1983) não alcança a categoria de romance porque se limita a um “gênero misto” (1996, p. 120) resultante do entrecruzamento dessa forma literária e da do conto, e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) é um romance “curioso” visto quebrar a “tradição dos textos anteriores do escritor” (1996, p. 120) ao abordar um ambiente artístico e tratar do desaparecimento de uma cantora famosa.

O estudo de Hohlfeldt sobre o conto contemporâneo brasileiro<sup>6</sup> inclui Caio Fernando Abreu e mantém a mesma linha de pesquisa sobre o romance sul-riograndense: a preocupação do ensaísta é a de traçar uma historiografia do gênero, valendo-se de uma recuperação de sua história e teoria, identificando os pioneiros da narrativa curta no Brasil, os “pré-modernistas”, os “modernistas” e passando aos contemporâneos. Estes recebem, como o próprio título do estudo crítico indica, a maior atenção do pesquisador e são agrupados em diversas categorias, que “não se excluem entre si, permitem uma melhor visualização do conto e dos contistas entre nós” (Hohlfeldt, 1988, p. 11). Assim “conto rural”, “conto alegórico”, “conto psicológico”, “conto de atmosfera”, “conto de costumes”, “conto sócio-documental” e “conto da década de 80” são as classificações propostas para a leitura de contos e autores contemporâneos.

Caio Fernando Abreu, ao lado de Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant’Anna, é localizado por Hohlfeldt na vertente do conto de atmosfera, que, embora possa ser confundido com o conto psicológico, apresenta características distintas, como “uma atmosfera, um clima, uma espécie de ‘aura’ que envolve a narrativa” (1988, p. 137) e também uma certa repetição que conduz a um fácil

---

<sup>6</sup> HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

reconhecimento do escritor: “Poder-se-ia mesmo dizer que, neste caso, estão aqueles escritores a escreverem sempre o mesmo conto, porque na verdade estão a escrever a si mesmos. (...) com todas as variantes externas ou internas da narrativa, das personagens ao ritmo, encontramos constantes específicas, que permitem uma rápida identificação do autor.” (1988, p. 137-138)

Os contos de Caio Fernando Abreu são referenciados especialmente pela temática, havendo a associação da obra do escritor à abordagem de paisagens e da marginalização da juventude brasileira da geração dos anos 1960. Essa relação do texto com o contexto de produção não é vista por Hohlfeldt como uma fixação em “nível de denúncia sócio-política”, mas como um acompanhamento e uma identificação dos caminhos encontrados pela juventude. O crítico ainda sublinha que a produção do autor gaúcho não se restringe à representação de situações de seus companheiros de geração, uma vez que traz dimensões “mais amplas de todo e qualquer momento de crise” (1988, p. 145) para a reafirmação do ser humano, tema considerado constante na obra do escritor. Enfocando traços da estética dos contos do autor, o ensaísta valoriza a produção de Caio Fernando Abreu e a situa em lugar de destaque na literatura brasileira:

Contos ritualizados, numa linguagem intensamente lírica, onde a poeticidade ocorre através da seleção vocabular, e na qual se encontram pela primeira vez vocábulos, signos e símbolos orientais ligados à tradição ocidental brasileira, a literatura de Caio Fernando Abreu oferece importante contribuição às letras brasileiras justamente por focar, com perspectiva própria, o drama que então se vivia no momento mesmo de sua ocorrência. (Hohlfeldt, 1988, p. 145)

Gilda Neves da Silva Bittencourt investiga o conto sul-rio-grandense da década de 1970, agrupando autores e obras que formam “uma produção representativa” do período, “tanto pelo caráter urbano das narrativas como pela abordagem temática das questões mais inquietantes da época”<sup>7</sup>. A autora identifica uma passagem do conto gaúcho da tradição à modernidade a partir dos anos 1960 e aponta, nas obras da década seguinte, linhas de força temática dessa “nova narrativa”: vertente social, vertente existencial/intimista, vertente memorialista ou da reminiscência da infância e vertente regionalista. Em seu livro, a pesquisadora esclarece que essas vertentes referem-se às questões abordadas nos contos, com seus diferentes modos de exploração em cada escritor; além disso, ela adverte que

---

<sup>7</sup> BITTENCOURT, Gilda. *O conto sul-rio-grandense – tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 12.

um mesmo autor pode apresentar textos cujo tópico central não se limita a uma única tendência.

Relacionando as vertentes identificadas nos contos ao seu momento de produção, Bittencourt situa Caio Fernando Abreu em três delas: a social, a existencial/intimista e a memorialista ou da reminiscência da infância. A vertente social, que “compreende todos aqueles textos cuja idéia primordial é a análise da sociedade em suas macro e micro relações” (1999, p. 73), é associada ao escritor por sua produção da década de 1970 estar voltada à crítica à sociedade de consumo e à moderna era tecnológica (*O ovo apunhalado*), por problematizar experiências de jovens cujos sonhos e liberdade foram abafados em meio à repressão e também por tratar de problemas coletivos (*Pedras de Calcutá*). A autora acrescenta que Caio Fernando Abreu se afasta de uma “representação tradicional, do tipo realista” (1999, p. 87).

Caracterizada pela abordagem de questões referentes à “relação do homem com o mundo circundante ou consigo mesmo” (1999, p. 92), a vertente existencial/humanista também engloba textos que refletem sobre a sociedade contemporânea através da temática da solidão, da incomunicabilidade e da inadaptação do sujeito ao mundo. É sob essa ótica que Bittencourt vê a produção de 1970 de Caio Fernando Abreu. Para ela, os textos do autor enfocam o plano individual não só pela abordagem temática, mas também pela postura do narrador, que intensifica o tom subjetivo daquilo que é narrado, “dando lugar ao comentário, à interpretação ou à reflexão” (1999, p. 94). A ensaísta assinala ainda que a vertente existencial/intimista na literatura do contista está relacionada ao seu momento histórico de produção, já que “Seus contos fazem uma radiografia do jovem de então, revelando o que se passava nas profundezas da sua mente e analisando, também, a sua ligação com o mundo exterior” (1999, p. 98).

A vertente memorialista ou da reminiscência da infância contempla tanto textos ambientados na infância e relatados sob a ótica do adulto quanto textos cujo narrador é uma criança que narra sob o olhar infantil. O conto de Caio Fernando Abreu adota esses dois modos de narrar: narrador maduro e narrador criança. Segundo Bittencourt, nos textos do escritor o distanciamento temporal, marcado pela opção do narrador, também determina o uso de recursos de linguagem e a visão daquele que conta as experiências.

Luiz Costa Lima também investiga o gênero conto, detendo-se nos textos da modernidade brasileira, especialmente entre o início do século XX e 1980. O autor vê o conto de Caio Fernando Abreu como “um dos mais fecundos tripés da recente ficção nacional”<sup>8</sup>, juntamente com o conto de Carlos Sussekind e Renato Pompeu. O crítico destaca que os contistas da atualidade defrontam-se freqüentemente com “cacoetes realistas” e com a proximidade do conto com a crônica e que essa prosa moderna tematiza o papel do escritor, especialmente a partir de 1964 por obras que refletem a história política do Brasil. Segundo Lima, o trabalho dos escritores citados desvia-se de uma tendência ao realismo cru, praticado por outros autores modernos. As obras *O ovo apunhalado* e *Pedras de Calcutá* são referenciadas como exemplos de textos que discutem terror, delírio e loucura através do repúdio à realidade e à ficção documental, o que explica a presença de um “real enlouquecido” e de uma “transmutação” que impede uma “imitação” literária do real. Nas palavras do ensaísta, “a condição para incorporar a vivência de insegurança total e do total questionamento dos valores não consiste em *imitar* literariamente a experiência do desvario, mas em constituir uma lucidez que não veja o desvario de fora, mas que o tenha como um de seus possíveis produtos.” (1983, p. 214).

Flora Sussekind, em ensaio que discute os caminhos percorridos pelos escritores da chamada “literatura pós-64” para representar os conflitos do contexto sócio-político ditatorial, inclui Caio Fernando Abreu no grupo de autores que souberam dar “maior elaboração literária para as cenas de tortura e violência cada vez mais freqüentes na literatura dos anos 70”<sup>9</sup>, em oposição a escritores que optaram por “flagrantes jornalísticos”, detendo-se a descrições e relatos das experiências do período. Na visão da autora, o conto “Garopaba mon amour” expressa a sua qualidade literária ao tratar da tortura e da repressão via contexto narrativo:

Caio Fernando Abreu não se limita a descrever o horror, como se percebia nos trechos de Renato Tapajós ou Rodolfo Konder (...), ou a refletir sobre a possível lógica que regia a tortura, como fazem Gabeira e Sirkis por diversas vezes nas suas memórias políticas. No seu caso o procedimento é bem outro. Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento da experiência vivida. Mas sim literatura. (Sussekind, 1985, p. 47)

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 47.

As referências à fortuna crítica da literatura sul-rio-grandense e brasileira constituem uma busca por estudos que abarcam a produção de Caio Fernando Abreu num contexto mais amplo de criação literária. Esses estudos que mencionam o autor são pautados em comentários que priorizam enfoques temáticos e a inserção de obras em categorias relacionadas ao tema, minimizando um olhar sobre a forma literária das narrativas. Exemplares dessa tendência são os ensaios de Fischer e Hohlfeldt no sentido de que esses críticos partem de uma observação atenta aos “conteúdos” abordados pelo autor gaúcho para chegarem a um juízo final sobre a literatura do escritor e enquadrá-lo em grupos de artistas que possuem afinidades quanto a escolhas temáticas. É preciso reconhecer que Fischer e Hohlfeldt demonstram observação quanto ao aspecto formal da narrativa de Caio Fernando Abreu quando apontam a experimentação da linguagem como um traço da obra do autor, mas não apresentam uma análise rigorosa da estrutura dos textos nem desenvolvem os comentários referentes à estética da experimentação assinalada na obra do criador de *Morangos mofados*.

Em relação aos estudos de ordem temática, é preciso incluir o de Flora Sussekind, que se concentra em investigar a literatura que problematiza o período autoritário da ditadura militar brasileira. Ao eleger esse foco para análise e ao distinguir os eficientes e os ineficientes escritores, a autora realiza leitura cujos critérios de avaliação parecem ser balizados na recorrência ou não ao relato de tipo documental, o qual é condenado por ela. Sussekind destaca, nesse sentido, um traço distintivo de Caio Fernando Abreu, mas não atende à expectativa de desdobramento desse juízo de valor, impedindo que o leitor tenha acesso a uma análise mais detalhada da construção literária do escritor. Por isso, a pergunta: se Caio Fernando Abreu não está “fazendo documento” ou “registrando ocorrência”, mas fazendo “literatura”, que estratégias formais usa para isso?

Outro ponto a destacar é a perspectiva dos pesquisadores baseada principalmente no exame da literatura de Caio Fernando Abreu a partir de gêneros literários: as análises de sua obra de Caio Fernando Abreu concentram-se ou nos contos do escritor ou em seus romances. Gilda Neves da Silva Bittencourt e Luiz Costa Lima, por exemplo, exploram exclusivamente os contos, e Antônio Hohlfeldt ora se dedica ao romance, ora à narrativa curta. Não foi encontrado nenhum estudo crítico que apresentasse uma leitura globalizante da obra de Caio Fernando Abreu,

incorporando romances, crônicas, contos, peças teatrais. Talvez isso possa ser explicado pelo fato de que a configuração de uma fortuna crítica da produção literária do artista seja recente. A escassez de trabalhos com uma abordagem que abarque todos os gêneros desenvolvidos pelo escritor é um fator que dificulta sua avaliação ou inserção no conjunto da produção literária brasileira, já que a referência à sua obra em antologias ou histórias da literatura brasileira é ausente ou manifestada em proporções mínimas<sup>10</sup>.

Os estudos desenvolvidos a partir da observação temática na obra de Caio Fernando Abreu constituem a maior parte da sua bibliografia crítica. Os caminhos de leitura levantados centram-se na pontuação do caráter testemunhal da produção literária do autor em relação à sua geração, destacando-se a referencialidade explícita da obra e o seu vínculo com um momento histórico determinado. Além dos trabalhos já citados, há outros que procuram interpretar sua obra, seguindo a mesma tendência em observar o traço temático e as relações do texto com seu contexto de produção. A maioria desses estudos é resultado de pesquisas de mestrado e segue opções metodológicas e teóricas variadas.

Letícia da Costa Chaplin<sup>11</sup> relaciona a literatura de Caio Fernando Abreu à filosofia existencial-humanista com base em proposições de Jean Paul Sartre e Rollo May acerca do ser humano e do conflito entre homem e sociedade. De acordo com a autora, a filosofia existencialista concebe a vida como algo pontilhado de frustrações e perdas irreparáveis, o que conduz à tese de que sentimentos de plenitude e felicidade são conceitos abstratos e impossíveis de atingir em concretude, sendo, por isso, a filosofia existencialista considerada uma “filosofia da tragédia”. O sentimento do trágico acentua a crença no fato de o homem estar condenado ao fracasso e à infelicidade, assegurando-se a precariedade da condição humana e a necessidade de se defender certos valores dignos de perpetuação pelo homem, tal como a liberdade de escolha. Esta, para os existencialistas, é motivo gerador de angústia, que desencadeia ação e não marasmo, mas também desamparo e desespero.

---

<sup>10</sup> A obra *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, por exemplo, não traz nenhuma referência sobre a produção literária do escritor. Ver BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

<sup>11</sup> CHAPLIN, Letícia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

A partir da consideração segundo a qual a relação entre homem e sociedade não se desenvolve de forma harmônica e sim através de uma rede de tensões e limitações decorrentes da pressão de um grupo de indivíduos sobre outro, Chaplin sublinha a ruptura entre sociedade e indivíduo, que passa a conceber o plano coletivo social como secundário e seu “bem viver” como algo prioritário. Para a autora, a consequência da exacerbação da individualidade é a consciência do homem da impossibilidade de conciliar liberdade e dignidade pessoal, resultando disso o sentimento de impotência que atinge o homem contemporâneo e a sua dificuldade de projetar uma auto-imagem. Nessa perspectiva, a reflexão sobre a morte é um expoente dessa consciência da impotência e da falta de uma significação sobre o próprio ser do homem.

Na visão de Chaplin, a produção literária de Caio Fernando Abreu pode ser interpretada à luz das concepções filosóficas existencial-humanistas porque suas narrativas apresentam conflitos existenciais que registram a “problemática do ser humano e os reflexos de um tempo confuso, cujos valores caracterizam-se pela transitoriedade” (1999, p. 6). Repressão social e individual, na perspectiva da comentarista, é uma temática da obra do escritor que perpetua a sua reflexão sobre o ser humano, que é representado como um ser à margem do processo social legitimado: “Em seus contos avultam personagens desumanizados em decorrência da violência e da fragmentação da sociedade, resultado da ditadura e da censura. Outros, reagindo à brutal realidade que assola o país, respondem com valores de amor, emoções e sentimentos humanizadores os quais auxiliam a prosseguir” (1999, p. 51).

Conforme a pesquisadora, o autor rio-grandense questiona a condição humana e reflete sobre ela, acentuando um trabalho na subjetividade, na auto-investigação do homem, cuja representação é elaborada de forma enigmática e metafórica, o que conduz a uma pluralidade de interpretações e a uma ambigüidade narrativa. Chaplin sublinha que essa discussão de cunho existencialista na obra do escritor é motivada pelo diálogo dos textos literários com seu contexto de produção, já que ele é um “fotógrafo” de seu tempo:

Em seus contos, Caio evidencia o aspecto interior e a questão existencial, sem nunca desvincular-se da realidade ao redor e do momento histórico-político em que está inserido. Então, suas narrativas representam o homem de sua época, e nosso autor passa a agir como um fotógrafo de seu tempo, estando seriamente comprometido com as vivências de sua geração. (Chaplin, 1999, p. 57)

As narrativas do escritor, nessa linha de raciocínio, exploram a situação de indivíduos privados de esperança, liberdade e sonhos e isolados no mundo, numa representação manifestada através da fragmentação formal dos contos, que através dessa estratégia expressam a “frustração de toda uma geração também dividida entre a ilusão do sonho e do amor e a repressora realidade que se instaura” (Chaplin, 1999, p. 58). Analisando contos de *O ovo apunhalado*, Chaplin afirma que a problematização da condição humana nessa obra expressa um interesse do contista em denunciar o enclausuramento do homem diante da sua impossibilidade de se adequar aos padrões de conduta impostos pela sociedade: “Os contos, então, passam a representar o homem massificado pela sociedade de consumo, incapaz de reconhecer a si próprio e aos outros que o cercam.” (1999, p. 54). Essa denúncia também expõe a angústia do homem contemporâneo ao sentir-se excluído do quadro social e ao viver a banalidade da rotina, como é possível apreender pela discussão de temas como solidão, medo, morte e inquietação nos textos que formam a coletânea publicada em 1975. A forma fragmentada dos contos, nessa perspectiva, reproduz uma realidade frustrada.

*Morangos mofados* é visto por Chaplin como uma produção literária que trata da desilusão decorrente de “fracassos amorosos, descrença na sociedade, marginalidade sexual”, e que, apesar das transformações sociais ocorridas desde a sua publicação, continua sendo “o documento de uma época, uma emoção e um comportamento que, muitas vezes, esclarecem a condição da atual sociedade” (1999, p. 93). Os contos dessa obra, segundo a autora, convidam o leitor a reavaliar a sua própria existência enquanto ser humano, e Caio Fernando Abreu expressa “com a fidelidade da lente de um fotógrafo a condição de toda a geração de sua época” (1999, p. 99-100).

Chaplin sublinha que a literatura do escritor faz um retrato do homem contemporâneo, numa ligação entre representação literária e mundo real, a qual, embora aborde uma situação delimitada social e temporalmente “como se fosse um *flash* de luz sobre a realidade”, também “sobrevive na história, ultrapassando os limites do tempo e das circunstâncias histórico-sociais” (1999, p. 102). A concepção existencialista na obra de Caio Fernando Abreu é verificada na discussão da condição humana, na redescoberta da sua essência e na exploração da solidão e do medo como angústias do homem contemporâneo tanto nos contos de *O ovo*

*apunhalado* quanto nos de *Morangos mofados*. Esta coletânea, aliás, é considerada pela autora como uma obra que mantém relações mais estreitas com o seu momento histórico, enquanto a antologia de 1975 toca em questões mais universais:

Enfim, acreditamos que a grande diferença entre as duas obras reside no fato de, muito embora ambas tratem do homem contemporâneo, *O ovo apunhalado* representa homens em geral, com conflitos existenciais de cunho universal e *Morangos mofados* representa homens advindos de uma realidade social mais específica. Queremos dizer com isso que os personagens que sofrem angústias em *O ovo apunhalado* não se restringem a indivíduos brasileiros da década de 60 ou 70, ao passo que as incertezas e contradições descritas nos contos de *Morangos mofados* são características típicas de jovens daquela época. (Chaplin, 1999, p. 107-108)

O estudo de Chaplin relaciona a produção literária de Caio Fernando Abreu a uma abordagem filosófica. A leitura proposta contempla uma discussão acerca de conceitos da filosofia existencial humanista e uma análise da temática dos contos, não se detendo em suas características formais. A autora deixa claro que a obra do escritor pode ser investigada com base nessas concepções, já que os contos representam artisticamente a “caótica condição humana” e propõem saídas para a angústia do homem contemporâneo, “nem que seja pela morte, e novas esperanças, a partir da consumição da dor” (1999, p. 109).

Em perspectiva teórico-crítica distinta da de Chaplin, Larry Wizniewsky frisa as relações que os textos do escritor gaúcho mantêm com a realidade externa. Através da ótica da Sociologia da literatura, o pesquisador procura mostrar que Caio Fernando Abreu foi um crítico da contracultura e apontou limites e carências dos princípios ético-estéticos desse movimento<sup>12</sup>. Para o ensaísta, a obra do autor está vinculada a uma prática contracultural, o que possibilita uma percepção crítica sobre a situação da contracultura<sup>13</sup>. Os conceitos benjaminianos de “erlebnis” e “erfahrung” são operados para situar a experiência literária do escritor e a relação desta com a perspectiva narrativa. Nesse sentido, Wizniewsky afirma que “Nos textos de Caio Fernando Abreu, a contracultura é tematizada nos mesmos moldes, como

<sup>12</sup> WIZNIEWSKY, Larry. *Ângelus contraculturalis – Caio Fernando Abreu crítico da contracultura*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2001.

<sup>13</sup> Contracultura recebe a seguinte definição de Larry Wizniewsky: “Produção artística (música – cinema – teatro, etc) proveniente de estruturas marginalizadas da cultura que sobreviviam, desde o final dos anos 40, de forma estanque e, ao atuar simultaneamente e auto-influenciarem-se, deram lugar a um movimento de escala mundial. A contracultura influenciou decisivamente a produção artística no Brasil a partir dos anos 60, principalmente o Cinema Novo, o Tropicalismo e a chamada literatura marginal, que ainda hoje representam a produção contracultural nestas áreas.” Op. cit. p. 6.

‘erfahrung’ (experiência coletiva, passível de transmissão) e como ‘erlebnis’ (experiência individual, apenas transmissível de forma fragmentada)” (200, p. 10). O crítico destaca que o escritor adota tipos de narradores que correspondem à experiência passível ou não de ser narrada. Essa opção é uma forma de abordar esteticamente as experiências.

Wizniewsky sublinha que os contos de Caio Fernando Abreu apresentam uma visão crítica da contracultura no Brasil através de uma perspectiva que se distancia da abordagem acadêmica do tema no país, a qual vê a contracultura como uma “subcultura” ou como uma “negação da cultura” e não como uma “outra” cultura ou uma cultura alternativa. Os textos do escritor expressam, por isso, um “duplo caráter de criação estética e crítica” (2001, p. 59), já que analisam o movimento enquanto projeto e realização estética. O contista procura dar um testemunho da contracultura, que é vista por Wizniewsky como um trauma no sentido de que o movimento não elaborou um trabalho de luto diante do confronto entre a contracultura e o sistema ético-social. Os textos do autor assumem então um traço pessimista, que é resultante “de uma reflexão crítica profunda, conduzida pela palavra literária em direção ao real da experiência vivencial” (200, p. 62).

Os contos do escritor, segundo Wizniewsky, constituem uma crítica em progresso na medida em que textos produzidos entre os anos 1960 e 1980 formam uma rede de representações críticas da contracultura, conduzindo à vivência do choque (“chockerlebnis”). “Garopaba mon amour”, “Aconteceu na Praça XV” e “Fuga” são apontados pelo estudioso como contos que discutem, via perspectiva do narrador, a possibilidade de transmissão da experiência contracultural, e que oscilam entre as categorias benjaminianas da “erfahrung” e da “erlebnis”, sendo esta predominante nas narrativas do escritor. Wizniewsky situa a produção literária de Caio Fernando Abreu, identificando uma tendência próxima a proposições de Benjamin:

Para Benjamin (...), a única experiência que pode ser ensinada hoje é a da própria impossibilidade de transmissão integral de uma ‘erfahrung’ coletiva. Esse é o mesmo sentimento intuído na literatura de Caio Fernando Abreu quanto à contracultura. Nos contos que tematizam essa experiência, o autor recusa o nome às personagens, isto é, apaga as pegadas, retendo-se no máximo em seus sinais característicos externos. Metaforicamente são oferecidas ao leitor caveiras alegóricas em cujos traços deve-se adivinhar a real estrutura da vivência. Resta às ruínas dos referentes concretos (músicas, livros, discos, drogas) a capacidade de recompor historicamente e figurativamente a experiência. (2001, p. 106)

De acordo com Wizniewsky, a representação alegórica, a experiência (in)comunicável e o testemunho da obra de Caio Fernando Abreu conduzem a uma historiografia não-oficial a partir da consideração da perspectiva benjaminiana acerca do conceito de história e historiografia. No entanto, para o pesquisador, esta literatura não se concentra nem na visão dos vencedores nem na dos vencidos e sim num terceiro caminho, o da crítica. Este caminho aponta a experiência da contracultura como uma derrota, o que condiciona um sentimento melancólico acerca da história na obra do escritor:

Assim sendo, é nitidamente melancólica a visão histórica de quem como Caio Fernando Abreu adota o ponto de vista dos derrotados, não para consolá-los, mas sim para criticá-los. Essa melancolia não impede o autor de atribuir um sentido crítico ao seu relato alegórico. A obra de Caio Fernando Abreu, naquilo que diz respeito à contracultura, não é uma lamentação “do que poderia ter sido”, mas uma especulação sobre por que não foi. (2001, p. 108)

O caráter testemunhal e a perspectiva histórica em relação à contracultura na obra de Caio Fernando Abreu, conforme Wizniewsky, contribuem para preencher uma lacuna no discurso crítico sobre esse movimento que ainda não recebeu da academia uma avaliação consistente. Para o crítico, a representação da contracultura como experiência particular e coletiva torna a produção do escritor uma literatura de testemunho ético e crítico, um testemunho que é mais intenso devido às “ligações pessoais do autor com a experiência contracultural” (2001, p. 141).

Mantendo um olhar crítico que se distancia da forma sociológica que embasa a leitura de Wizniewsky, Mairim Linck Piva desenvolve seu trabalho sobre a produção de Caio Fernando Abreu a partir da crítica do imaginário, analisando elementos simbólicos na obra do escritor. A autora inicia seu trabalho com uma reconstituição da vida e da trajetória literária do contista e situa, em sua dissertação de mestrado, o posicionamento dele em relação à sua própria obra ao afirmar que seus textos tratam de sua geração e de seu tempo. Para a pesquisadora, a literatura do escritor tem caráter universal por transcender as circunstâncias histórico-sociais que estimularam sua produção<sup>14</sup>. Em outro ensaio, Mairim Linck Piva reitera a idéia de que a produção literária do escritor contém temas universais, mesmo que a

---

<sup>14</sup> PIVA, Mairim Link. *Uma figura às avessas: Triângulo das Águas, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. p. 48.

grande parte da crítica considere os textos do autor como marcados por uma realidade determinada<sup>15</sup>.

A pesquisadora sublinha em sua dissertação uma mudança no movimento da crítica literária a partir da publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso*, obra que faz os estudiosos passarem a ver na produção literária de Caio Fernando Abreu uma abrangência maior, em vez de identificarem-no como um relator de cenas de determinado momento histórico ou segmento social<sup>16</sup>. Piva ainda rememora o comportamento da crítica diante do conhecimento da doença do escritor, assinalando um certo impasse dos comentaristas ao avaliar a obra do autor:

Após a descoberta da presença do vírus da AIDS, torna-se difícil dissociar a existência da doença das análises e discussões em torno do escritor e de sua obra. Por isso, a fragilidade física e as dificuldades que Caio enfrenta para continuar a exercer sua atividade de criação servem de contraponto para a observação de sua produção. Parece chamar a atenção dos críticos tanto a capacidade de continuar a escrever como a visão positiva que o escritor apresenta da vida. (1997, p. 39-40)

A perspectiva de análise e interpretação da autora difere da crítica corrente sobre a obra do escritor. Piva observa a presença de imagens simbólicas e seus significados nos textos de Caio Fernando Abreu, optando por uma abordagem sobre o imaginário e suas relações na literatura com base em proposições teóricas de Mircea Eliade e Gilbert Durand. As narrativas que compõem *Triângulo das águas* constituem o objeto da pesquisa e trazem constelações de imagens que apontam para diversos significados:

O livro é *atrevido* segundo seu criador. Possui um caráter esotérico, lida com a água enquanto o arquétipo astrológico da emoção, constrói analogias entre signos do zodíaco e textos literários, é rico em imagens de grande densidade significativa. As diversas epígrafes e dedicatórias são indicativas da pluralidade de sentidos evocados pela obra. Literatura e vida se mesclam através de imagens literárias, musicais, filosóficas e afetivas que compõem a bagagem tanto da vida de Caio como de sua obra. (1997, p. 76-77)

Decifrando o simbolismo das imagens identificadas em cada narrativa do livro, Piva assinala em “Pela noite” uma insatisfação e um desencantamento dos personagens Pérsio e Santiago diante do mundo circundante e suas buscas de

<sup>15</sup> PIVA, Mairim Linck. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. *Letras de Hoje*. v. 37, nº 2, Junho. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 225-233.

<sup>16</sup> É importante assinalar que, na sua dissertação de mestrado, Piva faz uma abordagem do discurso sobre a obra de Caio Fernando Abreu a partir de textos críticos publicados em jornais desde os anos 1970 até o final dos 1990.

refúgio para a realização de seus desejos de amar. Sobre “O marinheiro” a autora marca a angústia e o sentimento de escuridão que assolam o personagem e fazem-no superar adversidades e encontrar o “cosmos paradisíaco desejado” (1997, p. 192). A narrativa “Dodecaedro”, segundo a ensaísta, configura-se como uma síntese das trajetórias esboçadas nos outros textos da obra, abrindo caminho para o estabelecimento de um “cosmos estável e seguro graças ao poder de metamorfose e renovação” (1997, p. 192).

Piva analisa também a simbologia do elemento água no plano astrológico em associação à forma do triângulo, em *Triângulo das Águas*, e conclui que

Esse triângulo, invertido e às avessas, ergue-se sobre e através da água. Com sua capacidade criadora e regeneradora, a água coaduna-se com o feminino maternal, que gera e alimenta esses seres que nascem, oferecendo, como ao final de cada narrativa de *Triângulo das águas*, seu colo, a promessa da tranquilidade e a esperança da luz das manhãs que ilumina o ponto de chegada de todas as trajetórias. (1997, p. 193)

Reconhecendo ambigüidades das imagens e possibilidades de plurissignificação, a pesquisadora encaminha sua leitura para mostrar que o triângulo proposto na obra de Caio Fernando Abreu associa-se ao triângulo da condição humana, dos indivíduos que buscam, através da emoção, uma vida plena de realizações e felicidade. A superação de medos e angústias, nesse sentido, é um meio para a construção de algo novo, e cada unidade narrativa aponta uma face da vida, cabendo ao conjunto dos textos e à união das facetas humanas “a existência da própria obra e da vida dos seres que representa” (Piva, 1997, p. 193).

O processo de leitura de Piva enfatiza a importância dos elementos simbólicos para uma interpretação da literatura de Caio Fernando Abreu, a qual é associada à forma como o escritor problematiza a condição humana. Esta também é considerada por Bruno Souza Leal na leitura que ele apresenta sobre a produção do contista embora a perspectiva de investigação desse teórico seja a da teoria desconstrutivista. Baseado no eixo triádico “metrópole/identidade/sexualidade”<sup>17</sup>, que, segundo Leal, singulariza a produção literária do escritor, o ensaísta analisa como “tal equação” aparece na obra de Caio Fernando Abreu e reconhece ser essa uma tendência da literatura brasileira do final do século XX na narrativa curta de temática urbana. Para o pesquisador, a inserção do sujeito numa metrópole

---

<sup>17</sup> LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro – contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002. p. 13.

caracterizada como um espaço das multidões, em que o indivíduo entra em conflito consigo mesmo e especialmente com sua identidade, é também um fator propício para o desenvolvimento da homossexualidade. Assim, os sujeitos homoeróticos criam espaços flexíveis e estranhos ao ambiente heterocentrado e tornam-se marginalizados, o que implica a dificuldade de construção de identidades fixas.

O crítico acredita 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” (2002, p. 40). Nessa perspectiva, o assumir-se como homossexual é um desafio, e viver na metrópole é conviver com um descentramento que gera a fragmentação do sujeito. Os textos de Caio Fernando Abreu, na visão do ensaísta, expressam esse traço do indivíduo contemporâneo na medida em que se constituem de personagens deslocados, cujas facetas como loucura, drogas, desejo e sonho sinalizam esse estado à margem, e de histórias que indicam uma reflexão sobre a existência e a relação do “eu” com o mundo.

Tendo como corpus de análise os livros *Inventário do irremediável* (1970), *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos mofados* (1982) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), Leal detecta uma aparente falta de organicidade na obra, a qual remete ao “signo do estranhamento formal e temático” (2002, p. 46), propiciando a formação de uma identidade à produção do escritor:

Composto por um vasto número de historietas de tamanho variável, mas sempre curtas, esse conjunto a princípio, constituiria uma espécie de amontoado de relatos dispersos e sem ligação entre si. No entanto, esse é um dos pontos cruciais que caracterizam essa obra: há entre eles uma coerência, uma espécie de organicidade manifesta em recorrências e movimentos que unem os fragmentos que a compõem, levando a pensar num texto que se formaria a partir de vários outros. (...) Em cada livro dos abordados aqui, um grande número de historietas aparentemente independentes umas das outras. No entanto, tais contos estão reunidos em partes, ajuntados em grupos no interior de cada livro. Tal divisão sugere, ela mesma, uma ligação entre os textos. Mais do que isso, cada livro apresenta uma espécie de lógica, um propósito, um projeto que se delineia a partir do seu título, invariavelmente extraído do último conto. (2002, p. 45-46)

O estranhamento formal de que fala o pesquisador refere-se à abolição dos princípios de início, meio e fim das narrativas, o que, segundo o pesquisador, é um recurso para apresentar “personagens que se estranham e que estão deslocados no mundo” (2002, p. 48). Além disso, o estranhamento ocorre em virtude do afastamento da forma mais tradicional do conto, já que os textos de Caio Fernando

Abreu não centram sua atenção na apresentação de uma “seqüência de fatos, no enredo”, atendo-se a “descrições de estados emocionais ou existenciais das personagens. São como que mapas, quadros, retratos que expõem paisagens íntimas.” (2002, p. 53). De acordo com Leal, o texto do escritor, que trabalha com a fragmentação e o descentramento, “concorre para um mundo também fragmentado e descentrado” (2002, p. 61).

Desenvolvendo a idéia de que o texto de Caio Fernando Abreu é um “texto do descentramento, do estranhamento do mundo, do eu, da vida, numa realidade em que tudo o que é sólido se desmancha no ar” (2002, p. 78), Leal também procura observar um movimento na obra do escritor. Para o crítico, os livros estudados permitem reconhecer não só um projeto literário como também uma evolução dos contos, a qual é acompanhada pelos personagens via passagem da infância à idade madura:

os cinco livros e suas personagens que envelhecem, ao mesmo tempo em que estão integrados nesse projeto, oferecem uma visão, de dentro, de sua evolução. Assistimos a um interrogar no mundo (*Inventário do irremediável*), a uma adoção desse projeto político e comportamental (*O ovo apunhalado*) e a um crescente avanço nesse caminho, que resulta na percepção das dificuldades de sua implementação (*Pedras de Calcutá*), do fim das utopias e da necessidade de um recomeço (*Morangos mofados*) e da sobrevivência na companhia de seus restos mortais (*Os dragões não conhecem o paraíso*). (2002, p. 79)

O autor ainda vê no conjunto de livros analisados um “aspecto de individualização crescente” (2002, p. 87) diante das tentativas de afirmação do eu em meio ao ambiente da metrópole e da dificuldade de definição da sexualidade. Esse “eu” dos textos do escritor é caracterizado pelo crítico como um ser “ex-cêntrico”, que está à margem do “mundo ‘tradicional’, heterossexual, católico, classe média” (2002, p. 86) e que também está em constante interrogação sobre si, seu percurso, sua sexualidade e o mundo. Nesse processo de caracterização, Leal relaciona o indivíduo das narrativas de Caio Fernando Abreu aos homens dos anos 1970, com suas idéias, opções e ideologias e com o seu trânsito pela metrópole, fatores que conduzem o ensaísta a identificar a “importância do caráter confessional dos contos, que se debruçam sobre paisagens íntimas das personagens. Ele traz a marca de um tempo no qual o eu se constitui.” (2002, p. 87). Numa síntese de sua leitura o pesquisador afirma: “Sendo, por definição, como literatura, ‘via oblíqua’, os contos de Caio Fernando Abreu constroem-se conscientes de sua estranheza, da

mesma forma que dão voz a estrangeiros que vivem em seu interior. Esse outro ser estranho é esculpido com as marcas da história, que pontua e caracteriza sua trajetória.” (2002, p. 116).

Além da tendência dos críticos de formular uma interpretação para a literatura de Caio Fernando Abreu a partir de sua temática, outro caminho percorrido pelos estudiosos é o da literatura comparada. Alguns autores aproximam textos do escritor a outras manifestações artísticas, como a música, e à literatura estrangeira, apontando diálogos possíveis entre obras. A posição dos comparatistas é clara quanto à qualidade da criação de Caio Fernando Abreu, não havendo a consideração de dívidas do escritor em relação a fontes e influências. O olhar comparatista apresentado nesses trabalhos abandona os conceitos de fonte, originalidade e influência, utilizados na Literatura Comparada tradicional<sup>18</sup>, e adota as noções de intertextualidade, recepção e interdisciplinaridade numa tentativa de apreender com maior eficácia o significado de uma obra.

O trabalho crítico de Isabella Marcatti sobre a produção literária de Caio Fernando Abreu caracteriza-se por uma exploração interdisciplinar que conjuga literatura e canção popular através do enfoque temático e do cruzamento dessas duas formas de expressão artística nos textos literários<sup>19</sup>. A autora analisa o conto “Os sobreviventes” em associação à canção “Amor, meu grande amor”, de Ângela Ro-Ro e Ana Terra, a crônica “Pálpebras de neblina” em comparação com a música “Guiletta Masina”, de Caetano Veloso, e a novela “Mel & Girassóis” em confronto com a canção “Anos dourados”, de Tom Jobim e Chico Buarque. A investigação de Marcatti parte da premissa de que há na obra do escritor gaúcho um diálogo intenso com a canção popular, que ilumina os significados dos textos literários e intensifica seus efeitos:

Pela análise podemos perceber o quanto a narrativa literária do autor se amplia através da canção. E como o texto seria completamente outro se a canção não estivesse ali. Portanto, quando o autor nos sugere uma determinada canção para o acompanhamento da leitura, ele não pretende adornar aleatoriamente suas

---

<sup>18</sup> É preciso assinalar que a literatura comparada, enquanto método de exploração intelectual e disciplina acadêmica, tem se transformado ao longo do tempo, havendo a revisão de seus paradigmas, campo de atuação e referencial teórico. Dentre os pesquisadores que acompanham esse movimento, ver NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada – história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997; CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: ED. UNISINOS, 2003.

<sup>19</sup> MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

próprias palavras; estão implícitos em seu conselho um limite (o do próprio texto) e uma possibilidade de expansão e intensificação da experiência de leitura. (2000, p. 39).

A canção também é vista pela autora como o “expoente primordial” da sintonia entre autor, época e leitor, na medida em que a referência a canções populares conhecidas do grande público expressa um certo “gosto médio” na representação literária de Caio Fernando Abreu e amplia a cumplicidade entre texto e leitor. Nesse sentido, Marcatti sublinha que a relação entre as narrativas do escritor e a canção popular permite passagens analíticas do texto ao contexto e vice-versa, entendendo-se contexto num sentido amplo, que não limita a compreensão da obra literária como reflexo imediato de uma determinada realidade social.

Para Marcatti, os textos literários de Caio Fernando Abreu mantêm uma relação estreita com “a vida cotidiana de uma certa classe média urbana brasileira” (2000, p. 6) dos anos 1980<sup>20</sup>, familiarizada com a canção popular e intelectualizada. Categorias de Ítalo Calvino são utilizadas nessa perspectiva para caracterizar os textos literários de Caio Fernando Abreu. Sintonia e focalização são conceitos referidos para sustentar um exame da conexão entre produção literária e situação histórico-social contemporânea. Essas categorias são vistas pela pesquisadora como estratégias narrativas criadas pelo escritor para dar conta da representação das experiências sociais de seu tempo, de “tipos humanos”, “clichês da época” e situações típicas de um indivíduo que pertence, como o próprio autor, à geração dos anos 1980. A sintonia e a focalização na obra constituem um limite da literatura do escritor segundo Marcatti, uma vez que a obviedade das referências e a pacto direto com o leitor tornam auto-evidentes os significados dos textos de Caio Fernando Abreu:

Caio não mente quanto a sua verdade na medida em que essa verdade se funda no âmbito do conhecimento da vida cotidiana. Um tipo de conhecimento que, por definição, tange o senso comum, a experiência ordinária, os significados compartilhados e, praticamente, auto-evidentes. Na obra de Caio, tudo isso se transfigurou na palavra escrita, deixando de ser realidade enquanto tal para se tornar realidade literária. (2000, p. 46)

---

<sup>20</sup>Nas palavras da autora: “As situações narradas, suas cenas e cenários podem ser imediatamente reconhecidos por um leitor nascido no seio de uma família de classe média brasileira no final dos anos 40, educado e formado ao longo das décadas de 50 e 60, iniciado no mercado de trabalho entre o final dos anos 60 e o início dos 70, por exemplo.” (2000, p. 12).

Num trabalho crítico que envolve comentário biográfico e análise literária, Marcatti examina a literatura de Caio Fernando Abreu e a divide em duas fases, segundo a cronologia da produção do autor: os textos escritos entre 1960 e 1970 constituem a primeira fase, e os de 1980 e 1990, a segunda. A literatura inicial do escritor, na perspectiva da pesquisadora, sublinha a abordagem da experiência do limite, entendida como a representação da dor, da perda, do sufocamento do sujeito diante de situações pessoais, geralmente amorosas; além disso, misturam-se dois tipos de sensações nessas obras inaugurais: o cansaço existencial/desgosto decorrente do desgaste cotidiano e a descoberta/surpresa de horizontes de vida em expansão. Nessa fase, estão incluídas as obras *Limite branco* (1971), *Inventário do Irremediável* (1960), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977). Esta última, aliás, representa um momento de transição entre a primeira e a segunda fase do autor, visto que já anuncia elementos constitutivos das obras posteriores. A segunda fase da produção é marcada pelo tema urbano, com a representação de tipos humanos da metrópole (gays, prostitutas, artistas, burocratas, mendigos, jornalistas, etc) e situações típicas de quem vive nas cidades. Todas as obras de Caio Fernando Abreu escritas a partir dos anos 1980 formam esse ciclo descrito pela crítica.

Como as narrativas que formam o corpus da pesquisa da autora situam-se nessa segunda fase, o destaque para os “tipos humanos” do final do século XX é natural. Marcatti vê nos textos selecionados estratégias narrativas que, por intermédio da canção popular, conduzem o leitor não só a um “balanço dos impasses vividos por uma certa geração” (2000, p. 117), mas também à atualização desses impasses numa relação do sujeito com a própria história. A leitura das narrativas examinadas aponta ainda um aprofundamento da experiência de alteridade no contexto social e político dos anos 1980 marcado pela urgência de democracia e eleições diretas, entre outras reivindicações. Além disso, sugere a ensaísta, a crise de identidade decorrente do processo mercadológico da sociedade de consumo manifesta-se na crise da própria narrativa do autor, a qual mostra as dificuldades, por meio de linguagem e estrutura formal, de projetar uma história original diante de um “processo de desencantamento do mundo característico da sociedade moderna” (2000, p. 166).

Com uma visão comparatista semelhante a de Isabella Marcatti no sentido de que a aproximação de obras de diferentes autores é reconhecida como um caminho

para interpretação crítica, Aline Azeredo Bizello analisa textos de Caio Fernando Abreu, confrontando-os com outras produções. A pesquisadora considera os diálogos estabelecidos entre a literatura latino-americana e a literatura “beat”, entre a produção do autor gaúcho e a de Jack Kerouac, manifestando um olhar crítico que respeita as diferenças (culturais, sociais, políticas, etc) e ignora a hierarquização entre obras e autores. Na perspectiva da pesquisadora, esse é um caminho para “compreender o processo de criação literária do escritor”, já que alguns de seus contos são representativos das “relações intertextuais e interculturais presentes em sua produção”<sup>21</sup>.

Partindo da tese de que os ideais da chamada “Geração Beat” repercutiram no Brasil da década de 60 não só na literatura, mas também na música da Tropicália, Bizello sublinha que Caio Fernando Abreu absorveu a filosofia dessa geração estrangeira, transformando-a diante de seu momento histórico, marcado, nesse período, por agitações políticas e culturais. Para a autora, assim como os jovens intelectuais americanos propunham uma revolução na linguagem e costumes e uma atenção especial às minorias através da literatura, o autor de *As frangas* também se rebelava através de seus textos, transgredindo a forma tradicional do conto e dando espaços para a representação de sujeitos excluídos socialmente:

Os relatos de seus textos denunciam o sistema repressor responsável pela privação dos sonhos, ideais e esperanças de liberdade, embora não descreva de forma explícita a ditadura militar no Brasil. O escritor, com suas personagens, agride o “status quo” dominante, pois apresenta indivíduos de perfis opostos aos exigidos pela sociedade tradicional: são homens e mulheres fragmentados e destituídos de identidade. Dessa forma, valendo-se de metáforas, Caio desmitifica a visão de identidade una, denunciando, assim, a fragmentação do indivíduo. O escritor cria jogos de linguagem, explora diálogos e monólogos e capta os detalhes da expressão humana. (2004, p. 14)

Ao aproximar a literatura de Caio Fernando Abreu da literatura da Geração Beat, Bizello aponta também diferenças: a via anarquista é o caminho indicado pelos jovens americanos para tratar das relações pessoais enquanto que para o escritor gaúcho o resgate do passado é uma forma de compreender e restabelecer o contato interpessoal, especialmente diante da desintegração da identidade pessoal surgida a partir do golpe de 1964 no Brasil: “a ditadura contribui para a introspecção do

---

<sup>21</sup> BIZELLO, Aline. *Caio Fernando Abreu sob um viés comparatista*. Monografia (Curso de Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. p. 5.

homem, pois lhe roubou a liberdade e enclausurou-o num mundo de angústia, solidão e vazio existencial.” (2004, p. 21).

Diagnosticando as diferenças entre a produção de Caio Fernando Abreu e a literatura beat, Bizello aponta uma postura antropofágica do autor diante do texto estrangeiro: “Os contos do escritor gaúcho manifestam uma nova interpretação, pois são uma resposta à leitura da literatura ‘beat’. Caio não consome, simplesmente, essas obras, mas produz uma nova.” (2004, p. 25). O olhar crítico da pesquisadora ressalta, nessa perspectiva, a absorção e a transformação apresentada por Caio Fernando Abreu diante da literatura de Jack Kerouac. Os contos daquele escritor são “uma releitura de *Pé na estrada*” (2004, p. 27), o que comprova que a recepção da obra literária pode trazer novos significados a um texto.

Bizello também se detém na forma narrativa de Caio Fernando Abreu e mostra que há uma associação entre a representação do sujeito marginalizado e excluído socialmente e a forma como tal sujeito é apresentado literariamente. Em sua leitura, a fragmentação do indivíduo encontra correlação na fragmentação da estrutura narrativa, que é descontínua e alheia ao padrão convencional do conto literário. O rompimento com o gênero conto é, nesse sentido, um caminho para sublinhar a desarmonia da realidade.

Situando-se numa perspectiva teórico-crítica distinta da de outros comentaristas mencionados, Fernando Arenas<sup>22</sup> vê a obra do escritor a partir da ótica dos Estudos Culturais. Para ele, a produção do contista gaúcho é “peça muito importante para a compreensão da literatura brasileira pós-moderna” (1992: 54). Ao considerar contos de *Morangos mofados*, o crítico destaca três coordenadas temáticas: a presença de vozes ex-cêntricas (este termo é usado por Arenas a partir de proposições de Linda Hutcheon), a problematização da escrita e a preocupação ontológica com o sujeito, sendo que estas duas últimas estão voltadas para a discussão da homossexualidade. Para o ensaísta, a coletânea de contos do escritor obedece a uma estrutura que passa do hermetismo e do clima angustiante de alguns textos a outros menos complexos e centrados na subjetividade, o que configura uma obra aberta e marcada por um “profundo pessimismo” (1992, p. 59), embora Caio Fernando Abreu não compartilhe o “espírito niilista de outras vozes contemporâneas” (1992, p. 59).

---

<sup>22</sup> ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil*. Ano 5, nº 8, 1992. p. 53-67.

A atenção de Arenas também está centrada na fala homossexual dos contos do escritor. Segundo o estudioso, as vozes homossexuais, que aparecem ora diretamente ora indiretamente nos textos, surgem sem apologias e constituem 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). Nesse sentido, Fernando Arenas identifica a função da literatura do escritor, tanto no plano social quanto no literário:

O surgimento de vozes homo/bi/ssexuais na obra de Caio Fernando Abreu, então, tem necessariamente uma dimensão política contestatória, dado que é uma afirmação das diferenças. Igualmente, a sua obra se insere na luta pela redefinição do espaço canônico (seja social, literário, estético, etc) que até agora tem geralmente abafado ou excluído a expressão desmascarada de sexualidades (ex -) cêntricas. (1992, p. 60-61)

Em estudo recente, o pesquisador detém-se na avaliação da emergência de grandes narrativas da nacionalidade no Brasil e em Portugal, no âmbito do pensamento intelectual e de sua subsequente desconstrução na literatura contemporânea de ambos os países<sup>23</sup>. O autor também examina a mudança das grandes visões utópicas para pequenas imaginações utópicas na espera de uma sociedade melhor. Arenas parte da premissa de que Portugal e Brasil influenciaram e foram influenciados reciprocamente, fato co-extensivo à contemporaneidade, com a influência da cultura popular e média brasileira em Portugal (telenovelas, música popular, etc) – fator que tem propiciado “significant changes in Portugal, particularly from a linguistic point of view” (2003, p. XXIII) – e a presença da “elite culture” de escritores portugueses como Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa e José Saramago no Brasil, já que a cultura popular portuguesa não é expressiva no trópico.

Procurando discutir como escritores brasileiros e portugueses exploram o conceito de nacionalidade e refletem sobre questões como gênero, pós-colonialismo, utopias, sexualidade e globalização, Arenas estuda um grupo de autores, Caio Fernando Abreu, Isabel Barreno, Vergílio Ferreira, Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol e José Saramago, que se preocupam com

---

<sup>23</sup> ARENAS, Fernando. *Utopias of otherness – nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

destiny of their respective nations in today's globalized environment, as they are interested in the destiny of humankind at the turn of the new century, where there is profound skepticism in relationship to utopian ideologies of redemption, either religious or political. Yet they all believe in the ties of solidarity, love, and ethical commitment vis-à-vis the other, be it in the form of a lover, family member, community, or nation, or that of humanity at large. It is the strength that derives from these ties that allows them to live productively as writers, as citizens of their respective nation-states, and as participants in the contemporary global system. (2003, p. XXX).

O propósito do pesquisador é examinar as reflexões literárias sobre nacionalidade a partir de “Brazilian gay male writers and contemporary Portuguese women writers” (2003, p. 40), já que essa forma de escritura literária oferece uma alternativa para o pensamento intelectual acerca da nação:

Through their attention to sexuality or gender concerns as they impinge upon individual and collective identities, gay writers and women writers question the universality of the construct of “the nation” at the same time as they posit alternative modes of collective solidarity or affectional attachment between members of national and globalized communities, even questioning and ultimately surpassing any sense of fixity that may be associated with the identity constructs of “gay” or “woman”. (2003, p. 40-41).

O capítulo dedicado a Caio Fernando Abreu situa o escritor no contexto sócio-político brasileiro do final do século XX, com destaque para o sentimento de desespero resultante do regime ditatorial e também para a esperança de democracia, e insere sua obra num grupo de expressões artísticas e culturais que registram o período dramático do processo de transição política no Brasil. Para Arenas, o texto do autor apresenta uma interação entre “personal, national and global concerns” (2003, p. 42), através de um tom angustiado diante da tentativa de um balanço dos problemas individuais e esperanças coletivas. O crítico aponta um sentimento de perda e profunda solidão na literatura do escritor, 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). O autor enfatiza:

The result has been a generalized sense of loss, disorientation, and pessimism, acutely perceived by the author, which is the product not only of the contemporary global landscape, but also of a national historical trajectory that has seen many years of authoritarian rule (1964-1984), with all of its well-known political and economic consequences, and an ensuing decade of great insecurity and instability, wrought with frustrated collective dreams, persistently wide socioeconomic inequities, and unlikely saviors. (2003, p. 44)

Além do contexto ditatorial, Arenas sublinha a situação pós-abertura política, com estagnação econômica, corrupção, violência urbana e desigualdade social como elementos que configuram o universo ficcional de Caio Fernando Abreu. Da literatura do escritor o crítico destaca a intertextualidade, identificada nos diálogos do autor com outras formas de expressão e culturas. Esses diálogos, segundo o pesquisador, conduzem à abolição das fronteiras entre o nacional e o estrangeiro nos textos literários, cabendo, portanto, a noção de apropriação cultural para compreender a produção de Caio Fernando Abreu.

Na visão de Arenas, o escritor gaúcho faz parte de uma cultura global “gay” ou “queer” por discutir a homo e a bissexualidade, e sua literatura introspectiva traz uma prosa profundamente lírica que está próxima da de Clarice Lispector: “The attention paid to ephifanic moments of coming to awareness of being in the world reveals an important kinship between the two authors. There is a clear philosophical dimension to Abreu’s work, where existential concerns occupy a prominent space alongside the author’s reflections on sexuality”. (2003, p. 46).

Arenas associa reflexão sobre a condição humana e sexualidade na obra de Caio Fernando Abreu, chamando atenção para o fato de que o escritor identificou utopias de vários níveis: “There is a deep sense of individual and collective pessimism and disillusionment that is partly the result of the crashing of utopias of various kinds in the past few decades, be they political, sexual, emotional, or even professional. The author saw AIDS as one the most vivid and tragic embodiments of the crashing of the utopia of sexual revolution.” (2003, p.46).

Sobre a ficção do autor, Fernando Arenas também privilegia a abordagem do escritor sobre o tema da AIDS, o que, para o crítico, mostra uma postura corajosa de Caio Fernando Abreu em assumir publicamente a doença, refletir sobre seus estágios em textos literários, falar do medo do desconhecido e afirmar a importância da vida mesmo diante da iminência da morte. Nessa perspectiva, o pesquisador reitera a idéia expressa em seu outro estudo citado de que as narrativas de Caio Fernando Abreu lançam expressões de esperança apesar de manifestarem uma visão melancólica: “In spite of the profound melancholy that envelops most of Caio Fernando Abreu’s narratives, they often end with a lingering expression of hope.” (2003, p. 48). A posição de Arenas é confirmada pela sua leitura de *Os dragões não conhecem o paraíso*, cujos contos são elaborados pelo viés da negação ou da morte, refletindo sobre esta, mas terminando com a afirmação da vida através do

ideograma chinês "Chi' en", que significa a origem de todas as coisas, e com uma citação de Ana Cristina César sobre felicidade.

A leitura proposta para *Onde andaré Dulce Veiga?* é marcada pela associação da trama do romance com a situação sócio-política do país e com o processo de "cultura transnacional" que atinge São Paulo, espaço onde se desenvolve grande parte da narrativa. Segundo Arenas, o repórter que sai em busca de uma cantora brasileira famosa desaparecida acaba por descobrir a sua própria imagem, uma imagem de solidão e medo, com sonhos ideológicos, pessoais e profissionais frustrados, assim como os de toda a sua geração. Os romances *Harmada*, de João Gilberto Noll, e *Estorvo*, de Chico Buarque, são outros exemplos literários referidos como narrativas que tratam, como o texto de Caio Fernando Abreu, das utopias da geração de 1960: "All three authors were deeply committed to Brazil's destiny as a society, but revealed na acute disenchantment vis-à-vis Brazil's intractable socioeconomic problems, as well as shared feeling of loss of the utopian dimension, so fertile and strong in the 1960s." (2003, p. 52).

Diante do exame de outros textos de Caio Fernando Abreu, Arenas apresenta a sua linha de leitura da obra do escritor e assegura a abolição de categorias fixas quanto à sexualidade e sistemas ideológicos pré-determinados:

Sexuality and gender identity categories appear as highly unstable sites of signification in Caio Fernando Abreu's fictional world, where fixed notions of heterosexuality, bisexuality, or homosexuality are constantly called into question. Abreu's textual space is populated by subjectivities representing a wide and fluid spectrum of genders and sexualities that escape facile containment within dominant ideological frameworks. The works attacks any ideological system that may marginalize or exclude difference or that may preclude the subject from realizing himself emotionally, sexually, and ontologically with whomever he chooses. Abreu also makes a case for rethinking the "sexual" borders of the nation-state. In a variety of forms and registers, the subjectivities that habit Abreu's fiction underscore the idea of the nation (in this case, the Brazilian nation) as a liminal signifying space marked by a heterogeneity of discourses and tense areas of cultural differences. (2003, p. 55).

Arenas identifica na produção literária de Caio Fernando Abreu uma perspectiva voltada para "profound ontological disjuncture within the subject" (2003, p. 61), especialmente depois da contaminação do escritor pelo vírus da AIDS. Se antes sua literatura era marcada pelos sentimentos de desorientação, desilusão e solidão decorrentes das circunstâncias nacionais e globais, dentre as quais podem ser citados a ditadura militar brasileira e o movimento contracultural. Após a doença,

Caio Fernando Abreu passou a representar um sujeito angustiado e a enfatizar a impossibilidade de uma “unitary and self-identified subject” (2003, p. 61). Na leitura do ensaísta, a ficção do escritor destaca a urgência pelo outro através da dimensão erótica do ser humano e da consciência do limite da vida. O princípio de alteridade, aliás, é visto por Arenas como um dos vetores da literatura do escritor gaúcho, traço que faz o crítico reconhecer na literatura da escritora portuguesa Maria Isabel Barreno semelhanças com a prosa de Caio Fernando Abreu, já que a autora privilegia a discussão sobre o sujeito, subjetividade feminina, numa dimensão “pós-feminista”.

A conclusão a que chega Arenas é a de que tanto escritores portugueses quanto brasileiros estudados expõem em seus textos ficcionais uma redefinição do conceito de nação e procuram refletir sobre as utopias ou casos de emancipação, como a revolução marxista, a revolução sexual e a libertação das mulheres, numa postura voltada para modos alternativos de princípios éticos e políticos e para a valorização da relação do sujeito com o “outro”. O crítico deixa claro que, embora os escritores tenham assinalado uma espécie de falência de certas utopias, eles ainda acreditam na necessidade de se cultivar idéias utópicas para a construção de uma sociedade melhor: “They suggest that in spite of that exhaustion ou weakening of utopias that governed tha human imaginary (nationally and transnationally) until that late twentieth century, certain strands of utopian thinking are still necessary for the survival of humanity.” (2003, p. 88). A utopia necessária, nessa linha de raciocínio proposta por Arenas, é a utopia da alteridade, que se constata pela atenção ao outro proclamada nos textos literários examinados pelo pesquisador. Essa atenção ao outro vem acompanhada de uma percepção sobre as relações do sujeito com o mundo num contexto em que a fragmentação é marca da condição humana contemporânea:

The utopia of otherness thus situates itself between the condition of being an absolute principle and the condition of being radically fragmented into a multitude of small narratives and relational instances that describe and govern the contemporary human condition. The other (...) presents a wide constellation of meanings, ranging from various individualized or collective beings to the objects of eventlike relations, as embodied in the figure of a lover, family, friend, co-worker, or community; the nation; humanity; the ‘reader’; or the act of writing or reading. (2003, p. 105)

The literature produced by this heterogeneous group of writers dramatizes the notion that our individual and collective destinies are inextricably linked to a sense

of ethical responsibility vis-à-vis the other. This notion constitutes a final utopian frontier, as well as an ultimate harbinger of hope. (2003, p. 125)

Um olhar sobre o discurso crítico acerca da literatura de Caio Fernando Abreu permite constatar que o escritor tem sido objeto de estudo de pesquisadores com diversas intenções e perspectivas teórico-críticas. Enquanto uns observam-no tentando identificar um lugar para sua produção no panorama da literatura regional do Rio Grande do Sul, tal como o fazem Luís Augusto Fischer, Antonio Hohlfeldt e Gilda Neves da Silva Bittencourt, outros situam Caio Fernando Abreu na literatura brasileira, seja por seu conto seja por seu romance, seja por sua relação com um modo específico de elaborar literariamente cenas da história do Brasil, como destaca Flora Sussekind ao englobá-lo na chamada literatura brasileira pós-64. Os estudos cujo foco de atenção são os eixos temáticos seguem linhas teóricas distintas, passando por uma compreensão da literatura do escritor através da filosofia existencial/humanista (Letícia da Costa Chaplin), da crítica do imaginário (Mairim Linck Piva), da crítica marxista benjaminiana (Larry Wizniewsky) e da desconstrução (Bruno Souza Leal).

As pesquisas de âmbito comparatista, ao aproximarem a produção literária de Caio Fernando Abreu a de outros autores, destacam o diálogo do escritor com outras manifestações artísticas e sua postura ativa e antropofágica. Nesse sentido, esses estudos vislumbram perspectivas de recepção da obra de Caio Fernando Abreu: articular as relações que o texto do autor estabelece com outras formas de expressão (filmes, canções, obras literárias) e desenvolver aproximações e distanciamentos entre a obra do escritor e a de outros autores. Nessas abordagens, são perceptíveis não apenas um interesse crítico sobre a obra de Caio Fernando Abreu, mas também o apontamento de perspectivas multiformes para a compreensão da sua literatura, o que proporciona uma amplitude de visão sobre a literatura do escritor e metodologias de confronto e viabiliza um alargamento dos horizontes de leitura (inter)textual.

Nas abordagens sobre a obra do autor, não há críticas severas quanto ao seu modo de escrever ou quanto aos temas discutidos: de modo geral, são enfatizadas as qualidades literárias dos textos do escritor e sua capacidade de criar imagens a partir de uma linguagem própria que foge dos padrões convencionais e que assegura a singularidade de sua escrita. Alguns autores chegam a ver em Caio

Fernando Abreu uma atitude inovadora na forma de escrita literária, tanto por sua abordagem temática quanto por seu uso da linguagem. É assim que Arenas sublinha a temática da AIDS na literatura brasileira, considerando o autor de *O ovo apunhalado* como um precursor do tema no Brasil e como um escritor que elabora artisticamente a descrição da dor e da consciência do limite da vida. Quanto à forma de escrever, como já foi destacado, Fischer e Hohlfeldt manifestam-se discretamente ao falar da linguagem que caracteriza as narrativas de Caio Fernando Abreu.

Os textos críticos, em sua maioria, destacam que a obra do escritor possui ligações com seu contexto social e político. Apesar das diferenças de análise, objetos de pesquisa e embasamento teórico, esses estudos asseguram que a produção literária de Caio Fernando Abreu faz uma representação das situações típicas dos indivíduos das décadas de 1960 a 1980. O uso de termos como “geração”, “radiografia”, “testemunho” e “fotografia” procuram estabelecer a associação das narrativas com seu momento histórico. Antônio Hohlfeldt, Gilda Bittencourt, Letícia Chaplin, Aline Bizello, Larry Wizniewsky, Bruno Leal, Isabella Marcatti e Flora Sussekind manifestam claramente a posição de que a literatura de Caio Fernando Abreu trabalha condicionamentos históricos, culturais e sociais. Nesses ensaios, fica explícita a noção de referencialidade da obra, já que a associação das narrativas a certos tipos humanos, clichês de época, problemas individuais e coletivos da geração dos anos finais do século XX é constante.

Alguns autores sinalizam que a produção de Caio Fernando Abreu está relacionada a circunstâncias históricas e sociais, e também há posicionamentos críticos que asseguram a universalidade da obra. Essa constatação é obtida pela leitura de Letícia Chaplin, que reconhece a ligação das narrativas de Caio Fernando Abreu com o período ditatorial brasileiro e sublinha que a representação literária do escritor ultrapassa uma “realidade delimitada social e temporalmente” (1999, p. 10) porque reflete sobre o homem contemporâneo e os conflitos existenciais, sendo, assim, uma produção que contempla temas universais. Mairim Linck Piva mantém posicionamento semelhante, já que acredita no caráter universal dos textos do autor, que, segundo ela, reflete sobre a condição humana.

Os trabalhos que reconhecem a universalidade da obra estão voltados para os enfoques temáticos, assim como os estudos que relacionam os textos do autor à representação de um certo período histórico-social também estão interessados nos “conteúdos” tratados por Caio Fernando Abreu. A conexão entre texto literário e

contexto social é uma idéia defendida por vários autores, que garantem que o escritor construiu um “documento” das experiências de uma geração, elaborando uma “fotografia” dos conflitos e problemas enfrentados e dos ideais compartilhados por essa geração. No entanto, é preciso considerar a forma como Caio Fernando Abreu elaborou esse diálogo do texto com o seu contexto de produção.

Não se trata de negar as relações das narrativas do autor com “fatores extraliterários”, para usar expressão de Antonio Candido<sup>24</sup>, mas de ver como essas relações são construídas. Para discutir essas questões, é necessário desenvolver uma análise que contemple dois eixos principais: a forma literária e o conteúdo das narrativas. Como já foi destacado, a fortuna crítica da produção de Caio Fernando Abreu tem priorizado o exame das abordagens temáticas e apresentado comentários de caráter geral sobre a estrutura e a forma dos textos do escritor. Devido a esses fatores, este estudo pretende estabelecer como pontos de investigação de *Morangos mofados* a forma das narrativas e a sua temática, articulando esses elementos para uma interpretação da obra.

As pesquisas sobre a literatura de Caio Fernando Abreu apontam uma imagem do escritor que está relacionada à sua visão acerca das relações do homem com a sociedade e com o seu espaço sócio-político, seja através da definição de papéis sexuais, seja através de atitudes políticas e opções ideológicas. A imagem de Caio Fernando Abreu como um autor pessimista e crítico é destacada por suas constantes abordagens da solidão, da desilusão, da inadaptação do sujeito ao mundo, das perdas, da ruína dos sonhos, da exclusão social, da marginalidade. Bruno Souza Leal, Fernando Arenas e Larry Wizniewsky chegam a fazer alusão a um teor melancólico em contos do autor, mas não formulam um conceito de melancolia nem correspondem às expectativas de desdobramentos da questão.

Um exame detalhado dos contos do escritor pode indicar essa perspectiva melancólica e ajudar a elucidar muitos traços de sua literatura que ainda não foram suficientemente compreendidos. Um olhar sobre as relações das narrativas de Caio Fernando Abreu com condicionamentos sociais e históricos pode ser um caminho produtivo para a identificação de como a melancolia surge em seus textos, na medida em que é intensa a problematização de experiências sociais na literatura do

---

<sup>24</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

escritor. Assim, a recorrência a esses traços na antologia de *Morangos mofados* ratifica a inter-relação entre literatura, história e sociedade na produção do escritor.

## **1.2. A produção de Caio Fernando Abreu: literatura, história e sociedade**

A obra de Caio Fernando Abreu, produzida entre 1969 e 1996, problematiza a repressão política e sexual, o homoerotismo, a AIDS, entre outros temas, e constitui-se como uma manifestação de repúdio e contestação aos princípios autoritários e conservadores da sociedade e do governo desse período. Sendo composta em sua maioria por narrativas de conteúdo denso e delicado, a produção literária do autor expõe uma consciência social ao propor uma discussão sobre conflitos e problemas humanos, como os suscitados pelo exercício extremo do poder e da violência física ou moral e pela dificuldade de relação interpessoal, manifestada no âmbito familiar.

Em *Morangos mofados*, as narrativas reconstroem experiências sociais marcadas pela imposição de valores morais e padrões de conduta estabelecidos por uma sociedade autoritária e por um sistema político repressivo. A obra é marcada pela diversidade temática, já que trata da repressão sexual, da repressão política, do autoritarismo, do processo de escrita. Se, por um lado, a diversidade marca a temática da coletânea, por outro, também caracteriza a forma literária. A atividade formal das narrativas da antologia também não é homogênea: há histórias construídas com estrutura linear, outras com estrutura fragmentária, num constante entrecruzamento de formas, estilos e linguagens. Além disso, é preciso ressaltar que a posição do narrador não é uniforme nos contos: ora ele mostra-se gentil com o leitor, indicando possibilidades de leitura, ora se torna insensível com o processo de interpretação, provocando o receptor. 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 apresenta-se como um desafio ao leitor.

A heterogeneidade temática e formal característica do livro de 1982 poderia ser considerada como uma falha de composição se a análise da obra fosse realizada

a partir de uma perspectiva tradicional e classicista.<sup>25</sup> No entanto, uma leitura que contemple a especificidade da obra do escritor parece não poder ser baseada nessa linha de raciocínio. A verificação da qualidade dos textos do autor deve priorizar os traços incomuns (ou não-tradicionais) como características singulares da construção dos contos (e não como limites da criação literária) e como recursos que estabelecem conexões com seu contexto de produção.

Para refletir sobre as relações entre obra e o seu contexto de produção, é necessário fazer considerações acerca do vínculo entre literatura, história e sociedade no Brasil. Críticos que estudam representações literárias e suas relações com o contexto social e histórico apontam o autor de *Pedras de Calcutá* como um exemplo 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, em texto já comentado<sup>26</sup>, ao reconhecer a qualidade estética de um conto do escritor, o qual focaliza a tortura no Brasil dos anos de chumbo.

Jaime Ginzburg<sup>27</sup> 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: 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<sup>28</sup>, compartilhando proposições de diferentes autores, destaca que o exercício do autoritarismo em suas variadas formas na vida política interfere na “definição de nossas relações sociais” (2001: 126), conduzindo a representações literárias cujo eixo temático centra-se na relação entre os seres humanos, acentuando-se o

---

<sup>25</sup> Se forem consideradas, por exemplo, as teorias dos gêneros literários sobre o conto, desde Edgar Allan Poe até estudos mais recentes de Julio Cortázar e Ricardo Piglia, por exemplo, é lícito observar que a estrutura dos contos transformou-se e que não é possível o exame de textos contemporâneos com a ótica de textos classicistas. Algumas formulações de Poe já não são mais perceptíveis em contos recentes. Conferir CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996; PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Nº 1. 1991; POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

<sup>26</sup> SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

<sup>27</sup> GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*. Vol. 19. Nº 33. Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, 2000. p. 43-51.

<sup>28</sup> GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*. Nº 18/19. Santa Maria: Ed. UFSM, 2001. p. 121-144.

impacto das experiências histórico-sociais sobre a concepção de sujeito e forma literária. A partir dessa premissa, o ensaísta reflete sobre a interiorização de conflitos existentes na realidade brasileira em textos literários, associação que o 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.

O trabalho do sociólogo José Antônio Segatto<sup>29</sup> amplia essa reflexão. Segundo ele, a formação social brasileira é marcada por políticas autoritárias e governos repressivos, que, em diferentes períodos e sistemas governamentais<sup>30</sup>, 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, o pesquisador assinala uma certa continuidade na postura dos governantes, a qual tem se mostrado, nos diferentes momentos históricos, conservadora e autoritária. Essa perspectiva também é compartilhada por Paulo Sérgio Pinheiro<sup>31</sup>, para quem a transformação do regime político não assegura uma mudança nas práticas governamentais. De acordo com o sociólogo, “O caso do Brasil mostra que o autoritarismo e o arbítrio podem persistir apesar da abertura democrática, das eleições e da reforma constitucional” (1991, p. 124).

Temas e problemas de ordem social, como democracia limitada, cidadania restrita, repressão e opressão, conforme Segatto, são “postos e repostos freqüentemente nas explicações e análises de 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

---

<sup>29</sup> SEGATTO, José Antônio. Cidadania de ficção. In: SEGATTO, José Antônio & BALADAN, Ude (orgs). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.

<sup>30</sup> O autor engloba experiências históricas do Período colonial, do Império escravista e da Era republicana no Brasil.

<sup>31</sup> PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. Nº 9. São Paulo: USP, 1991. p. 45-56.

imagens sensíveis” (1999, p. 201-202). Textos de Machado de Assis, Lima Barreto e Graciliano Ramos são algumas referências literárias sinalizadas pelo sociólogo, já que, em sua visão, obras desses autores manifestam uma observação crítica sobre determinada realidade histórico-social concreta do Brasil ao representar via recurso literário a essência das relações entre Estado e sociedade. Os comentários do estudioso mostram que traços de exclusão, antidemocracia, opressão, repressão, discriminação e desigualdade, característicos da postura do Estado, não passaram despercebidos por escritores cujos trabalhos assinalam uma “cidadania de ficção”.

As reflexões de Segatto são extremamente úteis para compreender como episódios do processo histórico estão abordados em obras literárias. Estas, de acordo com o crítico, propõem uma visão diferenciada daquela apontada pelas ciências sociais no sentido de que, enquanto estas fazem análise descritiva e objetiva dos eventos, a literatura representa-os através de uma linguagem subjetiva elaborada esteticamente, acentuando o impacto desses traços do contexto sócio-histórico na produção artística e cultural.

Os textos de Caio Fernando Abreu sinalizam a possibilidade de se pensar relações entre autoritarismo, violência, repressão e literatura, visto que narrativas permitem perceber traços violentos do país não só acerca das relações entre Estado e indivíduo, mas também das entre sujeitos sociais. *Morangos mofados*, coletânea lançada num período de abertura política e declínio da ditadura militar brasileira, 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, embora a transição do regime militar para o democrático começasse a se firmar, e algumas conquistas no plano das relações humanas comesçassem a aparecer, como a emancipação das mulheres. Além disso, a obra questiona valores do patriarcado autoritário e da moral conservadora ao representar a correspondência de afetos de sujeitos homossexuais, abalando os padrões de sexualidade socialmente legitimados e confrontando preconceitos.

A temática da sexualidade e do homoerotismo em Caio Fernando Abreu conduz a uma reflexão sobre valores morais socialmente legitimados num espaço em que o “diferente” passa a não ter aceitação, tornando-se indivíduo à margem dos processos sociais. Muitos dos personagens centrais são excluídos do ambiente social convencional por manterem postura sexual condenável ou suspeita de

reprovação. As narrativas do escritor problematizam situações exemplares para a discussão de experiência de violência social e discriminação na medida em que exploram uma visão de mundo que se opõe a um padrão vigente de comportamento e conduta moral. A sociedade passa a ser vista não como uma entidade livre de preconceitos ou favorável a diálogos com o “ex-cêntrico”, mas como uma autoridade que julga e reprime tudo e todos os contrários a uma ideologia ou a uma postura pré-estabelecida.

Marilena Chauí<sup>32</sup> observa que há uma tendência nas sociedades em geral de negar a possibilidade de um indivíduo manter práticas sexuais que não obedeçam ao padrão estabelecido. Trazendo exemplos de repressão sexual em diferentes contextos e tempos históricos, a autora chama atenção para o fato de que há uma certa inclinação da sociedade em encontrar justificativas para explicar a irracionalidade e a inaceitabilidade de condutas estranhas à perspectiva moral. Nas palavras da pesquisadora:

Encaradas pelo ângulo da moral, as práticas e idéias sexuais que não se conformam aos padrões morais vigentes são considerados *vícios*, pois os seus contrários, os padrões, são tratados como *virtudes*. (...) Na perspectiva moral, portanto, as racionalizações que justificam a repressão sexual ligam-se às idéias de hábito para o vício (uma espécie de segunda natureza), de impulso incontrolável causado por uma imperfeição (um defeito que gera uma conduta quase instintivamente viciosa) e de corrupção e desvio de normas (portanto, algo deliberado). Nos três sentidos, há referência à norma. (1991, p. 118)

A prática homossexual, por se opor a normas, ganha status de transgressão, e a estigmatização passa a ser um meio de reprimir o “vício”, sendo os indivíduos “condenados publicamente e sinalizados, isto é, marcados para que os demais membros da sociedade possam dispor de instrumentos para identificar os viciosos ‘naturais’, corruptos e depravados” (1991, p. 119). Marilena Chauí comenta que na sociedade brasileira a “moralização do sexo” é estabelecida pela família e pelo trabalho, que são controlados e regulados pelo Estado, numa ligação entre controle estatal e controle sexual, uma vez que a “super-repressão”, incluindo-se a sexual, configura um “conjunto de restrições e de imposições que têm como finalidade obter e conservar a *dominação*. É um fenômeno sócio-político.” (1991, p. 156).

Os comentários dos ensaístas conduzem à constatação de que as práticas autoritárias apresentam-se no Brasil em diversas facetas, seja na atitude

---

<sup>32</sup> CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual - Essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Braziliense, 1991.

diretamente política, com as ações explícitas do Estado, seja na postura dissimulada da repressão sexual, em que o Estado também está envolvido. É nesse sentido que é possível discutir a produção literária de Caio Fernando Abreu, relacionando-a ao exercício do autoritarismo no Brasil em seus variados níveis. A representação de experiências de violência social e repressão política e sexual na obra do escritor assume uma dimensão mais ampla, pois em ambas as situações a força impositiva da ordem e da moral mostra-se avassaladora, o que expressa um olhar crítico profundo dos textos acerca da miséria das relações entre Estado e sociedade civil.

A percepção de escritores sobre o contexto social violento e autoritário no Brasil também é formulada por Eduardo Lourenço em um ensaio em que discute a presença de uma “idéia do trágico como horizonte espiritual ou visão de mundo”<sup>33</sup> na literatura brasileira. Como exemplo da perspectiva trágica, o ensaísta aponta *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, texto em que há um “evidente sentimento da vida como tragédia” (1999, p. 194). Lourenço destaca que, apesar do modernismo brasileiro ter reatualizado o “mito fundador” do “novo mundo” como “paraíso”, há uma perspectiva, acentuada na literatura brasileira dos anos 1930 e 1940, de abordar as “visões mais cruas ou dolorosas da vida nacional nos seus aspectos históricos ou individuais” (1991, p. 197). Escritores como Graciliano Ramos sinalizam um “destino” trágico; no entanto, produções com essa perspectiva, têm sido rejeitadas “pela opinião ledora do grande país” (1991, p. 198), sendo substituídas por textos triunfalistas e com reflexo antitrágico.

O texto de Lourenço é particularmente elucidativo para a consideração do fato de que escritores brasileiros estiveram atentos às contradições sociais, em suas distintas manifestações. O posicionamento do crítico ajuda a compreender que há uma espécie de sentimento comum em alguns escritores brasileiros quanto à percepção de “tragédias” sociais, ou seja, de conflitos envolvendo indivíduo, sociedade e Estado. Além disso, a consideração do sentimento do trágico na literatura brasileira impulsiona uma reflexão acerca da existência de uma associação entre esse sentimento e uma perspectiva melancólica nas obras literárias. A tese do crítico pode ser aproximada da de outros pensadores, como Jaime Ginzburg<sup>34</sup>, que

---

<sup>33</sup> LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: \_\_\_\_\_. *A nau de Ícaro seguida de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999. p. 193.

<sup>34</sup> Em estudo sobre a produção poética de Carlos Drummond de Andrade, Jaime Ginzburg sublinha que o poeta em *A rosa do povo* não adota uma perspectiva idealista ou eufórica ao tratar da experiência do autoritarismo do Estado Novo e do pós-guerra, optando por uma visão melancólica e

ênfatizam na obra de autores brasileiros a presença de traços de conduta autoritária que conduzem a uma percepção melancólica da experiência social brasileira. O sentimento do trágico e o sentimento melancólico, nesse sentido, seriam formas de expressar um posicionamento crítico diante do impacto dos processos históricos e sociais calcados em práticas de opressão, violência e autoritarismo.

Considerando essas assertivas, é lícito reconhecer que as narrativas de *Morangos mofados* seguem uma “linha” de abordagem sobre certas “tragédias” sociais, já que apresentam indivíduos cuja constituição psicológica e integridade moral mostram-se problemáticas e representam experiências de violência social. A exploração de cenas de violência e opressão é fator que condiciona a problematização da forma literária na obra na medida em que os personagens das narrativas do escritor encontram-se envolvidos em “situações-limites”. São situações em que o desejo de mudar e agir e de exercer liberdade individual contrastam com a impotência frente ao sistema político e social. O saldo das experiências vividas pelos personagens de Caio Fernando Abreu é negativo, os sonhos são frustrados, os projetos são inacabados, e a liberdade individual é cassada. O quadro social representado pelo escritor vislumbra uma percepção disfórica quanto às relações sociais e humanas, sendo predominante na obra um sentimento melancólico diante do impasse entre o mundo projetado pelos personagens e o experimentado por eles.

A adoção de uma perspectiva que contemple a visão daqueles que estão à margem dos processos sociais e que têm consciência das limitações impostas indica não apenas a estética da melancolia na coletânea, mas também uma defesa de valores humanistas. Pensar em direitos humanos, como assegura Antonio Candido, pressupõe a consideração da necessidade de se garantir a integridade espiritual, a qual tem como traços básicos a liberdade individual, a resistência e a literatura, bens que constituem “necessidades profundas do ser humano”<sup>35</sup>. Para o crítico, a literatura tem um papel fundamental na sociedade por ser um “instrumento poderoso de instrução e educação” (1995, p. 243) e também por expressar os “valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais” (1995, p. 243). Desmitificando a idéia de que a literatura é trivial, Candido acentua que ela propicia

---

crítica acerca da violência do processo histórico. GINZBURG, Jaime. Historicidade da poesia lírica: Drummond e o autoritarismo. In: CAMPOS, Maria do Carmo & INDURSKY, Freda. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

<sup>35</sup> CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: \_\_\_. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 241.

a formação de um pensamento crítico, pois, de acordo com o ensaísta “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.” (1995, p. 243).

Os contos de *Morangos mofados* possibilitam uma “vivência” dos problemas humanos e assinalam uma consciência crítica diante das manifestações sociais de violência física e moral. Por não banalizar as experiências sociais ao representá-las, Caio Fernando Abreu coloca ao leitor um questionamento de valores, condutas, regras sociais, induzindo-o a refletir e a formar um ponto de vista crítico sobre eles. E é a partir dessa tomada de consciência que os valores humanistas imbricados na obra ganham intensidade, visto que a antologia de contos marca a necessidade de resistência diante das distintas formas de repressão, e resistir, conforme frisa Candido, é fundamental para a garantia da integridade humana. Nesse sentido, a literatura do escritor incita um pensamento crítico e induz à humanização.

A produção literária 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 Antonio Candido. Por isso, o escritor relaciona obra e contexto, forma e conteúdo, fatores literários e extraliterários, e sua obra mostra-se articulada “dentro do texto” e “dentro da vida”.

A problematização de experiências de repressão política e sexual na literatura do escritor assinala que as possibilidades de liberdade individual e autonomia/emancipação são restritas e que traços da violência no contexto social brasileiro têm correspondência na forma literária. Para Jaime Ginzburg, 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). Os textos que compõem a coletânea *Morangos mofados* indicam que há uma relação estreita entre a forma literária dos contos e problemas histórico-sociais.

Como traço predominante nas narrativas, a fragmentação formal pode constituir um caminho para se compreender a configuração das relações entre obra literária e contexto social e, por extensão, crise de representação e processos violentos da história social brasileira. A perplexidade manifestada não só na

percepção das experiências sociais, mas também na estratégia formal dos contos de Caio Fernando Abreu revela o desenvolvimento de uma perspectiva melancólica. Esta resulta de um olhar inquietante que não vê possibilidades de superação dos conflitos. Nesse sentido, nos textos do escritor aparece um movimento de mão dupla na relação entre forma e conteúdo, pois a fragmentação formal e a melancolia articulam-se de modo a constituir uma crítica social a episódios e experiências de violência física e moral, assim como a experiências sociais e históricas. Nessa linha de raciocínio, merece destaque o estudo da fragmentação formal e da melancolia em contos da antologia da obra do escritor, visto que esses fatores mostram-se como índices de significação literária e de crítica social.

## 2. FRAGMENTAÇÃO FORMAL E MELANCOLIA

### 2.1. Fragmentação formal da narrativa

Conforme assinalam diversos pesquisadores<sup>36</sup>, as narrativas modernas têm apresentado mudanças significativas quanto às formas tradicionais de construção, exigindo um esforço maior para compreensão em virtude da complexidade da estrutura narrativa. As narrativas modernas, que englobam gêneros como romance e conto, opõem-se às tradicionais por abolirem os princípios básicos de temporalidade e causalidade, linearmente ordenados nos textos tradicionais. Além disso, as narrativas modernas caracterizam-se pela instabilidade do narrador, que torna mais difícil a compreensão de personagens e ordem causal, impedindo uma avaliação tranqüila do leitor e um imediato estabelecimento de sentido sobre aquilo que lê.

Textos literários que rompem com o modo clássico de estrutura artística exigem ainda uma discussão sobre as teorias da narrativa, já que estudos modelares que visam a propor uma leitura puramente formal e descritiva mostram-se insuficientes para abarcar a complexidade de obras cuja base estrutural afasta-se de tipos convencionais. Pensadores como Theodor Adorno e Walter Benjamin formularam uma reflexão sobre teoria da narrativa e formas literárias modernas, articulando questões de estética literária e ciências humanas. Suas proposições apontam para a possibilidade de se pensar problemas de teoria da literatura e episódios da experiência humana, considerando-se o contexto de produção das obras e o seu impacto sobre as formas literárias.

O posicionamento crítico e teórico desses autores traz uma contribuição para a análise da estrutura fragmentada de textos modernos, como os de Caio Fernando

---

<sup>36</sup> Anatol Rosenfeldt, 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. Conferir ROSENFELDT, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. Erich Auerbach, 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. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Abreu, na medida em que as rupturas com as convenções da forma tradicional de construção podem ser vistas como um movimento interno da estrutura literária que busca alcançar o estrato da realidade social. Os contos de *Morangos mofados* exemplificam muitos traços das narrativas modernas que transgridem as leis formais literárias convencionadas ao longo do tempo, já que a estrutura das histórias do escritor mostra-se estranha ao olhar de um leitor familiarizado com narrativas lineares e o posicionamento do narrador é móvel, o que dificulta uma interpretação definitiva para os textos. A representação de Caio Fernando Abreu está relacionada a episódios de violência social e, por isso, as formulações de Adorno e Benjamin constituem 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 à luz de considerações acerca do contexto de produção das obras e das experiências de violência e desumanização.

Adorno e Benjamin são pensadores da Escola de Frankfurt<sup>37</sup> que se dedicaram a estabelecer articulações entre cultura e experiências sociais, englobando observações sobre traços da violência e do autoritarismo de regimes políticos e sua repercussão em representações artísticas numa atitude crítica que os levou a repensar conceitos em Teoria da Literatura e Sociologia da Literatura. O empenho analítico desses dois autores é marcado por reflexões que permitem avaliar as obras culturais em diálogo com seu contexto de produção, uma vez que a base para elaboração de suas proposições teóricas é sócio-histórica.

A obra de Adorno aborda expressões artísticas, como música e literatura, e estética da arte, e o posicionamento do filósofo é marcado por uma preocupação constante com o impacto da indústria cultural nos modos de produção da arte, o qual tende a fazer da arte um “produto de consumo”. Além disso, sua perspectiva teórica e crítica é intensamente elaborada a partir de suas concepções filosóficas acerca das experiências de barbárie no século XX, que são pensadas em suas relações com a arte. Nesse sentido, Adorno discute a sociedade totalitária e suas formas de

---

<sup>37</sup> O termo Escola de Frankfurt, segundo Bárbara Freitag, designa um grupo de intelectuais alemães que, nos anos 1920, reuniram-se em Frankfurt para discutir os movimentos operários da Europa, e refere-se a uma teoria social elaborada pelos membros desse grupo, como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Hebert Marcuse e Max Horkheimer. Ainda no início da década de 20, esses pensadores fundaram o Instituto de Pesquisa Social, ligado à Universidade de Frankfurt, para analisar criticamente os problemas do capitalismo moderno e a base das estruturas sociais e econômicas. O trabalho desses intelectuais, na visão da autora, pode ser compreendido em três enfoques principais: a dialética da razão e a crítica à ciência, a cultura e a indústria cultural, e o Estado e a dominação tecnocrática. FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

alienação social, opressão política e esquecimento num discurso crítico que retoma essas questões e enfatiza que a obra de arte autêntica busca resgatar, conforme explica Manuel da Costa Pinto<sup>38</sup> em texto sobre olhar crítico do filósofo, “os conteúdos silenciados por meio de hieróglifos poéticos que desviam da linguagem ordinária em que o mundo perpetua sua opressão” (2003: 61).

Através dessa perspectiva de investigação, Adorno articula representação artística a fatos sociais, manifestando uma certa perplexidade com episódios da história social e sinalizando a possibilidade de se compreender o rompimento dos princípios formais convencionais na arte moderna como um caminho para a problematização de experiências de desumanização e violência em períodos turbulentos. Essas proposições serão o alicerce teórico para a análise dos contos de Caio Fernando Abreu, já que as narrativas da antologia *Morangos mofados* propõem uma discussão sobre experiências de violência física e moral através não só da exposição da agressividade imposta pela moral conservadora e autoritária da sociedade ao tratar da homossexualidade, mas também através do questionamento da postura opressiva do Estado ditatorial sobre aqueles que subvertem os padrões de comportamento e posicionamento ideológico predeterminados.

A leitura desenvolvida sobre os textos do escritor procura contemplar uma articulação entre a forma de representação e sua ligação com o conteúdo externo ou dado social, uma vez que a teoria crítica adotada pressupõe uma interpretação dos textos literários que se desdobra em investigação formal e conteudística. Essa atitude evidencia ainda uma visão acerca do fenômeno literário como uma manifestação artística que conjuga atividade estética e atividade social, que está disseminada na forma literária, pois, conforme alerta Anatol Rosenfeldt, 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: “Seria ridículo querer negar hoje que o fato literário se relacione com condições socioculturais gerais”<sup>39</sup>.

Os textos de Adorno manifestam um olhar inquietante quanto ao exercício de leitura e atribuição de sentido às obras: para o pensador, a análise de uma obra de arte não pode ser realizada tratando-se exclusivamente da imanência da forma porque uma produção artística é constituída de “estética da forma” e “estética do

---

<sup>38</sup> PINTO, Manuel da Costa. Uma ética da representação. *Revista Cult.* Ano VI, Nº 72. São Paulo: Lemos, 2003. p. 61-61.

<sup>39</sup> ROSENFELDT, Anatol. Literatura e sociedade. In: \_\_\_. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 56.

conteúdo”, sendo este mediatizado pelas leis formais. Na sua *Teoria Estética*, Adorno relaciona opção formal e tema através da dialética forma e conteúdo. Defendendo a tese de que as obras de arte possuem uma ligação com a realidade exterior, mas não são “cópias” dessa realidade, o crítico postula a existência de uma tensão externa que motiva uma tensão interna na obra de arte, ou seja, uma resposta em termos de estrutura da experiência artística:

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<sup>40</sup>.

A linha de raciocínio do pesquisador alemão sugere que a percepção da realidade como algo conflitivo leva o artista a elaborar o fenômeno estético também com tensão. Os problemas de estética e a dificuldade de expressão, nessa perspectiva, revelam a 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. Como explica José Guilherme Merchior, a obra de arte, na concepção adorniana, “exibe as feridas da luta sempre vã por alcançar a unidade. A arte autêntica mostra vivas e nítidas as contradições do real. O seu estilo não pode ser harmônico, porque a harmonia seria mentirosa (...) O estilo é ruptura (...) A 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”<sup>41</sup>.

Conforme Adorno, devido à representação dos antagonismos sociais, o princípio de logicidade das obras de arte passa a ser organizado segundo a “lógica da experiência” (1982, p. 157). Assim, se a experiência social não é percebida como algo harmônico, a forma de representação dessa experiência também não pode ser harmônica, porque a harmonia seria falsa. Ao estabelecer que a lógica da obra de

<sup>40</sup> ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 16.

<sup>41</sup> 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. p. 53.

arte obedece à lógica da experiência, Theodor Adorno 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 idéia; para aí aponta o momento de ruptura em toda a arte moderna” (1982, p. 159).

Quando o pensador faz referência à suspensão da logicidade, está aludindo aos princípios de construção da obra de arte e, conseqüentemente, dos textos literários. Suspender a lógica é romper com o modo clássico da narrativa, adotando um estilo que esteja de acordo com a experiência a ser representada. Como Adorno destaca que os antagonismos sociais retornam à obra de arte como um problema estético, a idéia de ruptura com as convenções de linguagem e com a estrutura narrativa é compreendida como uma condição para uma autêntica problematização da experiência social. Esta, concebida como uma contradição, conduz à fratura e ao fragmento da forma literária, os quais se opõem 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. É nesse sentido que Adorno afirma que a arte moderna nega a visão de arte como totalidade porque se caracteriza como uma “forma aberta” em que a unidade pode ser comprovada em meio à fragmentação e à recusa aos procedimentos formais tradicionais:

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 a 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. (1982, p. 169)

Essa forma de construção da arte moderna, conforme o filósofo, poderia ser chamada de “montagem”, na medida em que os pormenores da obra associam-se à sua macro-estrutura e a imbricação organicista fica ausente, conduzindo a uma coerência que se faz aparecer mesmo na aparente ilogicidade ou falta de organicidade. A coerência da obra de arte está na adequação da forma literária ao

conteúdo social. Por isso, Adorno afirma que 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 assegura as relações entre texto e contexto de produção e, no caso dos textos modernos, ainda sinalizam uma postura da arte frente à sua condição realista.

Adorno, em estudo sobre o narrador no romance contemporâneo, afirma que existe um paradoxo caracterizado pela necessidade de narrar e pela impossibilidade de ela ser realizada, já que o romance exige a narração. Partindo da constatação de que até o século XIX os romances apresentavam o realismo como característica imanente da representação literária e a objetividade como traço do narrador, o crítico observa uma fissura com esse paradigma no romance contemporâneo, especialmente na posição do narrador. A objetividade cedeu lugar à subjetividade, a qual “não admite mais a matéria intransformada, e com isso solapa o mandamento épico da objectualidade”<sup>42</sup>. As modificações na postura do narrador, segundo Adorno, estão ligadas ao capitalismo<sup>43</sup> e à indústria cultural, que fazem com que o romance se concentre naquilo que o relato não dá conta.

Para o filósofo, essa tarefa exige uma recusa da narrativa de cunho realista e, conseqüentemente, da linguagem, visto que as transformações do contexto social e histórico indicam que a ruptura com a objetividade mostra-se necessária e expressa uma outra forma de elaborar as experiências: “desintegrou-se a identidade da experiência – a vida articulada e contínua em si mesma - que só a postura do narrador permite. 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). Os romances contemporâneos inauguraram um “momento anti-realista” 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 o pensador, relaciona-se com o 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”:

---

<sup>42</sup> ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et alli. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269.

<sup>43</sup> Na perspectiva de Adorno, o capitalismo expressa uma forma de controle da sociedade por parte do Estado, já que esse modelo econômico restringe as possibilidades de mobilização social.

“Agora ela [distância] 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). Essa forma de elaborar a experiência causa estranhamento, mas a estranheza estética evidencia uma “condição do mundo” em que a atitude contemplativa não dá conta da experiência.

Tomando como exemplo 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), Theodor Adorno afirma 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 a distância estética dele em relação ao leitor também não o é. Assim, a falta de uma regularidade do trabalho do narrador, no sentido que não é dado ao leitor um enfoque único, provoca uma incerteza no leitor, pois a fragmentação das cenas e o olhar múltiplo do narrador impossibilitam uma apreensão definitiva do texto literário. Além disso, a linguagem é outra, é uma “segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira – 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).

Em consonância com as idéias de Theodor Adorno estão os escritos de Walter Benjamin. Como um dos mais atuantes membros da Escola de Frankfurt, este pensador tem uma vasta produção crítica nas áreas de filosofia, história, estética, literatura e religião e apresenta uma contribuição teórica importante para os estudos literários, especialmente, segundo Flávio Kothe, para uma “leitura político-alegórica dos textos”<sup>44</sup>. Ao deter-se na caracterização da modernidade e seu conseqüente processo de industrialização capitalista e reprodução técnica e ao refletir sobre os conflitos históricos, como as guerras e a ascensão do nazismo, o pesquisador alemão pensa o impacto desse contexto sociocultural na produção literária, que é examinada pelo viés do materialismo dialético. A valorização do materialismo dialético como caminho para se compreender as obras literárias constitui um foco central na perspectiva crítica de Benjamin. Esse método crítico

---

<sup>44</sup> KOTHE, Flávio. Poesia e proletariado. In: KOTHE, Flávio (org). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 8.

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. Essa prática crítica pressupõe consideração acerca da historicidade da obra e de seus movimentos internos, num processo que vai da destruição do texto à sua reconstrução.

As proposições do pensador acerca dos estudos literários estão diluídas em diversos ensaios em que o olhar crítico mescla-se a elaborações conceituais que possibilitam interpretar a obra de arte. Os ensaios de Benjamin não são sistemáticos nem de fácil compreensão, já que, conforme destaca Jeanne-Marie Gagnebin<sup>45</sup>, os textos do autor não apresentam um encadeamento lógico: “Eles procedem antes por associações, reúnem, como num jogo de quebra-cabeça, diversas peças, diversos motivos, diversas citações, algumas anedotas, na esperança que deste amálgama surja uma nova imagem.” (1980: 223) A forma ensaística do filósofo, que segue um estilo de escrever baseado em fragmentos e aforismos, tem o propósito não só de causar um estranhamento no leitor familiarizado com textos acadêmicos cujo desenvolvimento é linear e lógico, mas também de romper 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.

Um dos textos mais conhecidos de Benjamin contém reflexões que auxiliam a compreender a estrutura das obras literárias modernas por estabelecer uma formulação conceitual que articula uma visão de história e seu processo de escritura. Nas teses sobre o conceito de história, o pensador expõe sua teoria da narração. Entendendo que “história” não se refere apenas a um conjunto de eventos históricos, mas também à elaboração discursiva dos eventos ou da história em si, a qual tem relações com o devir histórico, Benjamin propõe uma perspectiva teórico-crítica que se afasta do modo como a história tem sido contada ou construída discursivamente.

De acordo com o ensaísta, as duas vertentes críticas que se ocupam em escrever a história, a historiografia progressista e a historiografia burguesa (historicismo), não o fazem de maneira adequada. Enquanto a primeira sugere uma idéia de progresso histórico, que, para Benjamin, falseia a percepção do fascismo e se torna impotente para impedir o avanço desse movimento, a segunda procura revitalizar o passado através de uma identificação do historiador com o seu objeto,

---

<sup>45</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*. Nº. 13. São Paulo: FFLCH-USP, 1980. p. 219-230.

sendo que esse historiador não questiona sua posição nem o modo como a história foi narrada ou a maneira como ela se realizou. Para o pensador, esse discurso histórico suprime vozes e representa a posição dos dominadores, dando a idéia de que o passado está sendo descrito como ele de fato foi. Essa forma de escritura deve ser rompida pelo materialista histórico, que, ao contrário do historicista, deve ter empatia pelos vencidos e estabelecer um processo de transmissão da história que não mascare o que há de barbárie:

o investigador historicista estabelece uma relação de empatia (...) com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo<sup>46</sup>.

Considerando que “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (1994, p. 226), Benjamin reconhece a necessidade de se construir um conceito de história que corresponda a essa realidade, ou seja, que permita que se reconheça o assombro dos episódios históricos. A proposta do filósofo para uma escrita da história que colabore na luta contra o fascismo e as barbáries é apresentada metaforicamente através de uma interpretação do crítico ao quadro “Angelus Novus”, de Paul Klee. Partindo da caracterização do anjo da pintura do artista, Walter Benjamin identifica como deve ser o olhar do historiador: este deve ver a história como catástrofe, como “ruína sobre ruína” (1994, p. 226), e relatá-las dispersamente, em fragmentos, compartilhando uma concepção de tempo do agora, que não conduz ao estabelecimento de um nexos causal entre os momentos históricos como as “contas de um rosário” (1994, p. 232), mas como episódios relacionados ao passado e vistos como fragmentos: “Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda

---

<sup>46</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 225.

um conceito do presente como um ‘agora’ no qual se infiltraram estilhaços do messiânico” (1994, p. 232). O historiador materialista deve resgatar o passado para melhor compreender o presente, impedir o silenciamento da história dos vencidos e sua escritura deve empenhar-se, como adverte Gagnebin, para a consolidação de uma “dupla libertação: a dos vencidos de ontem e de hoje”<sup>47</sup>. Nessa perspectiva, a memória dos episódios históricos deve ser preservada a fim de que as barbáries não sejam repetidas.

Se a perspectiva teórica do filósofo vê a história não como contínua e homogênea, mas lacunar e fragmentada, a história escrita, ou a sua narração, também deve obedecer a esse princípio. Ver a história como algo linear, para Benjamin, constituiria uma forma de conformismo e “mancomunação com as piores barbaridades” (Kothe, 1985, p. 16), prerrogativa inaceitável para o pensador; então, a concepção de história e sua escritura devem assegurar uma perplexidade diante dos eventos históricos. Essa assertiva sugere a possibilidade de se pensar, tal como propõe Adorno, em um rompimento com as convenções clássicas de linguagem e estrutura literárias, já que estas estão concebidas de acordo com princípios de linearidade e causalidade. Os estilhaços da história, nessa linha de raciocínio, correspondem à fragmentação imagética e estrutural das obras literárias. No caso das narrativas, o estilhaçamento do narrador e a ruptura com a estrutura clássica da composição literária podem ser considerados indícios de uma perspectiva convergente ao pensamento teórico Benjamin.

Para o filósofo, a arte não deve camuflar as experiências de barbárie, e, nesse sentido, é preciso averiguar a qualidade e a autonomia da obra. Em um ensaio em que Benjamin trata da autonomia da obra literária e da responsabilidade do escritor, o ensaísta defende a idéia de que o artista, diante da situação contemporânea, precisa “decidir a favor de que causa colocará sua atividade”<sup>48</sup>, indicando uma “tendência” de ordem conteudística ou temática. Se por um lado, o escritor deve posicionar-se, por outro, também deve buscar tornar sua produção de “boa qualidade”, utilizando para isso recursos que garantam a correspondência do nível interno da obra ao da tendência adotada. O equilíbrio entre o tema e a abordagem que se faz dele, segundo o filósofo, assinala a qualidade da obra, sendo

---

<sup>47</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 73.

<sup>48</sup> BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: \_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120.

esse, portanto, um critério de valor: “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)

Essa perspectiva leva em conta as “relações sociais” implicadas nas condições de produção das obras, ou seja, de que modo a técnica literária das obras está vinculada aos “contextos sociais vivos” de uma determinada época. Ao ver o intelectual como produtor, Benjamin chama atenção para o fato de 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. Além disso, 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, reflete sobre o que lê. Como exemplo dessa 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.

O ensaio de Benjamin destaca o papel do escritor enquanto responsável por uma produção que mobilize o leitor. Mas desse texto e do que trata da teoria da narração, é possível extrair idéias que satisfaçam o interesse em entender a obra de arte moderna, especialmente as narrativas literárias que se apresentam como um desafio à leitura e que se propõem a discutir temas e problemas sociais. As proposições do pensador levam a crer que a literatura construída como um amontoado de fragmentos relaciona-se com uma percepção intensa e singular sobre os eventos históricos ou experiências sociais e constituem um recurso estratégico para dar uma dimensão adequada ao “conteúdo” abordado, estratégia que visa à tomada de consciência do leitor. A transgressão da forma tradicional torna-se, nesse sentido, a expressão do impacto da violência do contexto.

Considerando que o historiador ou o narrador concebido por Walter Benjamin deve, conforme explica Gagnebin ao apresentar reflexões sobre a teoria

benjaminiana, “constituir uma ‘experiência’ (‘Erfahrung’) com o passado”<sup>49</sup> no sentido de que esta é uma condição para a escritura da história e para a introdução na memória coletiva de traços catastróficos de experiências anteriores, é preciso esclarecer que a noção de experiência na filosofia de Benjamin está lidada à sua teoria da narração. Em seu clássico ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin declara que as narrativas orais arcaicas, que são caracterizadas pelo interesse dos ouvintes em assimilar e transmitir as 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. Essas narrativas orais 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. Walter Benjamin anuncia, no ensaio, o fim dessa arte de contar, 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<sup>50</sup>.

Nas palavras do filósofo, “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, para Walter Benjamin, “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). Se antes a vida em comunidade assegurava uma relação constante

<sup>49</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 8.

<sup>50</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-198.

entre narrador e ouvinte para a transmissão das experiências, 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: 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.

As narrativas arcaicas retomavam o passado porque traziam relatos objetivos de experiências de gerações anteriores, constituindo assim uma tradição e uma seqüência de experiências compartilhadas e compreendidas. Quando Benjamin declara o fim dessa arte de contar, está levando em conta 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)<sup>51</sup>. No texto “Experiência e pobreza”, o filósofo enfatiza que a experiência da guerra e o desenvolvimento da técnica, que condicionam uma “nova forma de miséria”<sup>52</sup>, 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”<sup>53</sup>, não pode ser simplesmente contada, mas deve ser transmitida, mesmo que de uma forma diferente das concepções tradicionais de narração.

Diante dessa dificuldade de narrar, Benjamin propõe que a experiência seja formulada a partir de uma outra forma de narrativa. As narrativas arcaicas transmitiam um saber ou um conselho que faziam o ouvinte pensar em uma continuidade para a história que estava sendo narrada, o que garantia um fluxo interativo entre narrador e receptor. Ao refletir sobre a narrativa moderna, Benjamin postula a noção de abertura como ponto crucial para intermediar a necessidade de recuperação da experiência. O ensaio sobre o narrador elucida essa proposta:

---

<sup>51</sup> De acordo com Susana Kampff 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”. LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin – tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 136.

<sup>52</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 115.

<sup>53</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 63.

Walter Benjamin considera necessário um movimento interno na estrutura da narrativa que favoreça uma espécie de desdobramento da história narrada a partir da ótica do leitor. Exemplificando sua perspectiva crítica com a obra de Heródoto e Nikolai Leskov, o filósofo 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 perspectiva, o trabalho do narrador é fundamental, 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.

A perspectiva de Benjamin acerca das narrativas modernas e da forma como o narrador deve transmitir as experiências, aliada à visão de história e sua escritura, traça não só um perfil das narrativas modernas, mas também uma forma de compreendê-las. Assim como Adorno, Walter Benjamin 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. Os autores postulam que a transgressão da forma e a escrita fragmentada, que se desdobra no plano da estrutura da obra e na posição do narrador, o qual deve fazer uma narração aberta à plurissignificação, podem configurar 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 em *Morangos mofados* apresentam características que podem ser associadas às proposições desses teóricos acerca das narrativas modernas. Os textos ficcionais do escritor mostram-se fragmentados, e a ruptura com as convenções de estrutura literária é constante. A oscilação temática, que configura uma aparente ausência de um fio condutor no conjunto da obra, e a diversidade de estratégias formais, a qual se caracteriza pela alternância da posição do narrador em alguns contos e/ou pela transgressão da estrutura clássica da narrativa em outros, são fatores que permitem refletir sobre as implicações formais decorrentes da relação entre texto e contexto de produção, categorias indissociáveis de acordo com a filosofia de Adorno e Benjamin.

A fragmentação formal das narrativas do escritor relaciona-se a um movimento de inquietação diante de experiências de desumanização e sofrimento do contexto social, e essa inquietação, percebida no plano estrutural dos contos e na postura do narrador, assinala um olhar melancólico que é resultante do desconforto

vivenciado pelos personagens de *Morangos mofados* diante de situações de opressão, desolamento e repressão. O teor melancólico, nessa perspectiva, passa a configurar outra faceta das narrativas de Caio Fernando Abreu. Assim, a perspectiva melancólica aparece em contos da coletânea como um dos elementos que propicia não apenas um enfoque temático, mas também uma forma de ratificação da fragmentação estrutural e lingüística dos textos. Isso aponta para a relevância de uma reflexão sobre a melancolia (seus conceitos e perspectivas), associando-a à obra do escritor.

## **2.2. Melancolia: concepções e perspectivas**

O conceito de melancolia já recebeu muitas definições ao longo do tempo e entre os autores que se voltaram para o tema nem sempre é possível apontar um ponto convergente. Esse estudo não pretende apresentar uma abordagem exaustiva sobre as concepções antigas e modernas referentes à melancolia nem eleger um único conceito de melancolia devido ao fato de que é considerada produtiva a referência a teorias diversas sobre o fenômeno para compreensão de imagens melancólicas e formas narrativas no conto de Caio Fernando Abreu. Essa atitude assinala que a “adoção” de um conceito unívoco de melancolia não dá conta da criação literária do escritor. Assim como o conceito, também seus contos sugerem nuances e traços específicos que apontam para uma perspectiva melancólica singular e para a impossibilidade de “enquadramento” das narrativas a uma concepção fechada sobre a melancolia. A proposta é recorrer a diferentes formulações sobre a melancolia para avaliar imagens e situações representadas nas narativas que permitam reconhecer características melancólicas.

O termo melancólico vem do grego *melas*, que significa negro, e *chole*, que se refere à bile. Considerando a etimologia da palavra, o termo designa bile negra, a qual, desde os primeiros tratados sobre a melancolia, foi associada ao estado melancólico. Os melancólicos, segundo alguns estudiosos, tinham em excesso dentro do organismo os elementos seco e frio, que constituem a bile negra. Ao serem dominados pela bile negra, o riso era diminuído e o sentimento de tristeza passava a preponderar, conduzindo à melancolia. Para uns estudiosos, esse psiquismo humano era considerado “doença” da alma e, para outros, doença do

corpo. Doença ou uma forma de condição existencial? Um histórico do conceito mostra que não há um consenso nesse debate.

Nos diferentes períodos históricos há tratados sobre a melancolia<sup>54</sup>. São textos de áreas como a filosofia, as artes e a medicina que deram impulso ao exame das condições melancólicas tanto do ser humano quanto da representação desse traço nas criações artísticas<sup>55</sup>. Moacyr Scliar<sup>56</sup> enfatiza que as acepções sobre melancolia assumem conotações diversificadas ao longo do tempo e que a reflexão sobre ela em variados tratados é uma constante por haver uma “espécie de contágio psíquico” que emoldura o pensamento de uma época e de um lugar. Esse contágio também assegura a representação da melancolia nas artes e na literatura.

Na Antigüidade ou período clássico, Hipócrates, Aristóteles e Constantinus Africanus formularam proposições acerca do conceito de melancolia. Durante a Idade Média, as teorias dos árabes ganharam força, e a melancolia foi vista sob a influência maléfica do planeta Saturno. O cenário do Renascimento foi marcado por profundas modificações psicológicas e tecnológicas que reativaram a reflexão sobre a melancolia. No Romantismo, o estado melancólico passou a ser explorado por poetas e prosadores, que viam na experiência da perda do objeto amado um impulso para a melancolia. E no século XX pensadores como Walter Benjamin, Julia Kristeva e Sigmund Freud apresentam reflexões modernas sobre o tema que possibilitam pensar uma relação entre obra de arte e melancolia. Conforme destaca Jaime Ginzburg, a teoria dos autores modernos, “está profundamente ligada às suas bases antigas” (1997, p. 52), como demonstra a perspectiva crítica de Freud, que retoma a idéia de Constantinus Africanus ao associar a melancolia a uma experiência da perda. As proposições de Benjamin, Kristeva e Freud levantam elementos que iluminam a análise literária de textos cuja perspectiva melancólica é latente.

---

<sup>54</sup> Segundo Jaime Ginzburg, “a criação do conceito de melancolia é atribuída a Hipócrates”, que a define como um “estado de tristeza e medo de longa duração”. GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante – elementos melancólicos em Lira dos vinte anos*. Tese (Programa de Pós-graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997. p. 45.

<sup>55</sup> Pesquisadores como Moacyr Scliar, Jaime Ginzburg e Julia Kristeva traçam em seus trabalhos um percurso histórico do conceito de melancolia, apontando diferenças entre concepções de diferentes autores. Ver SCLiar, Moacyr. *Saturno nos trópicos – a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante – elementos melancólicos em Lira dos vinte anos*. Tese (Programa de Pós-graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997; KRISTEVA, Julia. *Sol negro – depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

<sup>56</sup> SCLiar, Moacyr. *Saturno nos trópicos – a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Em *Origem do drama barroco alemão* Benjamin estuda as interpretações do Barroco na Alemanha, fazendo um esboço sobre as teorias do conhecimento, do drama barroco e da alegoria e postula concepções acerca do conceito de melancolia<sup>57</sup>. Construído com uma linguagem hermética, em que o caráter enigmático das proposições teóricas é constante, a obra do filósofo se caracteriza, segundo Sergio Paulo Rouanet, por apresentar de modo obscuro “o nexos entre a introdução epistemológica e o restante da obra”<sup>58</sup>. A fragmentação do pensamento e a justaposição de imagens estilhaçadas marca o texto benjaminiano e reflete, através da escritura ensaística, a própria teoria defendida pelo filósofo e exige do leitor a capacidade de unir os fragmentos para formar o sentido do livro.

Benjamin assegura nessa obra uma relação entre a empiria dos fenômenos e as idéias, havendo uma mediação desses extremos através dos conceitos. Dessa teoria sobre a sistemática do conhecimento, o pensador chega à estética e à obra de arte e observa que os gêneros artísticos possuem autonomia, já que trazem em sua estrutura e conteúdo idéias que devem ser interpretadas. O método crítico do filósofo supõe uma análise que vá além do “nominalismo” (estudo que procura identificar características gerais dos gêneros literários, sem preocupação com particularidades da obra<sup>59</sup>) e do “realismo” (análise que prioriza a objetividade das idéias sem correlacioná-las aos fenômenos), uma vez que é preciso ater-se, no trabalho de crítica literária, às particularidades da obra para que esta possa ser percebida como idéia e passe a ter uma interpretação objetiva. Benjamin destaca que a obra literária deve ser vista criticamente não só pelo seu conteúdo, mas também pela sua forma, que emoldura o conteúdo e determina o seu valor<sup>60</sup>:

---

<sup>57</sup> Conforme Susana Kampff Lages, “A melancolia é um motivo constante e quase evidente na obra de Walter Benjamin: pode-se dizer que ela constitui um denominador comum que acompanha o encontro entre as concepções místico-teológicas da primeira fase com o engajamento político ao marxismo da segunda.” (2002, p. 101). Para Susan Sontag, Walter Benjamin era um sujeito profundamente melancólico e seus escritos versam sobre esse tema, como as idéias e as experiências são vistas por ele como ruínas. SONTAG, Susan. Sob o Signo de Saturno. In: \_\_. *Sob o Signo de Saturno*. 2. ed. Porto Alegre: LP&M, 1986.

<sup>58</sup> ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 13.

<sup>59</sup> Segundo Walter Benjamin, os estudos de R. M. Meyer são exemplares desse método, já que “por dedução, uma série de gêneros e espécies são obtidos e a análise crítica torna-se superficialmente esquematizadora” (1984: 65). O filósofo enfatiza que esse método é oposto ao que ele adota no trabalho sobre o drama barroco alemão.

<sup>60</sup> A ênfase na necessidade de observação da forma literária postulada nesse livro é justificada porque Walter Benjamin observava nos estudos críticos sobre o Barroco realizados pelos alemães na época uma despreocupação com a forma. Além disso, esse critério de análise, que engloba a “idéia” (conteúdo) e a forma, é defendido ao longo da obra do pensador, como já foi destacado na primeira parte desse capítulo.

Nisso, elas [as obras de arte] podem ser ajudadas por uma investigação que não procure, desde seu ponto de partida, identificar tudo aquilo que pode ser caracterizado como trágico ou cômico, mas que vise o que é exemplar, ainda que só consiga encontrá-lo num simples fragmento. Essa investigação não fornece “critérios” para o autor de resenhas. Nem a crítica nem os critérios de uma terminologia (...) podem constituir-se segundo o critério externo da comparação, mas de forma imanente, pelo desenvolvimento da linguagem formal da própria obra, que exterioriza o seu conteúdo, ao preço de sua eficácia. (1984, p. 66).

É partindo dessa premissa que o filósofo investiga um gênero literário: o drama barroco alemão. Segundo Benjamin, os dramaturgos barrocos alemães opuseram-se à estética clássica por esta ser apoiada numa perspectiva de história da salvação, passando então a adotar uma visão de história como história natural. Nessa visão de história, a imagem da caveira e o culto às ruínas formavam alegorias da deteriorização da natureza e apontavam para uma noção de história como tempo inconcluso e de transformação.

Na análise do drama barroco alemão, Benjamin distingue entre os elementos desse gênero literário o “príncipe”, que possui uma condição ambivalente, já que é ao mesmo tempo um mártir e um tirano, estando sujeito a sofrimentos e suplícios e impondo a ordem numa prática de sua condição hierárquica: “Para o Barroco, o tirano e o mártir são as faces de Jânus do monarca. São as manifestações, necessariamente extremas, da condição principesca.” (1984, p. 93). Conforme explica Rouanet, essa alternância de papéis leva o príncipe à hesitação e ao sofrimento e “O verdadeiro nome dessa hesitação é *acedia*, a sombria indolência da alma, traço mais geral da sintomatologia melancólica” (1984, p. 30). Viver na fronteira entre dois mundos ou oscilar entre dois sentimentos distintos e opostos provoca o estado mórbido que caracteriza a melancolia.

Segundo Ginzburg, a impossibilidade de conciliar termos antitéticos é o que determina a articulação benjaminiana do conceito de melancolia<sup>61</sup>. Assim como o príncipe, os outros elementos do drama barroco – o cortesão, o conselheiro e a corte – vivem entre limites que geram a inconstância e a sensação de luto. Os extremos e o condicionamento da melancolia na perspectiva benjaminiana assinalam uma visão

---

<sup>61</sup> GINZBURG, Jaime. Melancolia e dualismo em Gregório de Matos. In: SCHÜLLER, Donald & PAVANI, Cínara (org). *Gregório de Matos: texto e hipotexto*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

de história como catástrofe<sup>62</sup>, pois a salvação torna-se impossível quando o homem está preso ao seu destino<sup>63</sup>.

Benjamin assinala que os dramaturgos do barroco alemão produziram suas peças durante o luteranismo, que renunciava as “boas obras” e a vida profana defendida pelo catolicismo, fazendo com que se instalasse no povo “uma estrita obediência ao dever”, a qual “entre os grandes instilou a melancolia” (1984, p. 161). A melancolia, nesse contexto, era a manifestação de uma consciência acerca da sujeição do homem ao seu destino, pois “as ações humanas foram privadas de todo valor. Algo de novo surgiu: um mundo vazio.” (1984, p. 162). E esse mundo vazio passou a ser explorado pelos autores da época, cujas obras apontavam a existência como um “campo de ruínas, cheio de ações parciais e inautênticas” (1984, p. 162). O mundo, analisado sob um olhar melancólico, ganhou uma representação que “não se destina nem à afetividade do poeta nem à do público, mas a um sentimento dissociado do sujeito empírico e vinculado por um nexos interno à plenitude de um objeto.” (1984, p. 163). A relação entre o sujeito e mundo é intensificada pelo universo intelectual, sendo a meditação barroca uma característica que intensifica o sentimento melancólico da época. É uma melancolia que foge do espírito contemplativo e que destaca a postura ativa dos dramaturgos barrocos.

A experiência marcada pelos extremos e a fragilidade que assola os sujeitos<sup>64</sup>, tal como Benjamin observa no drama barroco alemão, marca também a experiência social como um todo. É nesse sentido que Rouanet questiona “Que arbitrariedade é essa, que reflete nossa própria experiência?” e conclui “O tirano e o mártir vivem entre nós. Diariamente assistimos a execuções e massacres. O luto é nosso elemento.” (1984, p. 47). O que Benjamin percebeu no Barroco do século XVII é observável no contexto moderno do século XX, com a hegemonia do mercado que provoca a perda da aura e da memória. Considerando a decadência, a ruína e a desordem da história na contemporaneidade, Benjamin vê a melancolia como a constatação da impossibilidade de se encontrar uma saída, uma vez que a desarmonia marca tanto a história quanto o sujeito. O pensamento benjaminiano

---

<sup>62</sup> À visão de história como catástrofe está associada a teoria da alegoria proposta por Walter Benjamin. A alegoria media, via linguagem, essa concepção de história.

<sup>63</sup> A miséria da condição humana acarreta a melancolia, que, na perspectiva de Walter Benjamin, tem no procedimento alegórico uma forma de representação eficaz no sentido de que indica a face “doente” da história. A fragmentação formal, que é um traço da alegoria, é nesse sentido, um sinal da perspectiva melancólica.

<sup>64</sup> Nesse sentido, o Príncipe é exemplar porque constitui o “paradigma do melancólico” (1984, p. 165) ao ilustrar a sua fragilidade e ao oscilar entre a postura de um tirano e a de um mártir.

aproximado das vivências do cotidiano de que todos fazem parte permite a avaliação de obras literárias, como as de Caio Fernando Abreu, em sua relação com experiências sociais que sinalizam a brutalidade e a violência, indicando a ambivalência que caracteriza um só sujeito como mártir e tirano. O contexto barroco marca uma melancolia ativa, que se contrapõe a um ato contemplativo diante das ruínas e assegura uma consciência crítica acerca das ruínas da história. É importante salientar que a perspectiva melancólica identificada por Benjamin supõe um caráter de criticidade, o que torna também possível a aproximação teórica do filósofo aos textos do autor de *Morangos mofados*.

Se as proposições de Benjamin indicam uma forma de se pensar a melancolia como resultado de circunstâncias histórico-sociais, as formulações de Julia Kristeva apontam um caminho para associar a perspectiva sombria de textos literários à sua forma narrativa ou poética, sem desconsiderar que a melancolia é constante em tempos de crise. A proposta teórica da autora sobre a melancolia suscita uma reflexão acerca da forma de representação, nas artes, do estado melancólico, através de uma associação entre forma e conteúdo. Kristeva vê textos literários enquanto criações melancólicas dotadas de recursos e estratégias artísticas capazes de aliar tristeza e dor à uma forma de comunicação da dor.

Em *Sol negro – depressão e melancolia*, partindo de uma perspectiva psicanalítica, Kristeva destaca a propensão do melancólico à criação<sup>65</sup> e à ambivalência e aponta a melancolia como forma predominante em tempos de crise, numa sociedade em que os valores estão em conflito: “As épocas que vêem o desmoronamento de ídolos religiosos e políticos, as épocas de crise são particularmente propícias ao humor negro. É verdade que um desempregado é menos suicida do que uma mulher apaixonada e abandonada, mas, em tempos de crise, a melancolia se impõe, é expressa, faz sua arqueologia, produz suas representações e seu saber.” (1989, p. 15). O posicionamento da autora, nesse sentido, pode ser aproximado das proposições de Benjamin na medida em que ambos sinalizam a melancolia como uma manifestação de um distúrbio do sujeito diante de um processo de desestruturação social. Além disso, é possível perceber,

---

<sup>65</sup> Essa idéia de que o melancólico possui uma predisposição à criação foi defendida por Aristóteles: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?” ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia – o problema XXX*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998. p. 81.

considerando as diferenças de abordagem, que os dois teóricos sublinham que a perspectiva melancólica acarreta mudança na forma de comunicação, o que conduz a uma representação literária distanciada das formas linearmente ordenadas.

Considerando que em nossa vida social há uma “lista de desgraças que nos oprimem todos os dias” (1989, p. 11), Kristeva destaca que “uma existência desvitalizada” conduz a um esforço para a morte e que a melancolia<sup>66</sup> é resultante da não assimilação de uma perda, especialmente da perda amorosa: “Conscientes de estarmos destinados a perder nossos amores, ficamos talvez ainda mais enlutados ao perceber no amante a sombra de um objeto amado, outrora perdido.” (1989, p. 12). A melancolia, nesse sentido, assinala que o sujeito não sabe perder ou não consegue absorver uma perda. E isso acarreta “o sentimento de ser deserdado de um bem supremo não nomeável, de alguma coisa irrepresentável que nenhuma palavra poderia significar” (1989, p. 19). Assim, além de uma intolerância à perda, o melancólico expressa uma dificuldade de comunicação, que se assemelha a uma problematização da linguagem.

Para Kristeva, a melancolia abrande dois pólos distintos, o da opacidade e o do ideal. O primeiro relaciona-se à falta de significação do mundo e o segundo, à representação dos signos, à comunicação. Pela obra de arte, destaca a autora, o melancólico consegue processar os signos, fazendo voltarem os sentidos da vida. Assim o sujeito oscila “entre as duas bordas do sentido e do não-sentido, de satã e de Deus, da Queda e da Ressurreição” (1989, p. 98). De acordo com Kristeva, a criação literária recompõe a dimensão simbólica da situação comunicativa e a realidade afetiva que envolve o sujeito.

Kristeva também associa o estado depressivo a uma fragmentação do ego (pulsão de morte), que, por sua vez, conduz a uma fragmentação da fala do sujeito: “Lembre-se da palavra do deprimido: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára.” (1989, p. 39). O discurso do melancólico, destaca a ensaísta, é desprovido de encadeamento lógico: “o depressivo, (...), preso à sua dor, não encadeia mais e, por conseguinte, não age, nem fala”. (1989, p. 39-40). A fragmentação do discurso, nessa perspectiva, é sintoma da condição melancólica.

---

<sup>66</sup> Embora Kristeva faça uma sutil diferenciação entre melancolia e depressão neurótica, admite que os limites de conceituação dessas duas sintomologias psiquiátricas são imprecisos. Por isso, a autora adota esses dois termos como sinônimos, já que ambos têm traços em comum: a intolerância à perda de um objeto e a falência da linguagem.

A autora admite a possibilidade de se apontar relacionamentos entre o “substrato biológico e o nível das *representações*” (explicação médica do uso da linguagem e do discurso do depressivo, e criação artística, respectivamente) num estudo de ressonâncias de um sobre outro e de modificações de um em relação ao outro. Tal premissa assegura a associação entre obras literárias e perspectiva melancólica, já que, enquanto representação, o texto literário faz referência à condição psíquica do sujeito, através do discurso dos personagens ou do narrador. Nesse sentido, a análise da forma e estrutura de produções literárias e da posição do narrador nos textos de Caio Fernando Abreu pode ser articulada a uma visão melancólica na medida em que a estratégia literária dos contos do autor sugere traumas históricos decorrentes de um contexto sócio-político autoritário marcado por experiências de violência e repressão, os quais condicionam um sentimento de tristeza que constitui a melancolia.

É possível formular a partir disso que a fragmentação da forma narrativa e, por conseguinte, do discurso do narrador (e de personagens que ganham vida com o discurso do narrador) de obras literárias, seria então motivada por um reconhecimento de perda e de dor, cabendo à linguagem a “tradução” dessas perdas. Assim, considerando o sentimento de perda e de tristeza, seria lícito observar nos discursos e estruturas não “normais” das representações literárias que os encadeamentos estranhos são recursos utilizados para problematizar experiências de sofrimento e desespero. Talvez por isso, Julia Kristeva fale do melancólico como “um estrangeiro na sua língua materna” (1989, p. 55).

O sentimento de perda também foi discutido por Sigmund Freud em artigo no qual faz uma distinção entre luto e melancolia<sup>67</sup>. Para o psicanalista, a experiência da perda pode provocar tanto o luto quanto a melancolia: “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos que essas pessoas possuem uma

---

<sup>67</sup> É importante salientar que as observações de Freud acerca da melancolia referem-se à condição clínica desse estado emocional. Conforme afirma Susana Kampff Lages, “A análise que Freud realiza é, por assim dizer, uma análise ‘imanente’, sincrônica, que pretende se concentrar na descrição do mecanismo da manifestação psíquica de um ponto de vista muito específico: o da clínica da nascente psicanálise”. LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin – tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 58.

disposição patológica”<sup>68</sup>. Embora havendo semelhanças entre o luto e a melancolia, Sigmund Freud deixa claro que o luto é efêmero, supõe que a perda é irreversível e sinaliza a possibilidade de substituir o objeto perdido por outro, e a melancolia, ao contrário, é constante e o sujeito não aceita a perda. Além disso, há outros traços que singularizam o estado do sujeito melancólico, como um “desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima” (1974, p. 276). O sujeito melancólico passa a conviver com a insatisfação com o seu próprio ego e com a consciência da precariedade da sua própria vida.

A perspectiva freudiana acerca da melancolia ainda sinaliza que ela pode caracterizar-se como uma reação à perda de um objeto de natureza mais ideal, que “não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor” (1974, p. 277). Esse objeto perdido pode não ser identificado, mas o sujeito tem consciência de que perdeu algo e isso resulta num trabalho interno que leva à inibição melancólica, já que o ego torna-se vazio. De acordo com a leitura de Susana Kampff Lages sobre a teoria de Freud, “o melancólico sofre, na pele e na alma, de um mal-estar que provém da consciência demasiado aguçada de sua situação” (2002, p. 63). Esse quadro condiciona a dificuldade de a pessoa apegar-se à vida, estar satisfeita consigo mesma, e auto-recriminar-se pela perda do objeto. Além disso, o sujeito melancólico apresenta uma tendência ao suicídio.

As concepções teóricas apresentadas por Benjamin, Kristeva e Freud associam a melancolia a um estado de tristeza e instabilidade, seja em virtude do dualismo que caracteriza a postura dos sujeitos, tal como propõe o filósofo de Frankfurt, seja diante da experiência da perda, tal como destacam os outros dois pensadores. A frustração de expectativas de superação de limites conduz à idéia de que não é possível uma “experiência do Absoluto”<sup>69</sup>, ou seja, a realização plena das experiências não é possível de ser atingida. E essa impossibilidade pode ser explicada por fatores externos, como os “tempos de crise” ou as desconjunturas sociais sugeridas por Kristeva e Benjamin.

---

<sup>68</sup> FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_. *Obras psicológicas completas*. Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 275.

<sup>69</sup> Essa expressão é usada por Jaime Ginzburg. Op. cit. p. 57.

Como foi exposto no capítulo precedente, a fortuna crítica de Caio Fernando Abreu faz referência a um sentimento melancólico na produção do escritor, embora essa indicação não tenha sido desdobrada nesses ensaios. Esses trabalhos críticos são unânimes em afirmar um certo desconforto que caracteriza a obra do autor no sentido de que a confrontação com ideologias e posicionamentos opressivos é constante. As linhas de conceituação da melancolia dos autores referenciados nesse trabalho permitem estabelecer uma relação entre esses aspectos e a perspectiva melancólica identificada na obra do contista discutida nesse estudo. A presença da melancolia em *Morangos mofados* é motivada por condicionamentos sociais, históricos e políticos que impedem uma plena realização do sujeito, seja em sua vida privada, seja em sua vida pública. Nesse sentido, merecem destaque as relações percebidas entre literatura e contexto social na abordagem que Moacyr Scliar faz sobre a melancolia no Brasil<sup>70</sup>. Segundo ele, é possível entender manifestações melancólicas nas artes brasileiras como resultantes de um período de exceção ou de crise.

Scliar traça um panorama histórico do século XVI até o XX e observa que no Renascimento instituiu-se um paradoxo: o avanço nos planos científico e tecnológico, sinônimo de progresso, trouxe a imagem do labirinto à tona, ou seja, uma visão de mundo perturbada, que foi motivo de produções no campo das artes e da filosofia. Essa perturbação também foi evidenciada pela quebra dos antigos paradigmas no campo da fé, através da Reforma Protestante, e pelo surgimento de doenças como a sífilis e a Peste Negra. Estas doenças asseguraram uma intensificação na idéia de morte e finitude, inspirando terror e discussões sobre suicídio, visto como uma atitude melancólica resultante de uma miséria moral e humana. Esse mundo que oscilou entre idealismo e corrupção, entre riqueza e pobreza, otimismo e desespero e que também começou a conhecer o capitalismo e assistir à ascensão do individualismo, viu esse dualismo com culpa, uma culpa que gera depressão e melancolia.

Conforme afirma Scliar, o quadro “Melancolia I”, de Albrecht Dürer, até hoje considerado um dos melhores expoentes da criação melancólica<sup>71</sup>, representa a

---

<sup>70</sup> SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos – a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>71</sup> Susana Kampff Lages também afirma que a gravura de Dürer é “uma das obras que melhor ilustram o caráter fundamentalmente enigmático do humor melancólico”. LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin – tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 38.

efervescência do pensamento intelectual da época renascentista por sua mensagem sombria. Tirso de Molina e William Shakespeare também abordaram a melancolia em suas obras de ficção. Neste período, a descoberta sobre o corpo humano ganhou destaque e foram vários os estudiosos interessados em dissecar cadáveres. Robert Burton, sob o pseudônimo de Demócrito Júnior, publicou então um livro no qual a melancolia era vista como doença e como característica intrínseca ao ser humano. Era um livro que, de acordo com Scliar, atendia aos interesses de uma geração de melancólicos na Europa. No Renascimento, a visão sobre melancolia oscilou entre a sua manifestação como estado emocional ou condição existencial e como doença. Admirada entre os intelectuais e intolerada entre as pessoas comuns, a melancolia passava a ser vista como característica de bruxas e judeus, os quais passaram a ser perseguidos e vítimas de violência.

É a partir do Renascimento, segundo o ensaísta, que se pode pensar a melancolia no Brasil. Como ponto central de discussão, Scliar questiona se a melancolia tem um caráter cíclico e ignora fronteiras espaciais e culturais ou se é um fato isolado de uma determinada comunidade. A resposta é afirmativa para a primeira hipótese. Diante desta premissa, o autor analisa a melancolia no Brasil. Passada de um país europeu a outro, ela chegou a Portugal. E os portugueses chegaram ao Brasil trazendo uma carga de tristezas decorrentes da mudança cultural ocorrida naquele país: “Por que haveriam de ser tristes os portugueses chegados ao Brasil?”, pergunta Scliar, e ele mesmo responde: “O ‘português heróico’ do século XV desaparecera: a derrota na África, a morte de dom Sebastião, a união com a Espanha, a crescente influência da Inquisição, os governos despóticos e incapazes, o luxo, a desmoralização de costumes, a corrupção (...) Tudo isso alterara o perfil dos colonizadores.” (2003, p. 190). A chegada de portugueses com essa imagem de fracasso e com o sentimento melancólico resultante do desaparecimento de Dom Sebastião, aliada a outras tristezas brasileiras e latino-americanas, são motivos, enfatiza Scliar, para se projetar a tristeza no trópico. A partir disso, é possível chegar à idéia de que o Brasil, enquanto país colonizado, já “nasceu” melancólico e essa melancolia vem acompanhada de desilusões de ordem histórica e social.

Para Scliar, então, a melancolia é uma constante na sociedade brasileira, embora nosso país tenha criado antídotos, como o Carnaval, o futebol, o humor e outras festas populares, para minimizar a tristeza. O autor defende a tese de que o

sentimento melancólico no Brasil instituiu-se, além da influência portuguesa, graças a um conjunto de traços sombrios: pestes (sífilis, cólera, febre amarela), transformações sócio-políticas turbulentas, condição de “inferioridade” brasileira (caracterizadas pela difusão de idéias racistas), tristeza indígena (considerados bons e maus selvagens e o próprio genocídio das tribos), tristeza dos negros (intensificada pela escravidão), tristeza latino-americana (situação de dominação frente aos países desenvolvidos), tristeza dos imigrantes. Toda essa conjuntura, aliada à pobreza e à precariedade da condição humana, expressa uma visão desanimada, pessimista e antiufanista do Brasil. Tal perspectiva, segundo Scliar, aparece em Lima Barreto e Machado de Assis, já que a obra de ambos indica um sentimento de tristeza diante de uma conjuntura social desfavorável à realização plena dos sujeitos<sup>72</sup>. De acordo com a proposta de leitura desenvolvida neste trabalho, a melancolia também caracteriza a produção literária de Caio Fernando Abreu.

A discussão da melancolia como resultado de uma conjuntura social desfavorável, proposta por Scliar, aliada às formulações conceituais de Benjamin, Kristeva e Freud que permitem identificar nuances da postura de sujeitos melancólicos, apresenta-se como um caminho para a compreensão da melancolia em Caio Fernando Abreu. A obra do autor problematiza uma série de experiências sociais calcadas em violência, repressão, opressão que evidenciam uma descrença e uma insatisfação coletiva diante do contexto histórico e social brasileiro. Além disso, os personagens do escritor apresentam traços que caracterizam uma postura melancólica que está ancorada numa percepção singular acerca das experiências sociais. Todos esses traços são indicativos da melancolia e são enfatizados pela

---

<sup>72</sup> O autor analisa *O alienista*, de Machado de Assis, e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Nas palavras de Scliar, “Machado de Assis está nos falando do poder, da arbitrariedade. É o poder que resulta de um suposto conhecimento. Mas este conhecimento – porque suposto – não dá ao doutor Bacamarte qualquer segurança. Ao contrário, seu estado de espírito oscila constantemente entre a onipotência e a impotência, entre a euforia e o desânimo. Ele crê na ciência, mas sabe que ciência tem limitações – daí sua melancolia.” (2003, p. 217). A melancolia na obra de Lima Barreto é apreendida pela postura do personagem principal da obra, que possui a ambivalência e a instabilidade próprias dos sujeitos melancólicos: “Policarpo (...) evolui através de ciclos. Ciclos de entusiasmo até extravagante se alternam com outros, de tristeza, de desânimo, de depressão – de melancolia. Policarpo faz projetos mirabolantes, julga-se capaz de salvar o país; ou, ao contrário, sente-se descrente de tudo. Instável como é, não consegue levar nada até o fim, derrotado tanto pelas circunstâncias quanto pelo seu lado doentio.” (2003, p. 226). Os dois personagens são, para Scliar, exemplares da perspectiva melancólica explorada na literatura brasileira, já que eles “revelam descrença em relação ao Brasil, ao mundo”, tentam reagir, mas, ao fim e ao cabo, derrota-os a melancólica situação brasileira. Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, e Macunaíma, de Mário de Andrade, também são apontados como personagens que são portadores de melancolia.

estética dos contos, havendo uma estreita conexão entre forma literária e conteúdo social. Cabe, então, fazer uma leitura de contos de *Morangos mofados* para não apenas examinar como a condição melancólica aparece em seus textos, mas também para refletir como essa condição é explorada formal e estruturalmente, especialmente através da fragmentação narrativa.

### 3. MORANGOS MOFADOS: FRAGMENTO, MELANCOLIA E CRÍTICA SOCIAL

#### 3.1. *Morangos mofados*: estrutura fragmentária e perspectiva sombria

*Morangos mofados* é o livro que proporcionou a Caio Fernando Abreu reconhecimento nacional e notoriedade pela escritura de narrativas curtas. Sendo constituída por dezoito contos distribuídos em três partes, “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”, formado pelo conto de título homônimo, a obra assinala um movimento inquietante diante de um contexto em que a repressão é constante. Os personagens das narrativas da coletânea quase sempre vivenciam experiências de sofrimento, descrédito, opressão. O livro apresenta em cada bloco de contos um sentimento de descrença na possibilidade de transformação social, já que não há “final feliz” na maioria das histórias, e as situações enfrentadas pelos personagens não asseguram nem um trânsito livre de preconceitos, violência e repressão nem a possibilidade de realização plena. Pelo contrário, nas narrativas da obra essas manifestações são contínuas, minimizando-se a esperança de mudar valores e posturas. É nesse sentido que Letícia da Costa Chaplin assinala que “os personagens que se sobressaem nos contos de Caio vivem o grande sofrimento da consciência impotente, isto é, suas personagens falam do diferente, do excêntrico, daquilo que não segue a linha de pensamento da maioria da sociedade”<sup>73</sup>. A obra de Caio Fernando Abreu expressa perplexidade diante da falência de sonhos e da perda de ideais tanto no plano político quanto no cultural e social.

Lidos em conjunto, os textos, à primeira vista, parecem não manter uma continuidade temática, já que as abordagens são diversificadas: a antologia oscila entre a representação da repressão sexual, da opressão política e da sexualidade “ex-cêntrica”<sup>74</sup> e ainda sobre o processo de escrita. Essa diversidade de temas sinaliza um olhar sobre um tempo sombrio em que muitas questões de ordem social, moral, política e cultural são debatidas não só pelo tema, mas também pela forma de representá-lo. Daí a pertinência da reflexão sobre o processo de escrita.

Além dessa pluralidade de temas, é preciso assinalar que cada conto traz uma forma singular de composição no sentido de que são múltiplas as estratégias

---

<sup>73</sup> Op. cit. p. 82.

<sup>74</sup> O termo “ex-cêntrico” está sendo utilizado no sentido de indicar um comportamento que foge das “normas” convencionais legitimadas.

literárias empregadas em cada narrativa. Em alguns contos, o diálogo é predominante; em outros, aparece um discurso calcado na fala de um narrador que constantemente dificulta o trabalho do leitor com sua alternância de posição; alguns textos também apresentam um narrador que mantém um discurso linear. Os contos “Diálogo” e “Os sobreviventes”, por exemplo, que fazem parte de “O mofo”, são construídos com diálogos, sendo que o último inova na forma de exposição do diálogo porque não obedece à forma tradicional desse discurso – essa narrativa ignora travessões, sobrepondo as vozes que falam e transgredindo a lei de organização linear das falas. Contos como “Fotografias”, incluído na parte “Os morangos”, e “Além do ponto”, do segmento das histórias de “O mofo”, optam por um narrador em primeira pessoa que relata suas experiências pessoais de modo fragmentado e com intercalação inusitada de imagens. E há também os textos cujo narrador mantém uma postura ambígua e uma posição móvel que impede julgamentos definitivos e problematiza escolhas do receptor. Esse é o traço característico dos contos “Aqueles dois”, da segunda parte do livro, e “Eu, tu, ele”, que está na primeira parte da obra.

O modo como as narrativas estão dispostas no livro também não segue uma seqüência temática de ordem lógico-causal porque o movimento da obra não prioriza uma organização linear. Contos com temas e formas distintos aparecem em cada parte da coletânea, não sendo possível identificar uma tendência única em cada segmento. Essa constatação da diversidade temática e da aparente desconexão entre os contos da antologia é enfatizada pelo fato de que o livro não busca traçar uma unidade estanque entre as partes, mas, pelo contrário, procura suscitar no leitor a percepção de que a pluralidade (de formas, temas e sentidos) é um recurso estético que propõe a “montagem” da obra, ou seja, a articulação entre as suas partes e, conseqüentemente, uma interpretação. Essa idéia de montagem é apontada por Theodor Adorno como uma característica da obra de arte moderna, recurso que exige uma percepção apurada do leitor e que está em consonância com o “conteúdo” abordado em cada produção artística. Walter Benjamin também considera essa “montagem” como um traço da arte moderna que se preocupa em apontar as “ruínas” e as discontinuidades da história através de uma construção narrativa que não mascare as barbáries do contexto. A descontinuidade temática em *Morangos mofados*, nessa linha de raciocínio, pode ser compreendida como um

artifício para a representação de experiências sociais delicadas e para a interiorização desse traço na própria estrutura da obra.

A organização “externa” dos contos em cada parte e das partes entre si no livro aponta para a idéia de que a fragmentação é uma constante na obra, afirmação que é intensificada pela observação à estrutura formal de cada narrativa. Os textos da antologia de 1982 são construídos de modo a romper com a estrutura clássica da prosa literária, especialmente porque a voz de quem conta a história oscila como uma “posição de câmera”, conforme destaca Adorno quando se refere à posição do narrador em romances contemporâneos, e impede a construção de um sentido definitivo para o texto, deixando-o aberto à plurissignificação. As formulações do filósofo sobre o narrador permitem compreender a postura da voz que relata as histórias de Caio Fernando Abreu na medida em que a configuração desse elemento narrativo não mantém uma distância fixa com o leitor nem um grau de distanciamento único em relação aos fatos narrados. A abertura da obra, provocada pela instabilidade do narrador, é fator que assegura, tal como propõe Benjamin, a recuperação da experiência representada, que é necessária para a reflexão do leitor e para o não silenciamento de episódios marcados pela brutalidade. O narrador dos contos de *Morangos mofados* ora é sensível à presença do leitor e interage com ele, ora se mostra indiferente ao seu receptor, impedindo uma leitura tranqüila dos textos e induzindo não só à plurissignificação dos textos, mas também à reflexão sobre as experiências abordadas.

Outro aspecto a destacar é que o narrador dos textos de *Morangos mofados* emprega geralmente um tom subjetivo e emotivo, abandonando a objetividade que marca o discurso do narrador convencional. A abolição da objetividade é, segundo Adorno, característica das narrativas contemporâneas e evidencia a impossibilidade de se manter um olhar contemplativo, que seria expresso pelo discurso objetivo, diante de uma “condição de mundo” em que a atitude contemplativa não dá conta da experiência. Essa postura do narrador acompanha um contexto social cultural em que histórias com caráter objetivo e mimético não abarcam toda a subjetividade e essência das situações. Narrativas como “Os companheiros (Uma história embaçada)”, “Luz e sombra”, “Pêra, uva ou maçã?” e “Caixinha de música” são exemplares da subjetividade que marca o discurso do narrador. As histórias chegam até o leitor através de um olhar que prioriza imagens metafóricas e ambíguas em detrimento de relatos diretos e objetivos.

A configuração estrutural da coletânea está pautada na fragmentação da forma narrativa e está em consonância com a perspectiva de obras modernas do cenário literário, tal como propõem Adorno e Benjamin. Na obra literária analisada, a estratégia narrativa atende a uma visão que não procura ocultar uma perplexidade diante da violência social. Como já foi mencionado, em *Morangos mofados* é constante e intensa a problematização de experiências sociais marcadas pela imposição da dor e da repressão, seja em seu aspecto moral, seja em seu traço político, seja no âmbito das relações interpessoais.

O conto “O dia que Urano entrou em Escorpião” pode ser apontado como um expoente da tendência em abordar experiências de sofrimento. Narrado em terceira pessoa, o texto apresenta uma situação desconfortável vivida por um personagem identificado pelo narrador apenas como “o rapaz de blusa vermelha” (Abreu, 1995, p. 23). O rapaz, que mora com um grupo de amigos, queria falar a eles que “Urano estava entrando em Escorpião” (Abreu, 1995, p. 23), mas nenhum de seus companheiros dava-lhe atenção. O narrador, através de um discurso pautado na subjetividade e desprovido de observações elucidativas quanto à pertinência da afirmação do personagem, vai aos poucos incorporando ao relato a angústia vivida pelo rapaz que não consegue ser ouvido nem ser compreendido pelos colegas, que o classificam como um “garoto esquizofrênico” (Abreu, 1995, p. 25). De tanto tentar, sem sucesso, conquistar a atenção dos companheiros de apartamento, o jovem de blusa vermelha toma uma atitude extrema e resolve atirar-se pela janela, buscando o suicídio. É o ápice de seu estado emocional, da sua perturbação, do seu desassossego: “sem que ninguém esperasse, deu um salto em direção à janela gritando que ia se jogar, que ninguém o compreendia, que nada valia mais a pena, que estava de saco cheio e não apostava um puto na merda de futuro” (Abreu, 1995, p. 27).

A incompreensão e o mal-estar que domina o rapaz de blusa vermelha assim como a consciência da ausência de perspectivas promissoras e a tentativa de suicídio (reveladora do desejo de morte) são “sintomas” que anunciam a presença de um sentimento melancólico que caracteriza o personagem do conto. Conforme atestam Sigmund Freud e Julia Kristeva, anteriormente referenciados, o sujeito melancólico, insatisfeito consigo mesmo e com a vida e estando diante de um processo de desestruturação social e psíquica, sinaliza um “esforço para a morte”. Essa perspectiva sombria acarreta uma representação que foge dos padrões

convencionais; por isso, o narrador de “O dia que Urano entrou em Escorpião” abole a objetividade e passa a encadear seu discurso conforme a condição melancólica do personagem, criando um conto fragmentado. Semelhante construção narrativa é encontrada no conto “Os sobreviventes”, que receberá uma análise mais detalhada na seção seguinte deste trabalho.

As narrativas que compõem o livro estudado também apontam o olhar dos sujeitos que estão à margem dos processos legitimados socialmente e concentram-se na concepção materialista da história proposta por Benjamin na medida que os personagens representam os “vencidos” e a escritura da história é feita “a contrapelo”. Dessa forma, os contos abordam acontecimentos que não devem ser esquecidos e recusam o estilo linear. Significativos dessa característica da obra são os textos “Os sobreviventes”, “Aqueles dois” e “Os companheiros”. Essas historietas conjugam a posição de sujeitos marginalizados e são construídas de modo a transgredir as “leis” da narrativa tradicional no sentido de que o narrador desses contos mostra-se em posições flexíveis e discursa em tom subjetivo. Além disso, esses textos propõem ao leitor uma visão marcada pela perplexidade diante das relações sociais, já que as cenas representadas centram-se na abordagem de situações-limite e os personagens são vítimas de violência física ou moral ou estão em posição frágil diante do cenário social.

Um exemplo significativo da representação de situações extremas e da abordagem da violência física e moral é encontrado no conto “Terça-feira gorda”, que é narrado em primeira pessoa. Esse texto põe em destaque a voz de um personagem masculino que vivencia uma experiência erótica com um outro personagem masculino. Ao relatar sua própria história, o personagem carrega de subjetividade a narrativa, 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 agridem os dois e repreendem a sua relação. A cena de envolvimento entre os personagens é relatada logo no início do conto, 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 os personagens se dá tanto no plano do prazer quanto no do sexual. Ambos 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 disse quero você também. (Abreu, 1995, p. 51)

O comportamento dos personagens 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. Essa liberdade é melhor apreendida nesta passagem do conto:

Tínhamos pêlos, os dois. Os pêlos 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. (grifos da autora) (Abreu, 1995, p. 51)

Se, por um lado, a postura dos 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 pêlos 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.” (grifos da autora) (Abreu, 1995, p. 51).

As vozes dos personagens, irônicas e maldosas, manifestam indignação e preconceito e 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<sup>75</sup>, a postura de liberdade e ousadia, própria da cultura carnavalesca, seja abolida. O rompimento com tudo o que, à primeira vista, é permitido no carnaval leva à constatação de um paradoxo da sociedade, uma vez que ela aceita um desregramento nas festas e condena atitudes de liberdade, no caso a sexual. Nesse sentido, a proposição de Arnaldo Franco Jr.<sup>76</sup> 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 Arnaldo Franco Jr., “o carnaval torna-se, no conto, signo de uma ironia amarga: a intolerância tropical manifesta-se nele e, mais, por meio dele. 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 representação da repressão sexual no carnaval torna a narrativa ainda mais crítica porque questiona o conservadorismo social e também uma liberdade previamente garantida nas festas populares do Carnaval. O fragmento a seguir ilustra tal característica do conto, ao propor a inversão de máscaras:

Veados, a gente ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar. A música era só um tumtumtum 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)

---

<sup>75</sup> Segundo Moacyr Scliar, o Carnaval no Renascimento era compreendido como uma “válvula de escape” fundamental para a interrupção da agressividade e para uma liberação geral dos costumes, pois os mascarados podiam insultar pessoas e criticar autoridades. Para o pesquisador, o Carnaval também aludia a sexo e à carnalidade – a palavra *carnaval* vem de carne -, o que intensificada o culto ao corpo e à sexualidade. Todos esses traços faziam dessa festa popular um “símbolo da subversão”: “Tudo no Carnaval contribui para essa idéia de subversão. Assim a máscara é expressão de metamorfose, de violação dos limites, de ridicularização: um simbolismo inesgotável. O grotesco, no Carnaval, emergia diretamente da cultura popular.” (2003, p. 110-111). Os elementos caracterizadores do Carnaval no Renascimento podem também ser estendidos ao Carnaval moderno no sentido que ele continua a ser visto como “símbolo da subversão”, do desregramento.

<sup>76</sup> FRANCO JR, Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em *Terça-feira gorda*, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*. nº 1. Santa Maria: ED. UFSM, 2000. p. 91- 96.

A imposição de regras de comportamento implica também a exclusão do ser diferente ou do ser que não se “encaixa” nas normas. No conto, um dos personagens é espancado e morto pelos “outros”, por aqueles que não toleram a relação homoerótica. O narrador descreve da seguinte forma o espancamento:

Quis tomá-lo pela mão, protegê-lo com meu corpo, mas sem querer estava sozinho e nu correndo pela areia molhada, os outros todos em volta, muito próximos. Fechando os olhos então, como um filme contra as pálpebras, eu consegui ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos. (Abreu, 1995, p. 53).

A representação da morte através da metáfora da fruta que se despedaça no chão conduz ao desnudamento de uma “política da sexualidade” contrária às relações homoeróticas. A morte do personagem impossibilita a transcendência e assegura uma finitude provocada pela agressão violenta de um grupo de pessoas aos sujeitos marginalizados. O final trágico do relacionamento entre os dois homens deixa transparecer uma visão negativa da percepção da sociedade sobre as sexualidades “excêntricas”, acentuando um sentimento de desconforto e isolamento daqueles que sofrem a repressão. Há possibilidade ou garantia de liberdade sexual? O conto mostra que não e, por isso, há a sinalização de uma perspectiva melancólica na narrativa. Uma leitura atenta do conto indica que há motivos para se projetar uma tristeza, só que nesse caso não são motivos de crise existencial, mas razões de cunho moral, social, ideológico que asseguram experiências de dor, tristeza e também fragilidade. A combinação desses elementos contribui para a consolidação de um sentimento melancólico no conto “Terça-feira gorda”.

A imagem do corpo morto na areia ainda sugere falta de humanidade. Separado de seu companheiro e esmagado por “os outros todos que estavam em volta”, o suplício enfrentado pelo personagem ultrapassa os limites da tolerância. Ao leitor fica a representação de uma dor, que, mais do que física, é moral. A dramaticidade narrativa intensifica o desabafo do horror da violência e da ruptura com o sonho de liberdade. Carnaval como expoente da liberdade? Não. O conto sugere uma inversão do constructo ideológico que associa uma das festas mais populares brasileiras à liberdade em suas múltiplas formas. A opção por representar a repressão sexual no carnaval é também significativa para a percepção do teor melancólico do conto. O carnaval no Brasil, segundo Moacyr Scliar, é um dos

antídotos para a melancolia, serve de instrumento para neutralizar a tristeza. O conto de Caio Fernando Abreu subverte essa lógica ao problematizar a repressão sexual justamente em um momento carnavalesco, situando a percepção do leitor sobre a moralidade burguesa, que considera intolerável a adoção de papéis sexuais contrários ao padrão dominante imposto. O carnaval brasileiro é uma festa em que as “moralidades brasílicas” supostamente desaparecem: o culto à liberdade sexual e ao despojamento comportamental seriam as tônicas desse movimento popular. Nesse sentido, o conto impulsiona uma reflexão acerca das convenções sociais e morais que norteiam a prática carnavalesca, as quais se mostram frágeis diante da possibilidade de relação homoerótica, e mostra a arbitrariedade que cerca o uso de “máscaras”. A essa representação subjaz uma perspectiva melancólica.

Do conto também surge um questionamento: derrotados pelas circunstâncias sociais e pelas posições ideológicas, os personagens de “Terça-feira gorda” ajudam a consolidar que imagem da situação social? Considerando a conjuntura sócio-histórica brasileira, é possível reconhecer na mensagem sombria do conto um outro indício de melancolia, que agora aparece em decorrência de uma experiência problematizada pelo próprio protagonista do texto. A narrativa de Caio Fernando Abreu apresenta uma morte sofrida, mas o faz de maneira a reavaliar a vida. O corpo morto do personagem contrastando com o corpo vivo dos outros e também dos leitores traz um convite à reflexão. A banalidade da morte nesse conto direciona a uma visão triste do homem e de sua relação com a sexualidade marginal e, além disso, sugere a perda de um ideal de relacionamento entre sujeitos do mesmo sexo, a qual é intensificada pela não aceitação dessa condição.

Todos os fatores levantados em contos de *Morangos mofados* – a fragmentação formal, a abolição da estrutura tradicional, a visão do marginalizado, a representação da violência física e moral, a repressão – possibilitam identificar na obra de Caio Fernando Abreu uma perspectiva singular acerca das experiências sociais. Os contos da coletânea expressam de forma latente a precariedade da condição humana e uma frustração diante da dificuldade de realização plena dos sujeitos, seja no aspecto moral e social, seja no sexual. Como já foi destacado, as histórias criadas pelo escritor não apresentam final feliz, e os personagens enfrentam situações extremas de dor e sofrimento. A abordagem proposta no livro sinaliza um profundo mal-estar dos personagens com a vida e com o “mundo” do

qual fazem parte. Esse mal-estar, aliado a uma sensação de descentramento e marginalização social, suscita reflexões acerca da melancolia nos contos do escritor.

Uma revisão das concepções modernas sobre melancolia, apresentada no capítulo anterior do trabalho, aponta que a condição melancólica pode ser motivada por circunstâncias histórico-sociais que atingem o sujeito e fazem-no demonstrar menos apego à vida. A postura do narrador de Caio Fernando Abreu permite reconhecer o estado melancólico dos sujeitos-personagens dos contos. Além disso, o próprio narrador manifesta uma melancolia diante das experiências que relata, já que é sob o seu discurso e seus comentários que o leitor tem acesso às situações extremas vividas pelos personagens. A melancolia em *Morangos mofados* é apreendida a partir do olhar do narrador e é expressa em mão dupla, já que contempla não só a perspectiva dos personagens como também a do narrador, e isso aparece de forma distinta em cada conto da obra.

Ao realizar uma leitura dos contos do livro, é impossível não reconhecer um tom amargo e a desilusão que norteiam os personagens e que são intensificados pelo trabalho do narrador. Embora possa haver uma certa esperança quanto à possibilidade de dias melhores, os personagens de Caio Fernando Abreu têm consciência de que uma transformação social com reconfiguração de valores, crenças e ideologias é algo difícil de acontecer. Essa consciência da precariedade da vida, aliada à idéia de que certos ideais de vida perderam-se diante de um sistema social determinado, num sentido geral, também assinala a melancolia em *Morangos mofados*, e, por isso, as proposições de Walter Benjamin, Sigmund Freud e Julia Kristeva quanto à melancolia, já abordadas, podem ser articuladas aos contos da coletânea. Para o filósofo alemão, a melancolia aponta para a impossibilidade de se encontrar uma saída e, para os outros dois teóricos, refere-se a experiências de perda. Considerando tais formulações teóricas, uma análise de contos da antologia mostra que as narrativas de Caio Fernando Abreu expressam situações indicativas de uma condição melancólica, uma vez que as experiências representadas são frustradas, desprovidas de realização plena e marcadas por constantes experiências de crise, dor, desolamento, solidão e desejo de morte, entre outras. Nessa perspectiva, além de constituírem narrativas de significação literária expressiva, os contos selecionados para este estudo, cuja abordagem é desenvolvida a seguir, comprovam uma tendência da literatura de Caio Fernando Abreu à melancolia.

### 3.2. A experiência de perda em “Os sobreviventes”

O conto “Os sobreviventes”, incluído no segmento “O mofo”, pode ser considerado exemplar da perspectiva formal e temática predominante na obra *Morangos mofados*. O texto conjuga uma experimentação formal ímpar na produção literária de Caio Fernando Abreu 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, o narrador convencional desaparece, os personagens são estranhos, o espaço é irreconhecível ou ausente e o tempo é flutuante. Esses traços caracterizam a “disrupção” da arte moderna, que, conforme Theodor Adorno, suspende a “lógica” tradicional e passa a conceber a representação a partir da “lógica da experiência”.

O texto tematiza a repressão social e moral imposta no regime ditatorial brasileiro<sup>77</sup> a militantes de esquerda. Os personagens da narrativa representam vozes que foram sufocadas em meio ao aparato opressor do sistema governamental da época. É importante destacar que a temática da narrativa não é desenvolvida explicitamente (e isso é um dos traços que tem definido os contos da antologia), pois as alusões ao contexto ditatorial e as referências a crise dos personagens aparecem em imagens fragmentadas, que precisam ser acomodadas pelo leitor para formação de um sentido.

A narrativa é densa, embora curta, e a interação do leitor com o conto é fundamental porque o texto exige maior esforço diante da complexidade da estrutura narrativa. Essas peculiaridades de “Os sobreviventes”, segundo Isabella Marcatti, são próprias das historietas do autor:

Encontramos, em seus textos, uma economia lingüística que equaciona desperdício discursivo e concisão narrativa. Por um lado, as personagens de Caio falam demais. Protagonistas de crises existenciais, elas são, muitas vezes, verdadeiros porta-vozes das bandeiras políticas e individuais de seu tempo. Por outro lado, as passagens, na narrativa, são velozes: saltam de um momento a outro sem deixar rastros das mediações do pensamento. Essa operação literária resulta

---

<sup>77</sup> O regime ditatorial brasileiro foi instaurado em 1964 e estendeu-se até 1985. Durante esse período, os governos montaram intenso aparelho repressivo e violento para “manter a ordem”, silenciar vozes e movimentos contrários ao sistema. A sociedade civil, no início dos anos 1980, organizou-se para propor 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. Consultar 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.

na rapidez de estilo e no estímulo da memória do leitor como peça fundamental da estratégia forjada pelo autor. O leitor vê-se obrigado assim a focalizar as questões que estão em jogo para não perder o fio da história. (2000, p. 10)

Em “Os sobreviventes”, não há uma preocupação em apresentar os fatos segundo uma ordem absoluta com aparente relação com a realidade sensível; os fatos seguem uma outra ordem, a ordem da subjetividade e da lógica da consciência dos personagens. Nesse conto, o narrador, que tradicionalmente se ocupava em relatar as experiências psíquicas dos personagens e em transmitir seus pensamentos, cede lugar à profusão de um discurso emitido por duas vozes que se confundem em primeira e terceira pessoa e que se alternam constantemente. No discurso dessas duas vozes, é possível apreender, após uma leitura atenta, que uma voz predomina sobre a outra, tentando dar uma seqüência aos fatos, mas essa tentativa não é promissora porque a outra voz impede qualquer possibilidade de um encadeamento lógico ao discurso narrativo. Esse traço singulariza a posição daquele que quer ordenar o discurso, pois o narrador não consegue se apresentar com um discurso linear. Conforme já foi destacado no capítulo anterior, a subjetividade, a suspensão da ordem causal e a alternância da posição do narrador são, segundo Adorno, características dos romances contemporâneos 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 narrativa inicia com um questionamento que deixa o leitor confuso, pois não há indicação clara de quem é a voz que fala (narrador ou personagem ou narrador-personagem) e nem do que se fala, há apenas a sugestão de que são 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). Nesse fragmento, o leitor pode reconhecer que há uma reprodução de fala indicada por um narrador, que também participa das ações, sendo, portanto, narrador-personagem. Na seqüência, é possível inferir que o assunto é uma carência afetiva que leva um dos personagens a querer viajar para amenizar seu sofrimento e despertar o interesse dos “outros”: “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).

Esses fragmentos que compõem o início do conto já permitem reconhecer duas vozes: uma masculina e uma feminina, sendo que a primeira parece conduzir o discurso, sinalizando a entrada da outra voz. As duas vozes são alternadas e configuram um diálogo entre dois personagens, um homem e uma mulher que desesperadamente relatam suas angústias e sofrimentos. As falas dos personagens são marcadas pela subjetividade e pela declaração de uma crise emocional resultante da sensação de fracasso diante das “ilusões perdidas”, pois, afinal, os personagens são sobreviventes de uma geração que lutou contra o sistema político e social e cuja resistência foi enfraquecendo com o tempo.

Ao longo de toda a narrativa os personagens sugerem uma descrença perante a vida e o sistema social do qual fazem parte. A sensação de desapego à vida e a falta de motivação para lutar de novo são especialmente enfatizadas pelo personagem feminino, como é possível perceber no seguinte fragmento:

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, uma 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 apóia nossos pés descalços ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados. (Abreu, 1995, p. 17)

A situação descrita revela que o personagem feminino não tem realização plena nem vê possibilidades de reverter o caos em que vive, pois, afinal, está enfrentando “mais outra semana” de situações desestimulantes, o que leva o leitor a concluir que o “desprazer” é uma constante e não uma exceção. As expressões grifadas são, nesse sentido, sintomáticas da condição do personagem na medida em que elas estão carregadas de termos com valor negativo. As situações listadas pela mulher sinalizam uma falta de perspectivas quanto ao futuro, e, ao longo do conto, essa impressão passa a ser intensificada porque o homem e a mulher passam 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). Nesse trecho, chama a atenção a alternância da posição do narrador, pois ora é ele

que discursa, ora é a voz do personagem feminino que toma conta do diálogo. A sensação é a de que o narrador é flexível no sentido de que se deixa “atropelar” pela fala da mulher, que suprime a voz narrativa e intensifica o seu discurso, interrompendo o relato narrativo a partir de “claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trepar (...) cama.”

A referência aos ideais sociais, políticos e existenciais e ao ato sexual assinala que os personagens do conto compartilhavam experiências e faziam de suas convicções um ponto-chave na luta para instauração de um processo anti-autoritário. Mas, na seqüência narrativa, através da fala da mulher, o leitor percebe que essas tentativas todas foram frustradas:

Realmente tentamos, mas foi uma bosta. 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).

O não-estabelecimento da relação sexual e a dificuldade de sentir prazer são fatores que exemplificam o desconforto e o desajustamento enfrentado pelos personagens. O conto sugere que o abalo emocional dos dois foi tão intenso que bloqueou o impulso sexual. Além disso, a descrição da atitude da mulher - depois do fracasso da tentativa sexual – em fumar um cigarro após outro demonstra que o fracasso sexual a deixou ainda mais perturbada. A postura do 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. Os dois idealistas do conto podem ser caracterizados como melancólicos porque suas falas e atitudes os aproximam dos sujeitos que apresentam a condição melancólica. A melancolia como traço dos personagens do conto também é reconhecida diante da alusão à experiência da perda de condições psíquicas, ideológicas e físicas e se traduz na lamentação do presente em relação ao passado, ao que eles se consideravam ser e ao que se reconhecem ser no presente: “Eu quero dizer que sim, que acreditei, mas ela não pára, tanto tesão mental espiritual moral existencial e nenhum físico, 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). A reiteração do verbo “ser” no passado torna mais enfática a constatação do personagem feminino acerca da perda de uma condição que dava caráter distintivo aos dois – a supremacia em relação aos outros – e acentua a dificuldade de aceitação dessa perda.

Segundo Sigmund Freud, o melancólico reluta em aceitar que perdeu algo caracterizado como um objeto de amor. Nesse sentido, a postura dos personagens do conto indica o estado melancólico descrito pelo psicanalista, já que eles demonstram resistir à idéia de que não têm mais as condições especiais que os singularizavam no passado. Uma outra passagem do conto, em que a descrição da carência afetiva da mulher é destacada e em que ela lamenta a sua aparência física atual, ilustra a sensação de perda que atinge os personagens do conto:

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* (grifos da autora) (Abreu, 1995, p. 21).

Para Freud, essa dificuldade de aceitação da perda também leva ao desinteresse pela vida, traço que também é observado nos personagens de “Os sobreviventes”, especialmente quando eles 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 do personagem feminino. 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 do 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. 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 descrição da mulher quanto à sua forma de enfrentar uma crise depressiva sinaliza que ela não vê razões consistentes para viver nem perspectivas promissoras na vida:

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, ah não se preocupe, meu bem, depois que você sair tomo banho frio, leite quente com mel de eucalipto, gin-seng e lexitan, 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).

Na fala do personagem feminino, está clara uma sensação de que a mulher não consegue controlar suas angústias, recorrendo a diversas drogas para tentar amenizá-las e sugerindo a idéia de suicídio (bater o carro propositadamente) e a falta de razões para viver. Chama atenção nesse fragmento a maneira como está representado o “clímax” do discurso do personagem: a separação das palavras com hífen no final do fragmento dá maior intensidade e dramaticidade à fala da mulher e à sua constatação de que não tem motivos para viver. Esse recurso gráfico é bastante significativo na construção do conto porque através dele a forma literária incorpora ou representa o conflito vivenciado pelo personagem. De acordo com Adorno, a grande obra de arte é capaz de representar os conflitos sociais e humanos esteticamente, articulando o interno (forma literária) ao externo (conteúdo). No conto de Caio Fernando Abreu, a problematização estética se apresenta não só pela instabilidade do narrador, já comentada, mas também pela forma de representação dos conflitos, como está sublinhado no fragmento acima. Além disso, é preciso assinalar que a perspectiva melancólica que está subjacente à condição psíquica dos personagens é outro fator que condiciona a tensão interna da obra.

Considerando, conforme Julia Kristeva, que a melancolia é resultante de uma “existência desvitalizada”, ou seja, de uma condição de vida desfavorável e propícia ao “humor negro”, é possível identificar no conto a melancolia que atinge os personagens e que é sugerida através da representação do sofrimento deles. A frustração marca as ações dos personagens, e a representação dessa condição também é incorporada ao discurso narrativo. Os discursos dos personagens parecem emergir diretamente da consciência, num fluxo contínuo que oscila entre

convicções e idéias, fala e pensamento, e que se assemelha ao discurso melancólico caracterizado por Kristeva segundo o qual a ordenação e a coerência da fala mostram-se ausentes. O fragmento a seguir é exemplar nesse sentido:

você vai curtir os seus nativos em Sri Lanka depois me manda um cartão-postal contando qualquer coisa como ontem à noite, na beira do rio, deve haver uma porra de rio por lá, um rio lodoso, cheio de juncos sombrios, mas ontem na beira do rio, sem planejar nada, de repente, sabe, por acaso, encontrei um rapaz de tez azeitonada e olhos oblíquos que. 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?* (grifos da autora) (Abreu, 1995, p. 19-20)

A referência ao mundo imperfeito nesse fragmento é significativa da tendência melancólica de Caio Fernando Abreu, a qual é sinalizada especialmente por uma insatisfação dos sujeitos com a sua própria vida e com o “mundo” do qual fazem parte. A fala do personagem no excerto acima mostra-se fragmentada e desprovida de uma ordem lógica. O discurso expressa uma dificuldade de o sujeito comunicar sua experiência, sendo a interrupção abrupta e a inconclusão de uma idéia “sintomas” dessa dificuldade de expressão. Nessa perspectiva, a elaboração do discurso do personagem e o seu sentimento de insatisfação indicam uma condição melancólica. Para Kristeva, 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. No conto “Os sobreviventes”, a fragmentação do discurso dos 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 idéia proposta por Kristeva de que a representação artística, através de recursos estéticos, incorpora o teor melancólico ao próprio texto.

De acordo com a psicanalista, os tempos de crise são particularmente propícios para o desenvolvimento da melancolia no sentido de que o sujeito envolvido em situações extremas tem mais chances de mostrar-se melancólico. Como os 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 os movia no passado, a melancolia passa a caracterizá-los, e a maneira de representar esse estado melancólico é

especialmente trabalhada pela figura do narrador. A forma de representação da fala e do pensamento dos personagens no conto de Caio Fernando Abreu implica a limitação do trabalho de um narrador que, tradicionalmente, ocupava-se em relatar as experiências psíquicas dos personagens e em transmitir seus pensamentos. No texto em estudo, esse narrador tradicional não tem espaço; os personagens encarregam-se de desenrolar a “trama”, através de seus diálogos ininterruptos e divagações subjetivas. De acordo com reflexões de Anatol Rosenfeld baseadas nas proposições teóricas adornianas, a tentativa de reproduzir esse fluxo da consciência condiciona o desaparecimento ou a omissão do intermediário, isto é, do narrador<sup>78</sup> :

A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito. (1996, p. 83-84).

A eliminação do narrador clássico confere ao texto uma outra particularidade. A seqüência lógica perde-se em meio aos relatos e diálogos dos 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. Theodor Adorno assinala que o relato moderno segue o fluxo da consciência e que as fraturas diante das convenções estéticas são constantes, o que permite o reconhecimento de “Os sobreviventes” como uma narrativa que apresenta em sua estrutura formal esse rompimento e essa forma moderna de relatar. As declarações e as falas dos personagens são sinal dessa fragmentação e dessa transgressão, uma vez que não há uma ligação lógica de ordenação das idéias e os assuntos são misturados numa espécie de caos. Exemplar nesse sentido é o discurso do personagem feminino, que deixa proliferar uma série de idéias sem organizá-las:

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 poster 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)

---

<sup>78</sup> ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Para Rosenfeldt, o desaparecimento do narrador também determina um alargamento da lei de causalidade:

Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência 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 ausência de uma explicação sobre os motivos que desencadearam a crise dos personagens também contribui para essa descontinuidade dos elementos de causa e efeito. A perda de uma seqüência lógica dos fatos narrados é intensificada na narrativa através da suspensão do padrão lingüístico de escrita e da supressão de parágrafos. Em “Os sobreviventes”, são abolidas vírgulas, algumas frases são terminadas de modo a deixar incompleta uma idéia e o texto é apresentado em um único bloco. No entanto, essas rupturas com o modo clássico da narrativa não implicam a perda da lei de causa e efeito, pois esta se mostra de outra forma, intencionalmente desorganizada e desprovida, aparentemente, de coerência.

O conto de Caio Fernando Abreu possui uma particularidade no que diz respeito ao foco narrativo. Além da instabilidade na posição do narrador no sentido de que o diálogo entre os personagens é conduzido por uma voz que em alguns momentos cede a palavra a uma outra voz: é voz de um “eu” e de um “você” que estabelecem um diálogo desenfreado, há também a introdução da voz de uns “outros”, cuja fala aparece nos próprios discursos dos personagens. O foco narrativo assim constituído direciona-nos a observar três posicionamentos (o do narrador-personagem masculino, o do feminino 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 como uma característica do romance moderno, como já foi comentado anteriormente.

Logo no início do conto é encontrado um exemplo desse cruzamento de vozes. 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 os personagens do conto a uma crise emocional e a uma necessidade de estabelecer relações afetivas consistentes e de afirmação na sociedade. Os diálogos dos personagens confirmam tal constatação, sendo que em uma das conversas o discurso dos personagens é

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

Sri Lanka? Quem sabe? Ela me pergunta, morena e felina, e eu respondo por que não? 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? 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*. (grifos da autora) (Abreu, 1995, p. 15).

A voz do personagem masculino que começa o relato é cortada pela pelo discurso da companheira, que, por sua vez, insere a voz de um outro (a das pessoas). A voz da mulher aponta a crise existencial de militantes fracassados que vêm numa viagem uma alternativa para amenizar seus conflitos e mostrar aos outros o quão especiais eles são e como devem ser reconhecidos pela sociedade como um todo. O discurso dos outros, parecendo ser quase uma extensão da consciência dos protagonistas, reitera a idéia de que os personagens devam ser valorizados. É interessante notar que a introdução do discurso do outro no do 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 do personagem numa linguagem estranha a deste, ou melhor, há marcas lingüísticas (estilo e forma adquirem um outro tom) que apontam a presença da “língua de outrem”. Além disso, o discurso do personagem é organizado de maneira a permitir a introdução de uma outra fala, que tem estrutura e característica próprias; a sintaxe do período em que a voz do outro é introjetada na fala do 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 narrativo<sup>79</sup>.

No conto, em alguns momentos é impossível identificar de quem é a voz que fala. A estrutura do discurso não permite tal constatação. Embora essa tentativa de definição de gênero seja secundária para a construção do sentido do texto, a

<sup>79</sup> Nas palavras de Mikhail Bakhtin<sup>79</sup>, “a enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma 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”. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 144.

observação a esse traço é pertinente porque assinala que a experiência é compartilhada por eles e é bastante valiosa em termos estéticos. Nesses casos de indefinição de voz, o enunciado pode pertencer a um ou outro personagem, tendo assim sentidos e perspectivas diferentes.

Em “Os sobreviventes”, a sobreposição de vozes é uma estratégia que ressalta o interesse dos 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 os atinge é reflexo do “desgaste das utopias e das ilusões perdidas”, para usar a expressão de Fernando Arenas<sup>80</sup>. Esse desencanto dos 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:

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 po-ten-ci-al criativo? (Abreu, 1995, p. 20)

A descrição da crise enfrentada pelo personagem feminino, 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 idéia 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. Pelo relato que faz, a mulher sugere que a imposição da repressão a levou para uma crise profunda de valores e auto-estima, 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 do personagem. A pergunta, ao final do fragmento (“cadê a causa, meu, cadê a luta, cadê o po-ten-ci-al criativo?”) ainda alude à idéia de que não há mais causa nem luta no sentido de que não há futuro

<sup>80</sup> ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu. *Brasil/ Brazil*. Ano 5, Nº 8, 1992.

promissor. O tom da questão, aliado à descrição anterior, está carregado de valor negativo e evidencia uma melancolia profunda em virtude de o personagem ter perdido a fé e os sonhos.

Ao longo do texto, o leitor pode perceber que os personagens são sujeitos frustrados em relação à vida, já que é expressa uma visão pessimista acerca das experiências ou situações relatadas. A perspectiva sombria do personagem feminino diante de sua rotina calcada em ações pouco satisfatórias e de sua frustração com a luta social é reiterada constantemente no conto e, em certo sentido, é mais intensa do que a perspectiva do personagem masculino, que ainda manifesta ter alguma esperança. 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:

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).

Nessa passagem, a alusão à repressão é elaborada de forma indireta e é apreendida especialmente porque se refere à imposição do silêncio e à censura à liberdade de expressão, como sugere a construção “ferro enfiado fundo na minha garganta”. Mais uma vez o personagem feminino expõe sua angústia e sua dor, indicando ao leitor que tais sentimentos são também sintomas da melancolia. A angústia do personagem, aliás, é enfatizada em outro fragmento do texto. Através do discurso do personagem feminino 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)

Sentir-se sufocado e angustiado e manifestar um “mal-estar” em relação à própria vida são características da condição melancólica dos sujeitos de acordo com Kristeva e Freud. Nesse sentido, a postura dos personagens de conto evidencia uma

tendência à melancolia, especialmente 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 dos personagens e, conseqüentemente, o sentimento melancólico que os envolve.

A falência dos sonhos e o desajustamento social dos personagens do conto no sentido de que eles 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 idéia de transgressão é incorporada à estética do conto. Como falar de horror sem chocar? Como representar uma realidade bruta com um discurso linear que supõe a idéia de harmonia das experiências sociais? 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 é constituído em um só parágrafo, o que contraria a visão tradicional de texto organizado e segmentado com certa coerência. Há efeitos lingüísticos, como o uso de hífen separando sílabas de uma palavra e alongamento de uma sílaba sonora pela repetição de letra (claaaaaaro), 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 dos 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 dos personagens (cuspido e vômito, nojo e náusea), na opção sexual<sup>81</sup>, nas suas leituras, nas músicas que ouvem. É extremamente interessante a relação dos 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,

---

<sup>81</sup> O sentido de transgressão aqui provém de uma ruptura com os padrões morais e sociais legitimados pela sociedade conservadora e patriarcal. A opção sexual é um forte elemento de transgressão, porque, conforme os estudos de David William Foster, a única prática sexual aceita em sociedades como a nossa (patriarcal e conservadora) é a heterossexual. Ver FOSTER, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas – teoría y aplicaciones*. San José: Editorial Universidade Costa Rica, 2000.

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 está ligado ao universo das drogas e defende a libertação do pensamento tradicional, propondo interpretações alternativas do mundo. Laing faz parte da chamada Literatura Alternativa. Todos estes 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” enfatizam a carência afetiva que assola os personagens do conto, principalmente a mulher. A canção de Ângela Rô-Rô é introduzida na própria fala dos personagens num momento em que a carência deles é sublinhada. O homem e a mulher, em busca de uma nova “fé” que os devolva o espírito de luta e resistência do passado, vêem 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 a 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).

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’”<sup>82</sup>, é possível chegar à conclusão de que a

---

<sup>82</sup> MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p. 94.

alusão à música de Ângela Rô-Rô configura-se como uma estratégia narrativa que busca dar maior intensidade e dramaticidade à experiência dos personagens.

O caráter subversivo dos escritores e da cantora citados é um elemento que fortalece a perspectiva da transgressão do conto, uma vez que tais referências apontam para uma “visão de esquerda” e para uma possibilidade de resistência a postura e pensamento conservadores. Além disso, a forma como os personagens se relacionam com tais obras já indica uma posição de liberdade e repulsa à repressão. 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 passa a ser elaborado por uma construção narrativa que tem a suspensão da estrutura tradicional, a alternância da posição do narrador e a estética da transgressão como elementos fundadores da perspectiva social e também da criticidade do texto.

A tônica social e crítica do conto “Os sobreviventes” aparece na exploração do conflito entre sociedade, representada pelos personagens do conto, e Estado, cuja postura é abordada pelos próprios 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. Por isso, 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 caracteriza-se por apresentar 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. Essa montagem, segundo Theodor Adorno, 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 ser uma narrativa que impossibilita a atribuição de 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.

O conto “Os sobreviventes” explora, através da elaboração dos discursos dos personagens e da estrutura da narrativa, uma situação de desumanização e opressão, sinalizando estratégias literárias que asseguram uma representação da história como algo descontínuo e fragmentado. Essa perspectiva narrativa está em consonância com as idéias de Benjamin quanto à escrita da história e com o posicionamento de Adorno 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 com a imposição vigorosa da repressão ditatorial.

A experiência frustrada dos personagens da narrativa é intensamente explorada no conto e já sugerida no próprio o título do texto, pois sobreviver indica resistir a uma situação de tensão. Os personagens do conto são sobreviventes de uma elite intelectual consciente de seus “fracassos”. 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 os personagens, e indica uma visão pessimista da vida social.

Dessa forma, a leitura da narrativa direciona a uma interpretação do conto: o sujeito (expresso pelos personagens que fazem parte das histórias dos contos), descentrado de um ambiente social “normal” (ou convencional?) 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 aponta para uma perspectiva melancólica que é acentuada pela experiência de perda dos sonhos. O texto marca a distância entre o mundo projetado pelos personagens e o mundo experimentado por eles. O desencanto com a situação vigente é manifestado por declarações dos próprios 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 dos personagens, e a ênfase ao mundo das sombras indica um estado melancólico.

O sentimento melancólico que transparece no conto de Caio Fernando Abreu advém das experiências de violência social enfrentadas num período marcado pelo autoritarismo e pela repressão. É preciso assinalar, nesse sentido, que “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. No entanto, há alusões a formas de opressão do regime, referências que são colocadas engenhosamente, sendo uma criação artística sobre um evento. O tom do texto e a ênfase na crise vivenciada pelos personagens revelam um modo singular de estabelecer relações entre arte e sociedade, entre literatura e vida social. A referência ao processo ditatorial é feita indiretamente, há 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 lingüísticos 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 arte e não simplesmente documento, o exame das estratégias narrativas é importante, pois, afinal, o sentido do texto só pode ser alcançado graças a uma análise que contemple forma e conteúdo.

A observação à fragmentação formal, nessa linha de raciocínio, torna-se necessária não só porque é o traço estético mais evidente na obra, mas também porque sinaliza uma estreita relação com a perspectiva crítica do conto. A forma fragmentada de “Os sobreviventes” expressa uma condição contrária à contemplação e à passividade, indicando que o conteúdo social do conto recebe uma problematização estética. A melancolia é um traço dos personagens do texto e do seu teor social, e, conforme Kristeva, a representação dessa condição melancólica nas artes precisa encontrar uma forma adequada a essa perspectiva. No conto de Caio Fernando Abreu, a estratégia artística para a representação da melancolia é a fragmentação formal visto ser esta uma opção que expressa não só o discurso dos melancólicos, mas também a tensão social externa.

A experiência da perda de sonhos configura o teor melancólico de “Os sobreviventes”, mas ela não é a única condição que assinala a melancolia em *Morangos mofados*. Há a problematização da insatisfação do sujeito que condiciona

uma outra forma de exploração do sentimento melancólico no livro de Caio Fernando Abreu.

### 3.3. A insatisfação do sujeito em “Pêra, uva ou maçã?”

Inserido na segunda parte de *Morangos mofados*, “Os morangos”, o conto “Pêra, uva ou maçã?” é o texto do livro que ilustra com uma intensa subjetividade do discurso do narrador uma crise emocional vivida por uma mulher identificada apenas pelo pronome “ela”. Narrado em primeira pessoa por um sujeito que é também personagem, o conto traz em sua estrutura e forma literária as características da arte moderna apontadas por Walter Benjamin e Theodor Adorno. O narrador apresenta um relato fragmentado e imagens estilhaçadas do personagem feminino, cuja história passa a ser explorada através de “flashes” que sugerem uma dificuldade do narrador em compreender a experiência vivida pelo personagem. Contrariando expectativas iniciais de apresentação e caracterização de personagens, o narrador abre o seu discurso descrevendo uma situação que só no decorrer da narrativa vai ser esclarecida ao leitor:

Rói as unhas no momento em que abro a porta, a bolsa comprimida contra os seios. Como sempre, penso, ao deixá-la passar, cabeça baixa, para sentar-se no mesmo lugar, segundas e quintas, dezessete horas: como sempre. Fecho a porta, caminho até a poltrona à sua frente, sento, cruzo as pernas, tendo antes o cuidado de suspender as calças para que não se formem aquelas desagradáveis bolsas nos joelhos. (Abreu, 1995, p. 102)

Nesse fragmento, ora a posição do narrador volta-se para a descrição da situação do personagem feminino, ora pauta-se na sua própria situação. Ao leitor, fica a incerteza, pois não é possível apreender o que o narrador está tentando falar. É sobre o personagem ou sobre si mesmo? Essa mobilidade do narrador é vista por Theodor Adorno como um recurso para despertar a reflexão do leitor e para marcar a abertura da obra de arte no sentido da sua plurissignificação. No conto de Caio Fernando Abreu, essa estratégia também se associa à perspectiva crítica do texto no sentido de que essa alternância na posição do narrador expressa a inconstância do próprio personagem cuja história vai aos poucos sendo reconhecida pelo leitor.

A seqüência narrativa do conto mantém essa alternância da “posição da câmera” do narrador, mas já possibilita ao leitor a apreensão de mais um dado sobre

o personagem feminino, já que a mulher entra na sala para falar alguma coisa. Associando a descrição anterior ao fragmento seguinte, já é possível obter duas informações: 1) a mulher se encontra com o narrador duas vezes por semana sempre no mesmo horário; 2) esses encontros servem para o estabelecimento de conversas:

Espero um tempo. Ela não diz nada. Parece olhar fixamente as minhas meias. Tiro devagar os cigarros do bolso esquerdo do paletó, apanho um com a ponta dos dedos, sem tirar o maço do bolso, e fico batendo o filtro no braço da poltrona enquanto procuro o isqueiro no bolso pequeno da calça. Antes de acendê-lo, penso mais uma vez que não deveria usar esses isqueiros plásticos descartáveis. Alguém me disse que não-são-degradáveis-e-que-eu-deveria-ter-uma-atitude-um-pouco-mais-ecológica. Não consigo lembrar quem, quando, nem onde ou por quê. Rodo o isqueiro maligno entre os dedos, depois acendo o cigarro. Então ela diz:  
 – Desculpe, mas acho que você está com as meias trocadas. (Abreu, 1995, p. 102)

A postura do narrador é a de esperar que a mulher profira algumas palavras, mas enquanto isso não acontece, ele se ocupa em expor algo sobre si, mesmo que algumas dessas observações não sejam relevantes ou seguras. O próprio narrador não tem certeza da origem de uma informação que ele apresenta. O movimento instável do narrador assinala um certo desconforto, pois, afinal, ele está à espera do posicionamento da mulher. Aos poucos, o leitor vai percebendo que o desconforto do narrador e a sua instabilidade são sinais da própria experiência que ele representa, já que a mulher de que ele fala é sua paciente e faz tratamento psicológico em sua clínica.

As ações que o narrador realiza são, segundo ele, estratégias para acalmar sua cliente e deixá-la à vontade para falar. O excerto a seguir indica que as tentativas do narrador-psicólogo nem sempre alcançam êxito, pois a mulher constantemente reluta em desabafar:

Geralmente um cigarro dura entre cinco e dez minutos. Como eu, para tranqüilizá-la, tento gastar o máximo de tempo possível fazendo coisas como fechar a porta, puxar as calças, pensar em isqueiros e ecologias, quase sempre ela fala somente quando termino o primeiro cigarro. Quase sempre depois que pergunto, com extremo cuidado, no que está pensando. Só então ela suspira, ergue os olhos, me olha de frente. Desta vez, porém, não suspira ao falar nas meias. Penso em dizer que acordei um pouco tarde demais, razoavelmente atrasado, e que. Mas prefiro perguntar lento:  
 – E isso te incomoda? (Abreu, 1995, p. 102-103)

O discurso do narrador no excerto acima prioriza a sobreposição de imagens sobre as suas ações e sobre a postura da mulher que está na clínica tendo sua

consulta médica. As cenas são apresentadas de modo a sugerir que tanto o narrador-personagem quanto o personagem feminino estão à espera de algo significativo – uma conversa, um desabafo, uma afirmação – que está demorando a acontecer. Na seqüência, o narrador continua a descrever o que faz quando aguarda a fala da mulher, mas essa fala ainda não vem. Só mais adiante o narrador resolve ajudar a paciente, perguntando algo para incitar um pronunciamento dela: “Quer dizer que você não se importa nem um pouco com as minhas meias?” (Abreu, 1995, p. 103). Com a insistência do psicólogo, a mulher resolve falar:

Ela suspira. Estica as pernas, cruza os braços impaciente:  
 – Foi, foi. Mas o que eu quero mesmo dizer é que hoje não estou disposta a gastar. Gastar não, passar. Não se sinta ofendido, não é isso. O que acontece é que. Eu não estou disposta a passar. Eu, eu aposto nas ameixas. (Abreu, 1995, p. 103)

A voz da mulher manifesta uma certa indignação e/ou intolerância com a postura do psicólogo no sentido de que ela não está interessada em desabafar ou relatar suas angústias. O discurso dela também sinaliza uma dificuldade de aceitar sua angústia, pois, ao negar-se a falar, o personagem está minimizando a importância de sua condição psicológica e do trabalho do “orientador” emocional. Além disso, a forma como a mulher se pronuncia aponta para a idéia de que há uma dificuldade de elaboração verbal de suas próprias experiências. Nessa perspectiva, a frase “O que acontece é que.” é elucidativa da dificuldade de expressão, visto que a idéia está inconclusa. O que acontece afinal? O discurso do personagem impede a obtenção de uma resposta a essa pergunta e fragmenta a seqüência narrativa. Há que ser considerada ainda nesse fragmento a mudança de foco contedutístico. Imediatamente após a mulher esboçar uma resposta para a questão do psicólogo, aponta uma outra idéia que aparentemente não se relaciona ao assunto anterior, deixando o leitor confuso e intrigado. Por que apostar em ameixas?

A fragmentação do discurso a partir desse momento narrativo passa a caracterizar não só a postura do narrador, mas também a do personagem feminino, tornando o conto ainda mais complexo. Além de não apontar uma razão para a sua crise emocional, o personagem feminino não elabora com logicidade o seu discurso. Esse traço do discurso da mulher pode ser comparado ao do discurso do sujeito melancólico caracterizado por Kristeva. Para a psicanalista, a desorientação do sujeito e a sua conseqüente dificuldade em compreender suas próprias crises

emocionais são fatores que conduzem à desestruturação do discurso. Considerando que a fragmentação singulariza a fala do personagem feminino resta investigar o porquê dessa falta de encadeamento discursivo.

Durante todo o texto, o narrador apresenta imagens que possibilitam reconhecer no personagem feminino traços típicos de sujeitos melancólicos. O olhar fixo da mulher, sua dificuldade de comunicação, seus constantes suspiros, sua impaciência, sua tensão são elementos que caracterizam a crise do sujeito e que permitem relacionar o estado emocional do personagem à condição melancólica apontada por Freud e Kristeva. Para o primeiro, a melancolia acarreta no sujeito um “mal-estar” e uma baixa auto-estima, que deixam a pessoa desanimada e desinteressada pela vida, sendo a falta de motivação para falar um sintoma desse desinteresse. Para Kristeva, o sujeito melancólico também se apresenta insatisfeito com a sua vida, não aceita a perda de objetos queridos e demonstra dificuldade em expressar sentimentos relacionados à perda. O personagem protagonista de Caio Fernando Abreu em “Pêra, uva ou maçã?” apresenta todos esses traços, pois, além de resistir à idéia de expor verbalmente suas angústias e de mostrar dificuldades em elaborar um discurso coeso, objetivo e lógico sobre a sua experiência, expressa ser um sujeito triste:

Ela acende outro cigarro. Do lado certo. E fala soltando a fumaça:

– Sei lá, que eu ando. Muito triste. Uma merda, tudo isso. Mas não importa, não me interrompa agora. Deixa eu falar. Tem uma coisa dentro de mim que continua dormindo quando eu acordo, lá longe de mim. – Traga fundo. E solta a fumaça quase sem respirar. – Foi então que vi aquelas ameixas e achei tão bonitas e tão vermelhas que pedi um quilo e era minha última grana certo porque meus pais não me dão nada e daí eu pensei assim se comprar ameixas vou ter que voltar a pé (...)  
(Abreu, 1995, p. 105-106)

É significativo na fala do personagem a ausência de uma explicitação das razões de sua tristeza. Pelo discurso da mulher não é possível identificar o porquê de seu baixo-astrol e de seu sofrimento em virtude de sua fala apenas enfatizar, através de termos de valor negativo (triste, merda), que há algo que a incomoda. Na tentativa de desabafo, o discurso desestrutura-se, a logicidade perde-se, e a mulher introduz um novo assunto – a compra de ameixas. Essa interrupção abrupta do desabafo sinaliza a crise emocional enfrentada pelo personagem e a sua condição melancólica. Conforme Freud, o sujeito melancólico nem sempre tem consciência de qual “objeto de amor” foi perdido, havendo a impossibilidade de nominá-lo e

descrevê-lo. A postura do personagem feminino sugere essa indefinição do objeto perdido e dos motivos desencadeadores da crise no sentido de que em nenhum momento do conto o leitor tem acesso a um dado que explique a tristeza e a melancolia do personagem.

A melancolia, que até então era apenas sugerida pelo discurso do narrador e do personagem, torna-se mais clara quando a mulher lamenta a perda de um tempo passado em que brincadeiras e danças descontraíam-na. É especialmente a partir dessa alusão a experiências sociais do passado que o sentimento melancólico do personagem feminino evidencia-se. No momento em que o narrador percebe que sua paciente está muito distraída, tenta “trazê-la de volta, firme” e pergunta “No que é que você está pensando?” (Abreu, 1995, p. 107). A mulher ri, como nunca rira antes, observa o narrador, e se pronuncia:

– Numa brincadeira besta que a gente tinha quando eu era mais guria. Aquela coisa de reunião dançante, cuba-libre, você sabe. – Tira o objeto de dentro da bolsa, mas permanece com ele fechado dentro da mão. – Faz tanto tempo que eu não bebo, tanto tempo que eu não danço. Tanto tempo, meu Deus, que não brinco. Será que ainda existe reunião dançante? E cuba-libre, será que existe? E aquela brincadeira, será que alguém ainda brinca? – Olha para mim. Imagino que o objeto em suas mão deva ser uma caixa de fósforos. – Era meio sacana, mas uma sacanagem boba, meio juvenil, era assim. Uma pessoa tapa os olhos de gente com um lenço, depois aponta para outra pessoa e pergunta se você quer pêra, uva ou maçã. Pêra é um aperto de mão. Uva, um abraço. Maçã é um beijo na boca. – Ri de novo e me olha enviesada. – Só que a gente dá um jeitinho de falar com a pessoa que pergunta e daí, quando ela aponta alguém que a gente tá a fim, dá um puxão disfarçado no lenço. Então a gente pede: maçã. – Enquanto fala, percebo que esfrega suavemente aquele objeto contra a blusa, sobre os seios. Sorri mais ao dizer: – Foi a primeira vez que eu beijei de língua. (Abreu, 1995, p. 107)

Há observações a fazer sobre esse discurso do personagem feminino, que é entrecruzado por comentários do narrador: 1) ao relatar sobre experiências do passado, a mulher elabora um discurso linear; 2) as situações descritas pela mulher apontam para uma experiência de realização e satisfação pessoal; 3) a brincadeira relatada envolve ações que tocavam emocionalmente o personagem; 4) o personagem feminino expressa uma certa nostalgia em relação ao passado; 5) a brincadeira que envolve nomes de frutas apresenta-se como uma metáfora da condição existencial do personagem no presente. Todos esses aspectos apontam para uma caracterização singular do sujeito.

A experiência vivenciada pelo personagem no passado, quando a mulher “era mais guria”, está elaborada de forma lógica por ter sido uma experiência de

realização plena. As brincadeiras e as danças são fatos que comprovam essa constatação, intensificando a idéia de que no passado havia sentimentos de alegria e descontração. Essas sensações, no entanto, não são percebidas no presente, e, como indício da ausência de alegria, surge a lamentação do personagem feminino diante do fato de não brincar mais e de não dançar mais. O discurso do personagem nesse sentido está carregado de construções que enfatizam a perda dessas experiências, como a reiteração da expressão “tanto” e as questões sobre a continuidade da existência das atividades compartilhadas pelo personagem no passado. Essas construções constituem-se como estratégias discursivas que se propõem a mobilizar a atenção do leitor para a observação à condição emocional do personagem.

Um outro elemento que deve ser considerado é a referência à brincadeira que envolve a nominalização das frutas pêra, uva e maçã. De acordo com a descrição do personagem, a escolha de cada fruta indicava uma determinada “ação”, sendo que cada uma das ações apontava para o estabelecimento de alguma forma de contato entre as pessoas – um abraço, um aperto de mão, um beijo. Ao indicar que essa brincadeira era prazerosa e assinalava algum afeto entre as pessoas e que essa atividade não faz mais parte de sua vida, a mulher está sugerindo ao leitor a perda de uma experiência que era tida como positiva. Será esse o motivo de sua tristeza? Por que a mulher não está satisfeita com sua vida?

A construção narrativa do conto não permite que o leitor tenha uma resposta exata a essas perguntas, pois em nenhum momento o narrador ou o personagem falam abertamente sobre as causas da desorientação da mulher. No entanto, seus discursos apontam para um estado melancólico decorrente de alguma experiência de perda de um “objeto de amor”, talvez nem identificado pelo próprio sujeito melancólico. Aliás, como destaca Sigmund Freud, o melancólico nem sempre consegue identificar o objeto amado e outrora perdido. Nesse sentido, o personagem feminino de “Pêra, uva ou maçã?” aproxima-se dos sujeitos melancólicos, já que lamenta a perda de algo importante no passado, mas não expressa nem identifica essa perda.

Essa observação à lamentação da mulher ganha ênfase no comentário do narrador quando a mulher finaliza a explicação sobre a brincadeira. Ele diz que a mulher riu ao fechar o relato, e esse riso não é uma constante na postura do personagem, como o narrador destacara no início da narrativa. O riso dela pode ser

entendido como um sinal de realização diante da participação na brincadeira do passado. Esse riso, no entanto, é cortado logo após a mulher afirmar que, quando pediu a “maçã”, foi a primeira vez que beijou de língua, ou seja, a primeira vez que teve um contato pessoal marcante e satisfatório. Depois de rememorar uma atividade prazerosa, o personagem feminino parece voltar ao tempo presente, e essa “volta” já vem acompanhada de um sentimento de tristeza. O narrador então diz:

Agora seus ombros estão um tanto baixos demais, quase curvos, côncavos. Os olhos brilham menos, começam a ficar meio enevoados. Acho que vai chorar, procuro com os olhos a caixa de lenços de papel. E que mais, penso em perguntar. Então ela endireita o corpo:

– Quanto tempo ainda falta? (Abreu, 1995, p. 107)

Os comentários do narrador são particularmente significativos para a compreensão da postura do personagem, que, logo após falar do beijo, silencia, entristece e parece querer chorar. A relação de traços descritos pelo narrador – ombros baixos e curvos, olhos menos brilhantes e enevoados – induzem à idéia de que o personagem feminino tem motivos para sentir-se triste, e a possibilidade do choro e do silêncio ao final de seu relato sobre a brincadeira são indícios de um desassossego. O passado do personagem é construído de forma objetiva, ao passo que a experiência do presente é marcada pela subjetividade e pela dificuldade de expressão, indicando que o personagem tem algum sentimento de perda, e as observações do narrador quanto à postura do personagem enfatizam essa perspectiva. O desconforto do personagem em falar sobre si e sobre suas experiências é também marcado pela forma abrupta como a mulher encerrou seu desabafo, pois, quando o narrador esperava continuidade da fala dela, a mulher interrompe e pergunta sobre a proximidade do fim da consulta. O desolamento do narrador passa a ser também do leitor, já que ambos manifestam expectativas de “conhecer” mais o personagem.

Depois que o médico responde à pergunta de sua paciente e avisa que faltam poucos minutos para o fim da consulta, o personagem continua a “desconversar” e, nas palavras do narrador, “cantarola desafinada, com um entonação que me parece irônica” (Abreu, 1995, p. 107) ao dizer “Faltam cinco minutos, já não existem mais palavras” (Abreu, 1995, p. 107). Ao anunciar que não há mais o que falar, a mulher está sugerindo que não está disposta a desabafar nem a ouvir alguma orientação, o

que reforça a tese de que a melancolia a acompanha, pois o sujeito melancólico “fecha-se” para o outro e para o mundo, impedindo contatos interpessoais mais intensos.

Antes de despedir-se do médico, a mulher esfrega um objeto sobre sua blusa – uma ameixa – e diz:

– Olha, antes de ir embora eu quero dizer a você que aposto nas ameixas. Foi isso que me veio na cabeça depois que saí caminhando. E quando entrei aí no edifício, de costas para o enterro, o tempo todo, sem olhar para trás, no elevador, na sala de espera, quando entrei e sentei aqui, o tempo todo. – Os olhos brilham mais. Nunca ela me olhou tanto tempo de frente, antes. – Eu quero, certo? Eu preciso continuar apostando nas ameixas. Não sei se devo, também não sei se posso, se é. Permitido? Sei lá, acho que também não sei o que é *dever* ou *poder*, mas agora estou sabendo de um jeito muito claro o que é *precisar*, certo? E quando a gente precisa, não importa que seja proibido. Querer? – Interrompe-se como se eu tivesse feito uma pergunta. Mas eu não disse nada. – Querer a gente inventa. (Abreu, 1995, p. 108)

O discurso do personagem nesse fragmento parece não ter lógica, porque não há uma explicação sobre a motivação em apostar em ameixas nem sobre a relação dessa aposta com situação vivida pelo personagem. Ao leitor, cabe a tarefa de decifrar esse enigma e apontar um caminho para compreender a inserção dessa fala no contexto da consulta médica da mulher. Considerando que a brincadeira cuja nomeação de frutas era praticada pelo personagem no passado e que essa experiência não existe mais em sua vida, é possível inferir que a aposta nas ameixas seja uma maneira de o personagem tentar resgatar aquilo que foi perdido e que é metaforizado na alusão à brincadeira “Pêra, uva ou maçã?”. A ameixa possui conotação erótica e está associada ao prazer sexual<sup>83</sup>, sendo também um “apelido” dado à genitália feminina na cultura americana; logo, pode ser comparada à simbologia da maçã, que também carrega uma aura ligada ao prazer e ao amor. A perda de uma experiência que proporcionava prazer e afeto é lamentada pelo personagem, e, por isso, a necessidade de estabelecer com uma outra fruta (a ameixa) a mesma relação reconhecida no passado quando se escolhia a maçã como meio de ativar um contato afetivo com alguém. A aposta nas ameixas, nessa linha de raciocínio, é mais um elemento que evidencia a carência e a insatisfação do personagem com sua vida, mais um dado que aponta a sua melancolia.

<sup>83</sup> Essa simbologia é apontada em CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

Todos os traços levantados sobre a postura do personagem e o modo como o narrador apresenta-os permitem relacionar a forma de narração à característica do sujeito observado. A mulher que protagoniza a história do conto apresenta muitos traços que possibilitam reconhecê-la como um sujeito melancólico, e a maneira como o narrador sugere isso ao leitor é também significativa da representação da melancolia na literatura no sentido de que a fragmentação da narrativa torna-se uma estratégia para problematizar a própria condição do sujeito da história. Conforme Kristeva, a elaboração de um discurso pautado na linearidade não seria representativo da condição melancólica, sendo a fragmentação, portanto, um recurso adequado à representação da melancolia.

Embora o conto não explicita claramente a melancolia do personagem protagonista no sentido de que esse traço é sugerido pelos discursos do narrador e do próprio personagem, a relação do título do texto com a descrição da brincadeira de nome homônimo apresenta-se como um fator que autoriza a interpretação da postura do personagem como indício de uma melancolia que atinge o sujeito. Se essa “brincadeira” não fosse relatada e se ela não estabelecesse nenhuma relação com a crise vivida pelo personagem, não haveria motivo de referenciá-la no título do conto. Como essas relações devem ser estabelecidas pelo leitor, esse pode ser um caminho interpretativo para o conto, já que a abordagem da obra de Caio Fernando Abreu sinaliza a possibilidade de se reconhecer a melancolia como elemento recorrente nas narrativas de *Morangos mofados*.

No conto “Pêra, uva ou maçã?”, o sentimento melancólico é apreendido graças a um conjunto de observações referentes à postura do personagem feminino. A crise emocional que atinge a mulher é reconhecida ao longo de toda narrativa e estabelece relação com a fragmentação narrativa, que, conforme pontuam Adorno e Benjamin, pode ser indício de desestabilização social e histórica. Embora o texto não explicita essas correlações, é possível desenvolver a tese de que a crise do personagem feminino e sua melancolia articulam-se a um crise em sentido mais amplo que pode ser compreendida como as fraturas do contexto contemporâneo. Essa leitura ratifica-se especialmente se a construção formal e temática desse conto for relacionada às constantes tendências temáticas da antologia, como exemplificado na leitura de “Os sobreviventes”, “Terça-feira gorda”, “Os companheiros”, textos que problematizam experiências de crise, dor e frustrações,

em geral, decorrentes das mazelas de uma sociedade pautada em valores morais conservadores e violência social, física e moral.

Além da fragmentação da forma narrativa e da perspectiva social marcada por experiências de perdas, como é verificável em “Pêra, uva ou maçã?”, outros contos da antologia enfatizam um teor melancólico dos sujeitos. A perspectiva melancólica é também explorada em contos cuja temática centra-se na repressão à sexualidade, como é possível perceber na leitura do conto “Aqueles dois”.

### 3.3. Os extremos e o sentimento de culpa em “Aqueles Dois”

“Aqueles Dois”, última narrativa que compõe o segmento “Os morangos”, é um conto de temática homossexual que problematiza a ação e o olhar da sociedade diante de posturas que não seguem os valores estabelecidos pelo patriarcado no que se refere à identidade sexual. O enredo da narrativa centra-se na história dos personagens Raul e Saul, amigos e colegas de trabalho que, julgados como homossexuais, são demitidos do emprego porque, segundo os funcionários e o chefe da repartição, mantêm “relação anormal e ostensiva”. Fernando Arenas<sup>84</sup>, ao propor uma leitura para o livro *Morangos mofados*, afirma que as vozes homossexuais no livro “Se revelam às vezes de modo direto (...) e às vezes de modo alegórico” (1992: 59). No caso de “Aqueles Dois”, não é possível falar em “vozes homossexuais” porque a história é contada por um narrador em terceira pessoa que não é personagem, mas é lícito reconhecer que a fala do narrador é apresentada de modo alegórico, pois é na figura dele que o leitor toma conhecimento da história.

O narrador, num tom insinuante e muitas vezes ambíguo, ora estabelece os fatos, ora deixa dúvidas quanto ao desenrolar da história e ao relacionamento de Raul e Saul. O narrador do conto é o elemento central da estrutura narrativa, pois é através dele que são colocados o suspense e as sutilezas da relação entre Saul e Raul. Durante todo o conto, o narrador leva o leitor a mergulhar na história num movimento de “vai e vem” que quebra expectativas quanto à definição do envolvimento (amoroso e/ou sexual ou nenhum dos casos) entre os colegas de trabalho. A fragmentação das cenas e a ambigüidade proposta pelo narrador são

---

<sup>84</sup> ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil*. Ano 5, nº 8, 1992. p. 53-67.

traços que caracterizam a fragmentação formal da narrativa no sentido de que a posição do narrador mostra-se flexível e inconstante, tornando o texto plurissignificativo e propenso a leituras diversas, tal como postulam Theodor Adorno e Walter Benjamin ao tratarem das narrativas modernas.

O conto é dividido em seis segmentos, o que já sugere uma fragmentação em nível estrutural e uma independência das partes. Estas, aliás, não são colocadas em ordem de linearidade dos fatos, dificultando a percepção do leitor quanto à seqüência dos episódios que envolvem os protagonistas da história. Na primeira parte do texto, o narrador insinua uma relação especial entre os dois personagens, embora deixe isso em aberto até o final: “Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra – talvez por isso, quem sabe?” (Abreu, 1995, p. 133). A indagação no final do fragmento acentua ainda mais a expectativa diante da situação, uma vez que a pergunta sugere uma possível aproximação entre os personagens. As frases seguintes a esse trecho do conto, as quais tratam da primeira vez que Raul e Saul se viram, são fundamentais para instigar o leitor a pensar sobre as “afinidades” entre os personagens e a possibilidade de haver um interesse mútuo entre eles desde o momento em que se conheceram: “Não chegaram a usar palavras como *especial*, *diferente* ou qualquer outra assim. Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto. Acontece que não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las.” (Abreu, 1995, p. 133-134).

Ao relatar a forma como um personagem se apresentou ao outro, o narrador sugere mais uma vez, de forma sutil, uma simpatia entre os dois protagonistas do conto, que logo trataram de seus afazeres para não criar mal-entendidos a respeito deles: “Disseram prazer, Raul, prazer, Saul, depois como é mesmo o seu nome? sorrindo divertidos da coincidência. Mas discretos, porque eram novos na firma e a gente, *afinal nunca sabe onde está pisando*.” (Abreu, 1995, p. 134) A frase grifada apresenta uma indefinição da voz que fala, não se sabe se é o narrador que emite o juízo ou se é um dos personagens que faz a declaração. A ambigüidade da sentença quebra a monotonia da leitura e provoca uma situação de choque no leitor, que deve refletir para saber quem está falando.

A frase em questão apresenta uma construção híbrida, pois em um único enunciado podem se distinguir dois modos de falar, dois posicionamentos (o do narrador ou o do personagem) conforme salienta a teoria de Mikhail Bakhtin. A

expressão “a gente” pode se referir tanto à fala do narrador como à do personagem, cabendo ao leitor recuperar o contexto maior de leitura do conto para decidir de quem é a voz. Como a leitura do conto propõe uma (re)visão dos princípios da sociedade que reprime quem transgride as regras morais, é possível considerar que a declaração é do próprio narrador, pois é através do discurso dele que o leitor pode tomar uma posição de contestação destes valores e passar a “encarar” a sociedade sem poder confiar nela (não se sabe onde se pisa).

Ainda na primeira parte do conto, o narrador redireciona as expectativas, projetando novamente uma suposta identificação entre Raul e Saul que poderia resultar num movimento amoroso. O fragmento a seguir é o trecho exemplar das insinuações do narrador: “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. Mas desde o princípio alguma coisa – fados, astros, quem saberá? – conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois.” (Abreu, 1995, p. 134).

A segunda parte do conto quebra a continuidade temática do segmento anterior porque se constitui da apresentação dos personagens: o narrador relata a origem e o porte físico de cada um deles, os seus gostos, os seus pertences, etc. Assim estabelecidos os relatos, a narrativa vai se desenvolvendo de forma circular, já que não há uma progressão semântica dos fatos narrados. A todo momento o narrador desestabiliza expectativas, pois, quando o leitor espera uma definição da situação dos personagens, depara-se com um novo assunto abordado, envolvendo-se ainda mais na história.

Nos dois segmentos seguintes do conto, o narrador informa sobre a aproximação de Raul e Saul no trabalho, as conversas que tinham, os programas que faziam nos fins de semana, etc. Antes de se tornarem amigos, os personagens falavam apenas sobre coisas banais como uma forma de manter contato com colegas da repartição. Diz o narrador: “Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho, comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas. Muito de vez em quando um pedia fogo ou um cigarro ao outro, e quase sempre trocavam frases como tanta vontade de parar, mas nunca tentei, ou já tentei tanto, agora desisti.” (Abreu, 1995, p. 136).

O fato que desencadeou a amizade entre os dois personagens foi o atraso de Saul para um dia de trabalho. Ao questionar o motivo, Raul ficou sabendo que Saul

perdeu a hora porque ficou até tarde assistindo a um filme. Como Raul já havia visto aquele filme, os dois “falaram sem parar sobre o filme” (Abreu, 1995, p. 136), propiciando outros momentos de conversa nos próximos dias: “Outros filmes viriam nos dias seguintes, e tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e *sobretudo queixas*. Daquela firma, daquela vida, *daquele nó*, confessaram uma tarde cinza de sexta, *apertado no fundo do peito*.” (grifos da autora)(Abreu, 1995, p. 137). Ironicamente, o nome do filme que deu início aos diálogos deles era “Infâmia”. Raul e Saul podem ter sido vítimas de infâmia quando a sociedade os condenou por terem cometido “desavergonhada aberração” (como será abordado mais adiante), sem ao menos ter apresentado provas do ato de acordo com a postura tradicional e preconceituosa da sociedade autoritária. As expressões grifadas são indício de que os personagens tinham algo para falar e anunciar, mas que não o faziam; guardavam o pensamento “Apertado no fundo do peito”. O “nó” a que alude o narrador pode ser originário de alguma emoção reprimida, de algo que os personagens não tinham coragem de declarar, o que acentua ainda mais o tom misterioso dos relatos.

Se o fragmento comentado for articulado com um outro seguinte, é possível chegar à idéia de que as “queixas” e o “nó” se referem à vida pacata que os personagens levavam e aos seus romances fracassados, comentados nas conversas que tinham: “E concordaram, bêbados, que estavam ambos cansados de todas as mulheres do mundo, suas tramas complicadas, suas exigências mesquinhas. Que gostavam de estar assim, agora, sós, donos de suas próprias vidas. Embora, isso disseram, não soubessem o que fazer com elas.” (Abreu, 1995, p. 137). A partir dessas conversas, Raul e Saul passaram a se encontrar mais vezes e, quando um não aparecia para trabalhar, o outro ficava desolado, sem um companheiro para trocar idéias. Devido a uma ressaca, certo dia Saul não foi à repartição e “Inquieto, Raul vagou o dia inteiro pelos corredores subitamente desertos, gelados, cantando baixinho ‘Tu me acostumbraste’, entre inúmeros cafés e meio maço de cigarros a mais que o habitual.” (Abreu, 1995, p. 137). A postura de Raul evidencia que ele, sem o seu amigo, ficava totalmente isolado, como se estivesse num deserto. Essa imagem do ambiente de trabalho como deserto e gelado indica que os colegas da repartição onde Raul e Saul trabalhavam não eram

receptivos nem calorosos com os dois. Por isso, a ausência de um deles era motivo para solidão e desapontamento.

Outra passagem do conto também comprova essa sensação de solidão que eles sentiam quando ficavam sem companhia para conversar. O fragmento a seguir refere-se à ausência de Raul durante uma semana devido à morte de sua mãe: “Desorientado, Saul vagava pelos corredores da firma esperando um telefonema que não vinha, tentando em vão concentrar-se nos despachos, processos, protocolos. À noite, em seu quarto, ligava a televisão gastando tempo em novelas vadias ou desenhando olhos cada vez mais enormes, acariciava Carlos Gardel. Bebeu bastante nesta semana.” (Abreu, 1995, p. 139).

Aos poucos, o narrador vai relatando que o entendimento entre Raul e Saul se tornava cada vez maior e que eles começaram a se ver também nos finais de semana, quando “Almoçavam ou jantavam, bebiam, fumavam, jogavam cartas, falavam o tempo todo” (Abreu, 1995, p. 139) e cantavam e ouviam discos:

quem cantou foi Raul: ‘Perfídia’, ‘La Barca’, ‘Contigo em la distancia’ e, a pedido de Saul, outra vez, ‘Tu me acostubraste’. Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim *sutil llegaste a mí como una tentación llenando de inquietud mi corazón*. (...) Enquanto Raul cantava – vezenquando ‘El día que me quieras’, vezenquando ‘Noche de ronda’, Saul fazia carinhos lentos na cabecinha de Carlos Gardel pousado no seu dedo indicador. (...) Saul deu a Raul um disco chamado *Os grandes sucessos de Dalva de Oliveira*. A faixa que mais ouviram foi “Nossas vidas”, prestando atenção naquele trechinho que dizia *ate nossos beijos pareciam de quem nunca amou*. (Abreu, 1995, p. 138-141)

Nesses fragmentos, há um aspecto que configura a intenção do narrador em deslocar e confundir a todo momento a visão do leitor sobre o relacionamento dos personagens: as referências a músicas. As canções citadas, pelas letras que possuem, apresentam, na maioria das vezes, um teor romântico, em que o sujeito se declara apaixonado por alguém. A referência a essas músicas e a versos de algumas delas põe novamente em evidência o interesse do narrador em insinuar um sentimento amoroso entre Raul e Saul, sentimento que até o final do conto é apenas sugerido, mas não explicitamente confirmado.

Nesse jogo de insinuações e sugestões sobre o envolvimento entre os colegas de trabalho, o narrador passa a inserir o olhar dos “outros” sobre os dois. Ao perceber que Raul e Saul estavam sempre conversando no trabalho e nos horários de descanso, os funcionários da repartição começaram a ter um olhar mais atento

sobre os dois, falando baixinho sobre eles. Fernando Arenas<sup>85</sup> afirma que assim que a amizade entre Raul e Saul se tornou “mais íntima (embora não sexual)”, o “olhar da sociedade circundante” tornou-se também “mais crítico” (1992: 64). O fragmento a seguir comprova esta afirmação: “Na segunda-feira não trocaram uma palavra sobre o dia anterior. Mas falaram mais do que nunca, e muitas vezes foram ao café. As moças em volta espiavam, às vezes cochichavam sem que eles percebessem.” (Abreu, 1995, p. 138).

Ao mesmo tempo em que o narrador focaliza o relato no olhar dos “outros” sobre Saul e Raul, direciona o leitor a observar o envolvimento afetivo entre os dois. Logo após a descrição dos cochichos dos colegas, o narrador comenta:

Nessa semana, pela primeira vez almoçaram juntos na pensão de Saul, que quis subir ao quarto para mostrar os desenhos, visitas proibidas à noite, mas faltavam cinco para as duas e o relógio de ponto era implacável. Pouco tempo depois, com o pretexto de assistir a *Vagas estrelas da Ursa* na televisão de Saul, Raul entrou escondido na pensão, uma garrafa de conhaque no bolso interno de paletó. Sentados no chão, costas apoiadas na cama estreita, quase não prestaram atenção no filme. Não paravam de falar. Cantarolando “*lo che non vivo*”, Raul viu os desenhos, olhando longamente a reprodução de Van Gogh, depois perguntou como Saul conseguia viver naquele quatinho tão pequeno. Parecia sinceramente preocupado. Não é triste? Perguntou. Você não se sente só? Saul sorriu forte: a gente acostuma. (Abreu, 1995, p.138).

O fato de Raul criar “pretexto” para visitar Saul e burlar a regra da pensão que proíbe visitas noturnas acentua a probabilidade de Raul e Saul estabelecerem laços consistentes de afeto. E é isso que o narrador parece quer durante todo o conto: induzir. No fragmento citado, também chama a atenção a forma como o personagem Saul define o ambiente em que vive. É um ambiente triste assim como é triste o local de trabalho sem Raul. A tristeza, aliada à solidão, parece ser um elemento caracterizador dos dois personagens do conto, já que em vários momentos o narrador sugere que Raul e Saul são sujeitos infelizes e isolados. Seriam eles melancólicos? Teriam motivos para tristeza? Até a quinta parte do texto, o narrador parece indicar que há uma certa melancolia que atinge os personagens do conto, mas no último segmento do texto, o narrador propõe ao leitor uma inversão nessa caracterização. Se durante quase todo o texto o narrador inclina a assegurar uma condição melancólica de Raul e Saul, no final passa a apontar esse sentimento nos

---

<sup>85</sup> ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil*. Ano 5, nº 8, 1992. p. 53-67.

“outros”, nos colegas da repartição, desestabilizando a expectativa de um final doloroso para os dois.

Essa inversão começa quando o narrador relata o julgamento e o tratamento discriminatório dos colegas da firma em relação a Raul e Saul. A posição desses “outros” representa a postura moralizante, preconceituosa e autoritária da sociedade, que acredita ter o direito de dar a “sentença final” sobre os assuntos privados da vida de determinados sujeitos. Um dos julgamentos sociais impostos aos dois personagens é descrito pelo narrador da seguinte forma: “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. Mas nada perceberam, nem os olhares nem duas ou três piadas enigmáticas.” (Abreu, 1995, p. 139). Pelo relato do narrador, infere-se que o fato que culminou na rejeição social a Saul e Raul foi o de que eles “chegaram juntos à repartição” e estavam com os “cabelos molhados do chuveiro”, uma vez que essas imagens poderiam remeter, na mente dos empregados, a uma noite de amor entre Raul e Saul, o que seria inadmissível na perspectiva da sociedade patriarcal. Isso porque o patriarcado só reconhece o envolvimento amoroso e sexual entre pessoas de sexo diferente.

Durante a semana em que Raul esteve fora porque sua mãe havia morrido, Saul teve um sonho bastante curioso. Nele, a situação representada parece antecipar metonimicamente o que a sociedade faria com eles alguns meses depois, destacando a estratégia do narrador em instigar o leitor a refletir sobre a sociedade repressora: “E teve um sonho: caminhava entre as pessoas da repartição, todas de preto, acusadoras. À exceção de Raul, todo de branco, abrindo os braços para ele. Abraçados fortemente, e tão próximos que um poderia sentir o cheiro do outro. Acordou pensando estranho, ele é que devia estar no luto.” (Abreu, 1995, p. 139-140). As imagens do sonho focalizam o traço “acusador” da sociedade em “incriminar” sem ter provas. As “pessoas da repartição” são frias, sombrias e autoritárias, como se constata através da indicação de que elas estavam “todas de preto”, imagens que também convergem para uma idéia de perigo e ameaça. Por outro lado, a figura de Raul no sonho aponta para uma sensação de paz e harmonia, pois estava “todo de branco”, sugerindo assim que ele tinha uma consciência tranqüila quanto a seus atos e que não estava culpando Saul.

A posição instável do narrador, no sentido de que desestabiliza expectativas do leitor, fica bem marcada na quinta parte do conto, onde ele relata alguns gestos de Saul e Raul para confortarem-se e aliviarem-se das tensões, destacando a profunda amizade dos personagens. O trecho que exemplifica essa constatação refere-se ao desolamento e à tristeza de Raul com a morte da mãe:

Quando Saul estava indo embora, começou a chorar. Sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão, e quando perceberam seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco. A mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. Não diziam nada. (Abreu, 1995, p. 140)

A amizade de Saul e Raul era o que supria as suas carências afetivas e o que eles tinham de mais importante na vida: “Afastaram-se. Raul disse a Saul qualquer coisa como não tenho mais ninguém no mundo, e Saul outra coisa como você tem a mim agora, e para sempre. Usavam palavras grandes – ninguém, mundo, sempre – e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e álcool.” (Abreu, 1995, p. 140).

A última parte do conto é a mais densa do texto porque é a partir dela que o texto discute o “olhar” da sociedade sobre os homossexuais. O segmento final constitui-se do julgamento e da condenação de Raul e Saul perante a moral e os valores da sociedade representada no conto. A forma como o narrador conduz o relato acentua a sua própria perspectiva crítica em relação aos fatos, pois os termos que usa indicam uma rejeição à condenação imposta aos personagens. Depois de terem passado a noite de Natal e o Ano Novo juntos e de planejarem passar as férias também juntos “quem sabe em Parati, Ouro preto, Porto Seguro” (Abreu, 1995, p. 141), Raul e Saul voltaram ao trabalho no início de janeiro. A passagem que o narrador relata a volta dos dois ao local de trabalho depois das festas de final de ano apresenta também o “veredicto final” através da ação do chefe da repartição, pautada em princípios conservadores e preconceituosos da sociedade:

Quando janeiro começou, quase na época de tirarem férias (...), ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe da seção os chamou, perto do meio-dia. Fazia muito calor. Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, os dois ouviam expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral. Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto. 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*, antes que o chefe, depois que as coisas como a-reputação-de-nossa-firma ou tenho-que-zelar-pela-moral-dos-meus-funcionários, declarasse frio: os senhores estão despedidos. (Abreu, 1995, p. 141-142).

A expressão “nunca” proferida por Raul diante das acusações do chefe soa como uma tentativa de explicação que não chega a ser concretizada. Queria dizer Raul que as acusações eram falsas? Através desse fragmento não é possível saber se eram verdadeiras ou não as acusações porque o conto deixa isso em suspense, mas se deduz que os personagens não tinham nenhum sentimento de culpa, pois Raul “levantou de salto” e “parecia muito alto” quando saiu da sala do chefe, o que pressupõe uma ausência de intimidação diante da “autoridade” que o julgava e uma certeza de sua inocência quanto ao “seu crime”. O fragmento seguinte reforça esta afirmação: “Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos na janela, a camisa branca de um e a azul de outro, estavam ainda mais altos e mais altivos.” (Abreu, 1995, p. 142). O comentário do narrador sobre o prédio é significativo para a caracterização dos personagens Raul e Saul e dos outros: se antes eram Raul e Saul considerados os sujeitos com “psicologia deformada” e “comportamento doentio”, agora são os outros – os colegas – que passam a ser encarados como sujeitos anormais no sentido de que quem vive numa clínica psiquiátrica ou numa penitenciária são os sujeitos considerados impossibilitados de estar nos ambientes “normais”.

Os termos usados pelo chefe da repartição para definir a relação entre Raul e Saul sinalizam fortemente a repressão diante de supostas práticas sexuais que não obedecem ao padrão sexual socialmente legitimado, o heterossexual. David William Foster, estudioso da cultura e da literatura latino-americana e da sexualidade, acredita que é necessária uma (re)consideração sobre o corpo humano no sentido de reconhecer outras formas legítimas de prazer que não sejam as da heterossexualidade: “Se contempla una reconsideración del cuerpo humano, urgida tanto por la necesidad de combatir la primacía obsesiva de la heterosexualidad em lo genital como única sede del placer legítimo y como metonimia de propiciar la erotización total del cuerpo.”<sup>86</sup> Nesta perspectiva, Foster diz que o ideal sexual

---

<sup>86</sup> FOSTER, David William. Propuestas. In: \_\_\_. *Producción cultural e identidades homoerótica - teoría y aplicaciones*. San José: Editorial Universidade Costa Rica, 2000. p. 17.

defendido pelo patriarcado é aquele entre homem e mulher, onde o prazer se legitima na relação macho-fêmea: “El patriarcado funciona sobre la base de una estricta homología entre másculo (macho)-masculino-hombre y femíneo(hembra)-feminino-mujer” (2000, p. 21), sendo que “La única mirada legítima dirigida al cuerpo es la que confirma su asimilación al sistema homológico del patriarcado” (2000, p. 26).

Assim, de acordo com Foster, quem não segue as “regras” do sistema tem sua situação contestada dentro dele, uma vez que a estrutura do patriarcado não admite definições sexuais diferentes das heterossexuais por acreditar que é inconveniente para o sistema aceitar outras formas de configuração da identidade sexual. Segundo o pesquisador, “Se encubre, se elimina, se olvida cualquier acto o proceso que tienda a propiciar algo que desmienta este sistema es una amenaza para él y la participación del individuo en el mismo.” (2000, p. 26). As formulações de Foster podem ser relacionadas com a situação de repressão vivida pelos personagens do conto de Caio Fernando Abreu, já que Raul e Saul foram demitidos pelo chefe da repartição com a justificativa de que mantinham “relação anormal e ostensiva” e apresentavam “comportamento doentio” e “psicologia deformada”. Assim explicitados os “argumentos” para a impossibilidade de permanência deles naquele emprego, é possível detectar que os princípios em que o chefe de Raul e Saul acredita fazem parte do sistema fechado da sociedade. E esta, como declara Foster, não permite outras formas de prazer e relacionamento sexual que não sejam pautadas na relação binária homem-mulher. Desse modo, a sociedade continua perpetuando a regra da “primacía obsesiva de la heterosexualidad”, reservando aos “guardiões da moral” a tarefa de eliminar do contato profissional e pessoal os indivíduos que não seguem os padrões de comportamento desse sistema e que podem colocá-lo em risco. Demitir Saul e Raul do emprego foi a forma encontrada pelos moralistas para impedir futuros problemas, já que num meio social onde só se aceita a “relação sexual legítima” a presença do “transgressor” não é bem-vinda.

No último parágrafo do conto, depois de marcar o posicionamento do chefe da repartição e dos colegas de Raul e Saul, o narrador direciona a visão do leitor para esses outros - a sociedade que reprime e pune Raul e Saul, sinalizando uma percepção singular acerca dos fatos e do julgamento envolvendo os protagonistas. O fragmento que encerra o conto, calcado num relato subjetivo do narrador, aponta

para um desconforto dos funcionários da repartição diante da demissão dos dois colegas:

[Raul e Saul] Demoraram alguns minutos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. *Ai-ai!* Alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina. Pelas tardes poirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a 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 situação descrita pelo narrador apresenta um contraste que elucida a perspectiva crítica do texto: apesar de ser um dia de sol brilhante, os colegas de Raul e Saul não tinham motivos para sorrir nem para trabalhar em paz porque estavam conscientes de que a repressão aos dois poderia ter sido equivocada. Embora o narrador não defina o sujeito de “seriam os infelizes para sempre” porque o verbo em terceira pessoa não permite identificar se eram Raul e Saul ou os funcionários, é possível afirmar que os “infelizes” seriam os funcionários da repartição, a sociedade que os condenou. Essa idéia pode ser considerada procedente porque, na produção literária de Caio Fernando Abreu, vários textos de temática homossexual apresentam um posicionamento que leva o leitor a questionar valores morais e a conduta da sociedade, acentuando a moral preconceituosa que ela prega. Nesse sentido, Fernando Arenas<sup>87</sup> foi feliz ao dizer que “o título do conto é subvertido e já não são ‘aqueles dois’ os condenados, mas a sociedade, ‘aqueles outros’.”(1992: 64). É preciso assinalar que a ambigüidade do discurso do narrador e a sua alternância de posição ao longo de todo o conto são estratégias para a tomada de reflexão do leitor. Esse recurso do conto, aliás, configura a fragmentação da forma narrativa moderna, que abole discursos definitivos a privilegia a plurissignificação, a abertura. Nesse sentido, as proposições de Theodor Adorno e Walter Benjamin acerca da narração moderna podem ser referenciadas na leitura do conto de Caio Fernando Abreu.

Em “Aqueles dois”, é especialmente significativa a posição dos “outros” em relação a Raul e Saul. Por um lado, os colegas dos protagonistas gozam de uma posição privilegiada que os permite “julgar” e punir aquilo ou aqueles que não se enquadram em determinado padrão de comportamento. Por outro, eles são vítimas

---

<sup>87</sup> ARENAS, Fernando. Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil*. Ano 5, nº 8, 1992. p. 53-67.

da própria condição de “juiz” no sentido de que essa condição os levou à tomada de uma decisão que os deixou entristecidos, como acentua o final do conto. A condição dual que caracteriza “aqueles outros”, a de acusador e a de condenado, revela a precariedade da própria condição humana. Essa dualidade que caracteriza os “outros”, os colegas de Raul e Saul, pode ser associada à perspectiva melancólica que é apreendida pela forma como os outros ficaram quando assistiram à saída de Raul e Saul do trabalho. O sentimento de tristeza e a sensação de que a condenação poderia ter sido injusta contrasta com a arrogância dos funcionários antes do “julgamento final”.

A oscilação entre duas posições diferentes, a de acusador e a de réu, aliada à consciência da fragilidade dessas “funções”, é fator que permite fazer a associação dos funcionários da repartição aos sujeitos melancólicos definidos por Walter Benjamin. Segundo esse teórico, a melancolia advém de uma condição antitética decorrente de extremos, sendo essa teoria explicada pelas observações que o filósofo faz da postura do príncipe. No conto de Caio Fernando Abreu, os personagens que punem e condenam Raul e Saul podem ser tomados como exemplo da perspectiva melancólica surgida por essa condição dual: dominados pelo sentimento de repulsa à homossexualidade e aos sujeitos não heterossexuais, agem como os donos do poder, e, ao mesmo tempo em que julgam e expulsam os dois, percebem que essa posição pode não ter sido acertada, tornando-se, assim sujeitos entristecidos. Sendo, então, poderosos e frágeis, inocentes e culpados, os personagens que reprimem Raul e Saul representam uma síntese da condição melancólica apontada por Benjamin. E essa perspectiva é ressaltada porque o sentimento de culpa que assola esses “outros” também é fator que conduz à melancolia de acordo com as proposições de Moacyr Scliar.

Para a interpretação de “Aqueles Dois”, várias são as possibilidades de análise do “teor social” que pode ser discutido através da problematização da homossexualidade e da repressão sexual. As considerações de Foster sobre o privilégio da heterossexualidade como forma de estabelecimento das relações entre os sujeitos na sociedade patriarcal ajudam a entender os atos repressivos do patriarcado contra os homossexuais, situação representada no conto através da “condenação” social imposta a Raul e Saul. Além disso, as considerações do pesquisador permitem identificar na sociedade brasileira traços do patriarcado, elucidando as relações entre literatura e sociedade no Brasil no sentido de que a

primeira representa traços da segunda e alerta para a disseminação de idéias preconceituosas e práticas repressoras.

É preciso ressaltar que o conto não se propõe a fazer o leitor decidir se Raul e Saul eram mesmo amantes ou não. O suspense da narrativa quanto a isso até o final do texto não é casual nem tem a pretensão de questionar o leitor sobre o suposto envolvimento amoroso entre os personagens. A indefinição que permeia em toda narrativa leva a acreditar que esse suspense é uma estratégia para instigar uma reflexão sobre os motivos que levam a sociedade a condenar pessoas que, segundo a moral conservadora e autoritária, transgridem valores morais. A falta de “provas concretas” quanto ao relacionamento amoroso e sexual de Saul e Raul acentua ainda mais a intolerância e a mediocridade da sociedade e, como aponta o subtítulo do conto (“História de aparente mediocridade e repressão”), torna ainda mais agressiva e repugnante a repressão exercida por ela.

Repressão sexual e social marca a postura de personagens em “Aqueles dois” e acentua um ponto de vista crítico sobre a sexualidade “marginal” e a sociedade conservadora, indicando que esse olhar é intenso na obra de Caio Fernando Abreu, mas não é o único. Há ainda narrativas que abordam a desintegração do sujeito diante de outras formas de desilusão, como está representado no conto “Morangos mofados”.

### **3.5. A descrença em “Morangos mofados”**

O conto “Morangos mofados” compõe a terceira parte da obra, cujo título é homônimo, e encerra o livro de Caio Fernando Abreu. Constituído em cinco segmentos, “Prelúdio”, “Allegro agitato”, “Adágio sostenuto”, “Andante ostinato” e “Minueto e rondó”, a narrativa assemelha-se a um amontoado de fragmentos dispersamente apresentados ao leitor. Desde o início do conto, há marcas de uma fragmentação formal, pois os personagens não são apresentados, não há identificação clara de quem é o narrador, nem sempre é possível definir as vozes que falam, não há uma seqüência lógica na exposição dos fatos, o relato não segue os princípios de início, meio e fim, alguns discursos são fechados sem conclusão de idéias. Todos esses traços confundem o leitor, deixando-o perplexo diante da estrutura e forma narrativas do conto “Morangos mofados”.

“Morangos mofados” inicia-se com um discurso em terceira pessoa apresentado em apenas um parágrafo. Esse parágrafo compõe a primeira parte da narrativa, “Prelúdio”. O título desse segmento indica que haverá uma introdução ou uma espécie de abertura e informação acerca do que virá depois, no caso a história narrada. No entanto, essa expectativa não é confirmada após a leitura da primeira parte do conto, já que o narrador não informa a que ou a quem está se referindo nem explicita o que vai contar, apenas sugere estar disposto a relatar algo sobre alguém que luta para sobreviver, embora essa tentativa de sobrevivência também não seja claramente elucidada:

No entanto (até *no-entanto* dizia agora) estava ali e era assim que se movia. Era dentro disso que precisava mover-se sob o risco de. Não sobreviver, por exemplo? – e queria? Enumerava frases como *é-assim-que-as-coisas-são* ou *que-se-há-de-fazer-que-se-há-de-fazer* ou apenas *mas-afinal-que-importa*. E a cada dia ampliava-se na boca aquele gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta. (Abreu, 1995, p. 145).

O fragmento ilustra um comentário do narrador sobre o mal-estar de um personagem que não é identificado, mas cuja insatisfação é informada pelas alusões a expressões que sinalizam um mal-estar. O narrador recorre à “estética da sugestão” para mobilizar o leitor, fazendo-o questionar por que o personagem afirma viver sob uma tensão e por que se resume a aceitar a situação presente como algo difícil de ser transformado. Essa constatação é obtida através da introdução, no discurso do narrador, da própria fala do personagem, que recebe recurso gráfico (hífen entre as palavras) para enfatizar a desilusão do sujeito. O personagem referido pelo narrador parece amargar alguma espécie de derrota, como sinaliza a metáfora dos morangos mofados dentro de uma gaveta. O que significa essa metáfora? Só uma leitura de todo o conto pode revelar, já que a primeira parte do texto não traz mais informações nem pistas ao leitor.

A segunda parte da narrativa, “Allegro agitato”, começa com um discurso dirigido a um sujeito, que não é apresentado ao leitor. O narrador introduz a fala de um personagem e em seguida faz um comentário que permite ao leitor reconhecer que a voz que fala no início é a de um médico: “Pois o senhor está em excelente forma, a voz elegante 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.” (Abreu, 1995, p. 145). Nesse

fragmento, o narrador não avisa ao leitor que introduzirá a fala de um personagem, apenas a coloca e imediatamente faz comentários sobre o sujeito. Este parece estabelecer um diálogo com outro personagem, visto que a sua fala apresenta um dado que indica haver um interlocutor (“o senhor”). Essa forma de elaboração do discurso narrativo dificulta o trabalho de leitura porque pressupõe um interlocutor muito atento a detalhes e à estrutura narrativa, o que inviabiliza uma interpretação definitiva e uma certeza quanto aos fatos narrados.

Na seqüência do conto, o narrador continua o seu relato, descrevendo as ações do médico. Essa descrição é cortada pela introdução da fala do interlocutor do médico, como é possível apreender pelo contexto discursivo: “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.*” (grifos da autora)(Abreu, 1995, p. 145). Agora o narrador já aponta dois personagens: o médico e o seu paciente, cuja voz aparece destacada no excerto acima. A fala do paciente indica que há alguma “doença” na alma que não se relaciona a nenhum estado patológico. O “câncer”, de acordo com a sugestão do personagem, origina-se de uma condição espiritual ou emocional. É interessante destacar que a observação que o personagem faz sobre a sua própria “doença” alude à idéia de “doença da alma”, explorada pelos teóricos antigos ao abordarem a condição melancólica das pessoas. O personagem do conto que se diz ser portador de um “câncer na alma” pode ser caracterizado como um sujeito melancólico de acordo com traços de seu comportamento e de seu discurso e conforme indica uma leitura proposta pelo conto.

E essa melancolia é advinda de uma conjuntura de traços do contexto histórico, 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 Paranoia 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).

Nesse fragmento, o médico concorda com o seu paciente quanto à existência de um “câncer” na alma decorrente de circunstâncias do contexto histórico e social

em que o paciente vive. 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 personagem diante de situações extremas.

O médico aconselha seu paciente a diminuir o cigarro e fazer atividades físicas para ter uma vida futura mais saudável, mas o paciente questiona a idéia de vida futura, 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. Na parede 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).

As palavras do paciente são entrecortadas por comentários que tanto podem ser do narrador quanto do próprio personagem. Essa indefinição da voz que fala é decorrente do fato de o personagem começar seu discurso dirigindo-se ao doutor e de na seqüência narrativa haver uma quebra desse discurso através de comentários acerca do ambiente do consultório e do médico, tornando o fragmento ambíguo. Essa oscilação do foco narrativo representa a variabilidade da posição do narrador, apontada por Theodor Adorno ao referir-se ao narrador de romances contemporâneos. É significativa essa ambigüidade no sentido de que ela acentua a própria indeterminação do sujeito quanto à sua situação de vida, pois, afinal, ele não sabe como enfrentar o futuro. No excerto acima também merece destaque a descrição do ambiente da sala do médico decorado 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”). Essas frutas simbolizam o frescor, a vitalidade e a energia necessários ao ser humano. No conto, a alusão a elas

aparece como representação simbólica do interesse do personagem em encontrar um caminho de esperança de retorno à alegria de viver e do fim da sua “doença da alma”. 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.

A reiteração do gosto de morango mofado na boca é outro elemento simbólico intensamente explorado no conto de Caio Fernando Abreu. Ter a sensação de que os morangos estão mofados indica que a vitalidade sugerida pela fruta está ausente, o que conduz à idéia de impotência do sujeito diante de sua condição de vida. Em “Morangos mofados”, o personagem central problematiza a sua “doença da alma”, a sua insatisfação com a vida, consigo mesmo. Considerando que o mofo alude a bolor e a fungos que diminuem ou eliminam a qualidade de objetos, alimentos, roupas, é possível reconhecer no uso da expressão “mofo” uma forma de apontar para uma alteração na qualidade de vida e, conseqüentemente, para uma diminuição de uma perspectiva otimista diante da condição vital das pessoas. O personagem de “Morangos mofados”, ao enfatizar o gosto de morango mofado, sugere não ter expectativa positiva quanto ao fim de sua doença nem quanto a uma mudança de seu estado melancólico.

Depois de descrever os sintomas de sua doença, o personagem assiste à orientação do médico para uma minimização dos seus sofrimentos: “Um tranqüilizante 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 tranqüilo, sístole, pausa, diástole, sem vãs taquicardias, freio químico nas emoções.” (Abreu, 1995, p. 146-147). A receita do médico sinaliza o uso de medicamentos para tranqüilizar o paciente, proporcionando a ele mais conforto e menos emoções e angústias, como indica a fala seqüente do doutor: “Proibido sentimentos, passear sentimentos, passear sentimentos desesperados de cabeça para baixo, proibido emoções cálidas, angústias fúteis, um nirvana da Bayer e se é Bayer.” (Abreu, 1995, p. 147). Na proposta do médico está subentendida a idéia de que o paciente sente emoções e angústias constantemente e que isso deve ser evitado com o uso de remédios. O sintomas apresentados pelo personagem são claramente elucidativos de uma “doença” que atinge o aspecto psíquico do sujeito, no qual a emoção e a angústia estão inseridas. Essas informações sinalizam um estado do personagem próximo à condição melancólica, e essa hipótese passa a ser confirmada nos segmentos seguintes do conto.

“Adágio sostenuto” é a terceira parte da narrativa e inicia com o relato do narrador acerca da postura do personagem com o começo do tratamento estipulado pelo médico. Estando meio dopado com os remédios, o personagem não sente motivação para fazer nada, não atende quando o telefone toca nem tem energia para colocar o disco dos Beatles com a música “Strawberry fields forever” que tanto aprecia. Resta ao personagem uma lamentação de tudo o que poderia ter feito e não fez: “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 posição do personagem é reveladora da condição melancólica que o atinge no sentido de que ele tem consciência não só da precariedade da sua vida no presente, mas também da possibilidade perdida de ter realizado algo no passado que elevaria seu ego e minimizaria seu desânimo atual. Essa consciência da perda da possibilidade de uma experiência no passado é um indício de melancolia.

Quando o personagem reflete sobre a sua condição e percebe que algo poderia ter sido diferente, sente-se angustiado, e então vem o vômito, símbolo de uma condição de “irregularidade” no organismo da pessoa e de um mal-estar decorrente de motivos de ordem diversa. O personagem do conto, logo após declarar a insatisfação com a sua vida, tem seu comportamento relatado da seguinte forma pelo narrador: “Levantou de repente. Foi então que veio a náusea, só o tempo de caminhar até o banheiro e vomitar aos rancos e arquejos, *onde estão todos vocês, caralho, onde as comunidades rurais, os nirvanas sem pedágio, o ácido em todas as caixas-d’água de todas as cidades, o azul dos azulejos começando a brilhar, maya, samsara, que às vezes voltava.*” (grifos da autora)(Abreu, 1995, p. 148-149). Nesse fragmento, o narrador expõe a náusea do personagem e introduz a fala do sujeito marcada em itálico acima. Essa fala é apreendida pelo leitor porque pressupõe um interlocutor que é companheiro do personagem, mas que também pode ser o leitor, convidado a refletir sobre a situação enfrentada pelo personagem, uma situação de desolamento de desconfiança e também de solidão.

O protagonista do conto expõe essa situação ao lembrar experiências de prazer e sossego do passado, as quais ele não tem mais. Por isso, afirma ter saudade, um sentimento que se apresenta em meio ao vômito e à reflexão:

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 fala do personagem apresenta um diálogo que ele teve com “Carvalho”, um provável amigo seu. Nesse diálogo, o personagem expressa gozar da satisfação em ter sido um cara que “roda nas nuvens”, ou seja, que não tem problemas e vive em harmonia, mas lamenta não possuir mais essa condição, como é possível apreender pelo desabafo que faz quando diz estar “atolado nesta bosta colorida, fodida & bem paga”. Além dessa constatação, ainda persistem o vômito e a imagem de morangos mofados boiando, os quais novamente sinalizam a precariedade do sujeito e a sua desestruturação psíquica.

O segmento “Andante obstinado” fragmenta o relato em relação à parte anterior da narrativa porque traz ao leitor a descrição de uma situação vivida por uma personalidade artística americana e por um outro personagem: Jack Nicholson e Alice. Assim começa o relato:

Nem ontem nem amanhã, só existe agora, repetia Jack Nicholson antes de ser morto a pauladas, enquanto ele espiava Davi jogado no fundo do poço tão profundo que precisaria de uma escada para descer até lá, evitando os escombros da cidadezinha que era ao mesmo tempo Köln após a guerra e o Passo da Guanxuma, com aquele lago no centro de onde sem parar partiam ou chegavam barcos, nunca saberia, e não importa, Alice corria entre os ciprestes do cemitério sem túmulos enquanto ele gritava (Abreu, 1995, p. 149).

O corte na seqüência do relato desestabiliza as expectativas do leitor, que está à espera de um desfecho da situação do personagem principal do conto. A idéia de objetividade no relato também acaba se perdendo, o que diminui a possibilidade de uma interpretação mais tranqüila da história. Por que esse discurso aparentemente não segue uma lógica com o que estava sendo relatado anteriormente? Na seqüência do conto, o leitor ainda não consegue uma resposta a essa pergunta, já que o narrador continua a relatar fatos envolvendo Jack Nicholson e Alice até que movimenta a sua “câmera” em direção ao personagem do conto, fazendo com que o leitor perceba, afinal, que o que relatava era uma cena de filme assistida pelo personagem na televisão: “Desligou a televisão, saiu para o terraço de plantas empoeiradas, devia cuidar melhor delas, não fosse essa presença viva dentro de mim corroendo carcomendo a célula pirada na alma fermentando o gosto nojento da língua.” (Abreu, 1995, p. 150).

É preciso notar que esse discurso do narrador também é atravessado pela fala do personagem, a qual é apreendida porque está em primeira pessoa, diferentemente do relato do narrador que começa em terceira. Essa mudança de voz narrativa determina a alteração da posição da “câmera”, que se mostra flexível e inconstante. Essa postura do narrador remete à construção da obra de arte moderna apontada por Theodor Adorno no sentido de que a linearidade e a objetividade já não são os princípios adotados pela literatura moderna. A fragmentação das cenas e do discurso de narrador e personagem, na perspectiva de Walter Benjamin, também pode ser compreendida como uma estratégia que procura mostrar com maior intensidade a desestruturação que atinge os sujeitos e as mazelas de um dado contexto social.

No conto “Morangos mofados”, o contexto social está dissimulado nas alusões do narrador e do personagem acerca da “experiência do mofo”, reconhecida como uma metáfora para indicar a violência de um período que desestabiliza os sujeitos, levando-os a refletir sobre a condição de vida e sobre a dificuldade de estabelecer sentimentos de conforto e segurança. O personagem 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 do personagem a uma crise social e política enfrentada nos 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: “O cheiro daquele único jasmim espalhado sobre os sete viadutos da avenida mais central. 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? Oficializar o já acontecido: perdi um pedaço, um tempo. E nem morri.” (Abreu, 1995, p. 150).

A 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

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 Sigmund Freud e Julia Kristeva como fator que provoca a melancolia.

Na penúltima parte do conto, narrador e personagem destacam uma experiência de perda e, na última, “Minueto e rondó”, é um sentimento de desolação e solidão que toma conta do início do relato. O narrador começa a descrever a observação que o personagem 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. O fragmento seguinte ilustra o que o personagem estava pensando quando refletia sobre sua solidão:

Ao mesmo tempo, em seguida, um de-dentro pensou: e se alguém realmente e finalmente apertasse o botão? e se aquele cinza-claro no sucedâneo de horizonte for o clarão metálico? e se eu estava dormindo quando tudo aconteceu? e se fiquei sozinho na cidade, no país, no continente, no planeta? Sabia que não. E um outro de-dentro pensava também, se sobrepujando mais claro, quase organizado, não totalmente porque para dizer a verdade não era um pensamento nem uma emoção, mas algo assim como o cinza-claro brotando natural por sobre o horizonte, se houvesse horizonte, ou como o vento fresco batendo nas cortinas, ou ainda como se uma onda nascesse daquele imóvel mar ativo, ali onde começa a luz, onde começa o vento, onde começa a onda, desse lugar que não eu sei, nem você, nem ela sabia agora: brotou qualquer coisa como – não quero ser piegas, mas talvez não tenha outro jeito – uma luz, um vento, uma onda. Exatamente. Uma onda calma ou arquejante, um vento minuano ou siroco, uma luz mortiça ou luminosa, repito que brotou, repetiu incrédulo. (Abreu, 1995, p. 151).

O pensamento do personagem aparece desdobrado em uma espécie de duas consciências representadas por “um de-dentro” e um “outro de-dentro”, que, na verdade, indicam duas perspectivas críticas do personagem sobre sua própria experiência de vida. Enquanto o “um de-dentro” mostra-se mais pessimista e não acredita em uma possibilidade de mudança da condição vital do sujeito, o “outro de-dentro” parece estar esperançoso quanto à vinda de uma “luz” que propicie algo promissor, o que, no entanto, não é especificado – é a simbologia da vinda de uma luz que sugere algo positivo.

No excerto do conto, é possível identificar uma sobreposição de discursos: ora é o personagem que fala, ora é o narrador que conduz o relato. Ao leitor, cabe o papel de decifrar as vozes e juntar os discursos fragmentados para compreender o que está sendo narrado. E essa tarefa só pode ser realizada se forem observados

os tons dos discursos e a maneira como cada um se dirige ao leitor, o narrador usa uma linguagem mais direta enquanto o personagem é mais subjetivo. O narrador parece ter consciência do que o personagem pensa e ilustra isso quando descreve o que ele pensava, chamando o leitor a “pensar junto” ao usar “você” como forma de estabelecer uma interlocução. Essa postura do narrador é desconcertante e inviabiliza uma interpretação conclusa sobre o texto, já que a variação da posição do narrador e a introdução da fala do personagem sem anúncio prévio são fatores que impedem uma leitura definitiva.

No final do conto, o personagem continua a afirmar a vinda de uma luz que pode trazer outro significado à sua vida, como demonstra o seguinte fragmento:

Ele teve certeza. Ou claras suspeitas. Que talvez não houvesse lesões, no sentido de perder, mas acúmulos no sentido de somar? Sim sim. Transmutações e não perdas irreparáveis, alices-davis que o tempo levava mas substituições oportunas, como se fossem mágicas, tão a seu tempo viriam, alices-davis que um novo tempo traria? Não era uma sensação química. Ele não tinha a boca seca nem as pupilas dilatadas. Estava absolutamente como era, sem aditivos. (Abreu, 1995, p. 151-152).

O posicionamento do personagem em marcar uma luz que chega para iluminar sua vida pode ser compreendido como um sinal de esperança e de reconfiguração das perdas no sentido de seu aprendizado. Essa idéia de esperança, no entanto, não garante uma mudança social e de vida nem anula a perspectiva melancólica do conto porque reflete apenas a vontade de o sujeito encontrar uma outra forma de elaborar suas experiências no futuro. A esperança do 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” é predominante, mas onde 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)<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> A idéia 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. 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. Conferir DRUMMOND, Carlos. A flor e a náusea. In: \_\_\_. *A rosa do povo*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Os morangos frescos, vivos e vermelhos sugerem a vivacidade outrora experimentada e perdida e agora esperada. O movimento de inquietação e descrença do personagem parece ter sido amenizado. 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 é uma forma clássica que se originou 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 idéia de um círculo que remonta o final de óperas, voltando à origem. No conto “Morangos mofados”, o uso das expressões “minueto” e “rondó” sugere a possibilidade de se instaurar um movimento de renovação e revisão de projetos, indicando a necessidade de o sujeito aprender com as experiências.

A leitura de “Morangos mofados” e dos contos “Os sobreviventes”, “Pêra, uva ou maçã?” e “Aqueles dois” assinala a recorrência de estruturas formais fragmentadas quanto à tendência de representação de perspectivas e sujeitos melancólicos. A estética fragmentada e a condição melancólica culminam na orientação crítico-social dos textos de *Morangos mofados*, sinalizando uma estreita relação entre forma literária e conteúdo social.

## CONCLUSÃO

A leitura de narrativas de *Morangos mofados* aponta que os textos de Caio Fernando Abreu trazem uma visão singular acerca de experiências sociais enfrentadas por indivíduos cuja subjetividade e integridade moral mostram-se abaladas. Os personagens do autor são sujeitos que vivenciam situações extremas que os levam a um sentimento de desolamento, solidão, insegurança, crise emocional, melancolia, criando uma atmosfera que se aproxima de uma perspectiva sombria quanto à possibilidade de realização plena do sujeito e de sua reabilitação moral e emocional. Os contos examinados, embora contendo problematizações e opções estéticas distintas, sinalizam essa perspectiva na medida em que sugerem a dificuldade de os indivíduos constituírem relações interpessoais consistentes e de poderem defender com liberdade seus princípios políticos e sociais.

O conto “Os sobreviventes” enfoca a desestruturação de indivíduos cujos sonhos tornaram-se irrealizáveis diante de um sistema social e político intensamente repressor e autoritário. Nessa narrativa, os personagens vivenciaram experiências de violência física e moral por se oporem a “regras” de conduta estipuladas por um governo extremamente autoritário e por lutarem por uma transformação social calcada em valores libertários. O saldo dessa experiência é negativo, e os personagens pagam um preço alto pela “subversão”, pois se tornam vulneráveis à prática repressiva, que, imposta a eles com veemência, deixa-os em crise e conscientes não só da impotência de lutar contra o sistema, mas também da perda do sonho e da dificuldade de encontrar uma saída. Essa consciência da situação é fator que condiciona o sentimento melancólico dos personagens.

Em “Pêra, uva ou maçã?”, a insatisfação de um personagem feminino anônimo marca a precariedade da condição humana de um sujeito que não sente motivação para a vida nem mantém expectativas promissoras quanto ao futuro, sendo a rememoração de experiências do passado um único sinal de felicidade e realização vivenciadas. O personagem, ao sugerir a oposição entre passado e presente e entre uma situação prazerosa vivida e outra desagradável presenciada, sinaliza a impossibilidade de realização plena e de euforia diante da vida. Nesse caso, o saldo também é danoso, e a visão, melancólica, pois o personagem feminino

não anuncia nenhuma mudança de trajetória ou de renovação da vida, pelo contrário, enfatiza a sua carência e a sua insatisfação com a vida.

A narrativa “Aqueles dois”, cuja temática é repressão moral e sexual, apresenta uma abordagem inteligente e sensível, já que o texto não procura representar a experiência de repressão como forma de defender uma causa social, mas como meio para despertar uma necessidade de humanização no leitor. O conto, ao insinuar um envolvimento afetivo e/ou sexual entre dois homens, Raul e Saul, problematiza a prática de valores preconceituosos numa sociedade conservadora, deslocando o olhar do leitor para aqueles que exercem a repressão e não para os que a sofrem. Dessa forma, o texto sugere uma melancolia decorrente de um sentimento de culpa e de uma condição ambivalente (vítima e agressor) dos personagens que repreendem Raul e Saul, indicando uma tristeza que acentua o teor melancólico da narrativa e reitera a representação de situações marcadas por sentimentos de desolamento e angústia.

O conto “Morangos mofados” também trata dos anseios de um personagem que procura um caminho de esperança e retorno à alegria de viver e tenta acabar com a sua “doença da alma”. Mas essa esperança não é fortificada, e ele continua com o “gosto” de morango mofado em sua boca, metáfora que representa a dificuldade de encontrar uma solução para os problemas. Essa narrativa, assim como as outras que compõem a obra, desemboca numa perspectiva sombria que acentua a impotência dos sujeitos quanto à possibilidade de transformação de suas vidas e da sociedade como um todo e intensifica a consciência da precariedade da condição humana. O conto pode ser lido como uma espécie de “síntese” do livro de Caio Fernando Abreu, já que encerra a coletânea e amarra a visão sobre a distância existente entre o mundo projetado/sonhado e o mundo vivido, simbolizada na idéia de que os personagens procuram encontrar morangos frescos, vivos e vermelhos, mas eles conseguem apenas “saborear” morangos mofados. Nesse sentido, a busca dos personagens não obtém sucesso, como propõem os encerramentos dos textos e a narrativa final da obra.

A análise de contos mostra que essa falta de “sucesso” que caracteriza a trajetória dos personagens de *Morangos mofados* ganha intensidade não só pela perspectiva sombria dos textos apreendida pela temática explorada, mas também pela realização estética das narrativas. Os contos, ao abordarem experiências de violência e repressão, como em “Terça-feira gorda”, “Os sobreviventes” e “Aqueles

dois”, e experiências marcadas por crises emocionais e pela sensação de angústia e perda, como em “Pêra, uva ou maçã?” e “Morangos mofados”, além de marcar uma percepção singular acerca dessas experiências, assinalam uma forma especial de representá-las. Essa forma, que se distancia do modo tradicional de elaboração das experiências, choca o leitor e motiva-o a decifrá-la e a interpretá-la.

As narrativas da coletânea de 1982 têm como traço estético predominante a fragmentação formal embora outros elementos, como a poeticidade, o plurilingüismo e a hibridização de gêneros, também possam ser referenciados na abordagem da forma literária da obra. A fragmentação formal, apreendida pela instabilidade do narrador e pela descontinuidade lógica dos relatos, torna-se índice fundamental para análise porque é um traço recorrente em todos os contos e mantém relações estreitas com o conteúdo das narrativas. Uma leitura atenta dos contos sugere que essa forma literária não é gratuita nem resultado de uma simples “experimentação da linguagem”, como sugerem Antonio Hohfeldt e Luís Augusto Fischer ao apresentarem comentários gerais sobre a estética de Caio Fernando Abreu.

Os contos examinados possuem uma especificidade quanto ao foco narrativo, à posição do narrador, à estruturação textual e alertam para uma “infração da forma” e para uma transgressão dos padrões convencionais de representação literária. A alternância da posição do narrador marcada em “Os sobreviventes” e “Aqueles dois” e a suspensão do relato objetivo nesses contos são fatores que conduzem à fragmentação formal de acordo com a proposta teórica adotada neste trabalho. O discurso fragmentado e subjetivo dos personagens e dos narradores de “Pêra, uva ou maçã?” e “Morangos mofados” também são indicadores de uma estética que rompe com convenções de escrita literária e que opta pela fragmentação. Theodor Adorno e Walter Benjamin sublinham que a arte moderna abole paradigmas da arte tradicional, 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, nesse sentido, fundamental para a compreensão da forma literária dos contos de *Morangos mofados*, que são desenvolvidos não só por um discurso subjetivo, 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 tranqüila do sujeito que fala, as narrativas da obra também estão

transgredindo as “regras” da composição convencional, baseada em relatos cuja ordenação e clareza discursiva são referências inegáveis. Nos contos de Caio Fernando Abreu, essa “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 das narrativas.

Considerando que a forma também é um “conteúdo” literário, como alerta Adorno, é possível afirmar que as narrativas de Caio Fernando Abreu apresentam um modo particular de elaborar experiências sociais: as cenas são fragmentadas; o discurso do narrador é flexível, fragmentado e ambíguo; a estrutura narrativa não é linear; a definição de tempo, espaço e personagens não é nítida; o princípio de causalidade não é explícito. Todos esses traços indicam que as estratégias literárias são complexas, assim como são complexas as experiências abordadas, o que destaca a idéia de que estética e conteúdo estão em consonância, proporcionando um equilíbrio à obra.

Os contos de *Morangos mofados* representam experiências de sujeitos deslocados emocional e sexualmente e abalados física e politicamente, podendo a idéia de “crise” ser apontada para caracterizá-los. Os personagens de “Os sobreviventes” são sujeitos que resistem a um sistema opressor, mas sofrem por sua impotência; os de “Pêra, uva ou maçã?” e “Morangos mofados” são seres fragilizados e entristecidos diante da dificuldade de realização plena e os de “Aqueles dois” enfrentam o paradoxo de serem ao mesmo tempo juízes e réus de suas próprias histórias, acusadores e acusados, o que os deixa também deprimidos. Essa crise que atinge os sujeitos conseqüentemente interfere na forma de abordar as situações vividas por eles e de problematizar suas experiências. Daí a “dificuldade da forma”<sup>89</sup>, percebida pela estética da fragmentação, que se constitui como uma estratégia fecunda para a interiorização dos conflitos dos personagens e para a problematização de suas histórias.

Essas tramas são marcadas pela violência social no sentido de que os personagens dos contos são sujeitos que experimentam a repressão, o autoritarismo e a agressão moral e física e que têm sua integridade atacada. Frágeis e vulneráveis à prática da violência, os personagens de Caio Fernando Abreu manifestam, através

---

<sup>89</sup> A expressão é de Rodrigo Naves em obra sobre a arte plástica brasileira. Para o autor, pintores que retratam a situação conflitiva brasileira incorporam à forma dos quadros uma “dinâmica social descompassada”, resultando numa “dificuldade da forma”. Conferir NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

de seus próprios discursos e de sua constituição psíquica, uma perplexidade diante das situações vividas e uma consciência em relação à dificuldade de reversão do *status quo*. A representação dessa violência social que atinge os sujeitos é intensificada nas narrativas pela opção formal na medida em que tanto a fala dos personagens e do narrador quanto a estrutura dos textos apresentam-se fragmentadas, sendo a fragmentação um recurso adequado para a exploração de situações extremas baseadas em práticas de violência.

As narrativas do livro, ao se mostrarem fragmentadas formal e estruturalmente, desestabilizam o receptor, e essa fragmentação, no decorrer do exercício de leitura dos contos, passa a ser reconhecida como uma estratégia para causar estranhamento e provocar reflexão. Na leitura dos contos da antologia, o leitor tem papel fundamental, já que é ele quem precisa fazer a montagem dos fragmentos e propor um sentido aos textos, e este não é dado, precisa ser construído atentamente com a observação à forma e ao conteúdos das histórias. Além da mobilização ativa do leitor, a fragmentação formal é um índice que destaca a representação de experiências sociais e humanas marcadas por sentimentos de angústia e desolação e por episódios de violência social.

O rompimento com as convenções tradicionais de composição literária nos contos de *Morangos mofados*, cuja característica aparece especialmente na fragmentação da forma narrativa, destaca que essa é uma estratégia que procura dar maior intensidade às problematizações temáticas do livro, assinalando uma tendência da obra em resistir à uma estrutura literária que indique neutralidade ou que proponha um mascaramento de experiências marcadas pela violência e pela repressão. Um discurso linear, pautado pela objetividade e pela explicitação das relações de causa e efeito, por exemplo, poderia minimizar o impacto do leitor diante daquilo que é problematizado nas narrativas. Além disso, a linearidade poderia atender a interesses de alienação no sentido de que a perplexidade e a reflexão, necessárias à percepção de eventos baseados em episódios de violência, não seriam provocados por uma escritura literária que não motivasse um questionamento sobre a estrutura e a forma dos textos e sua relação com as experiências representadas.

É preciso destacar que a fragmentação formal também atende à exploração da constituição dos sujeitos dos contos do escritor gaúcho na medida em que seus personagens são seres em crise, insatisfeitos com sua vida, conscientes da

precariedade da condição humana, enfim, melancólicos. Esse quadro que caracteriza os personagens aponta para a impossibilidade de os sujeitos articularem linearmente suas falas, tornando-as fragmentadas e desprovidas, aparentemente, de lógica. A fragmentação do discurso dos personagens, nesse sentido, converge para uma exploração mais intensa das experiências vivenciadas por eles, as quais enfatizam o deslocamento social e sexual dos “atores” dos contos cuja marca também é apreendida pelas experiências de perda e pela repressão.

A observação à condição dos sujeitos dos textos de *Morangos mofados* e aos discursos proferidos por eles e pelos narradores das histórias mostra que a melancolia é intensa e subjacente aos contos da obra. Não há personagem feliz assim como não são felizes os desfechos das histórias, e o leitor depara-se constantemente com a insatisfação e a desilusão dos personagens que deixam transparecer através de seus discursos e de suas ações a crise que os cerca. E essa crise vem acompanhada de um sentimento melancólico, que expressa não só o descontentamento dos personagens, mas também a consciência deles em relação às experiências que vivenciam. Os personagens das narrativas “Os sobreviventes”, “Pêra, uva ou maçã?”, “Aqueles dois” e “Morangos mofados” não crêem em mudanças significativas em suas vidas nem têm perspectivas promissoras quanto ao futuro, embora existam projetos e sonhos simbolizados pela alusão aos “morangos”. Os morangos estão mofados, porque o saldo das situações enfrentadas é sempre negativo.

Essa percepção acentua a melancolia dos sujeitos e da obra como um todo. A oposição entre o mofo e os morangos é um elemento que destaca a distância entre o mundo projetado pelos personagens e o mundo vivido por eles e que enfatiza o teor melancólico da coletânea, visto a dificuldade de transpor o limite que separa o sonho da realidade. As narrativas exploram essa perspectiva melancólica de diferentes formas, ora acentuando as experiências de perda, ora destacando a insatisfação e o desolamento dos sujeitos, ora abordando o sentimento de culpa, e essas diferenças de apresentação da melancolia indicam que: 1) a melancolia é apreendida através de diversas facetas, como a perda, a insatisfação, a desilusão, etc; 2) a perspectiva melancólica em *Morangos mofados* não se manifesta através de um único elemento; 3) a adoção de uma única concepção moderna sobre a melancolia não dá conta da experiência melancólica discutida na obra; 4) a

diversidade de abordagem da melancolia no livro torna mais rica a problematização das experiências e a compreensão da condição melancólica.

Todos esses fatores levantados sinalizam que a melancolia em Caio Fernando Abreu recebe conotação singular e que a produção literária do escritor é plural, não permitindo um enquadramento em uma determinada concepção teórica sobre a melancolia. Por isso, a impossibilidade de eleição de um conceito único do tema para abarcar as experiências problematizadas na antologia do escritor gaúcho. As referências a Julia Kristeva, Sigmund Freud e Walter Benjamin, cujas proposições manifestam perspectivas teóricas e analíticas distintas, reiteram a idéia de que a melancolia em *Morangos mofados* apresenta-se de variadas formas, cabendo ao leitor encontrar um meio para compreensão que não minimize nem desloque a “força germinativa” do texto ou que o coloque em gavetas fechadas.

Essa constatação advém não só da diversidade da percepção melancólica nos contos, mas também da plurissignificação dos textos, que pode ser considerada índice de valorização da obra e elemento que inviabiliza uma leitura definitiva das histórias. Além disso, as narrativas são plurais por discutirem situações sociais distintas, como a opressão política, o preconceito, a repressão sexual, a solidão, a insatisfação pessoal, a descrença, a desestabilização do sujeito, temas que concorrem para a abordagem de “fatos” calcados em experiências de tristeza e desolação que geram melancolia. Essas experiências tornam-se mais intensas e melancólicas porque estão combinadas com uma conjuntura desfavorável à realização plena dos sujeitos.

O contexto social e político de que fazem parte os personagens da obra caracteriza-se pela predominância de valores conservadores numa sociedade patriarcal, conforme destacam David William Foster e Marilena Chauí ao tratarem da sexualidade em ambientes como o brasileiro<sup>90</sup>, e de práticas de repressão e violência, de acordo com proposições de José Antônio Segatto e Paulo Sérgio Pinheiro sobre o sistema governamental e social do país<sup>91</sup>. O conservadorismo, a repressão e a violência são fatores que provocam a dificuldade de ajustamento dos sujeitos, tornando-os vulneráveis ao exercício do autoritarismo e da opressão, e que

---

<sup>90</sup> As narrativas “Terça-feira gorda” e “Aqueles dois” ilustram a predominância de valores conservadores na sociedade brasileira quanto às práticas sexuais, como já foi destacado no capítulo anterior.

<sup>91</sup> Os contos examinados exploram diferentes facetas da repressão e da violência praticada pelo sistema político e social brasileiro, seja no plano moral e sexual, seja no plano individual e coletivo.

colaboram para a constituição melancólica da obra. Esta, nessa linha de raciocínio, pode ser compreendida à luz das relações entre literatura, sociedade e história, visto que as narrativas da coletânea apontam nas experiências representadas uma conexão intensa entre os problemas dos personagens e a conjuntura social, histórica e política em que estão inseridos.

As relações entre obra e sociedade, tal como são construídas nas narrativas, assinalam uma perspectiva crítica acerca de problemas sociais a que fazem referência as cenas dos contos. As posições crítico-reflexivas são desenvolvidas na antologia a partir de um intenso trabalho com a forma literária, os temas arrolados e o teor melancólico. Dessa maneira, a fragmentação da forma aparece como um dos elementos que dá sustentação à perspectiva melancólica e ao pensamento crítico que transparece em todos os contos, indicando uma inter-relação entre literatura, sociedade e crítica social.

Os textos do escritor exploram a fragmentação formal como uma via de abordagem e estruturação de uma perspectiva crítico-social que é também enfatizada pelo teor melancólico subjacente aos contos. A melancolia em *Morangos mofados* é oriunda da insatisfação em face de uma determinada ordem estabelecida – a ordem moral, política e social – e revela a impossibilidade de realização dos projetos. Nesse sentido, é possível assinalar uma elaboração da perda de “objetos de amor”, entendendo-se como objetos de amor os sonhos e os projetos existenciais. Essa melancolia vem acompanhada de um trabalho estético que procura representar através da postura do narrador a insatisfação dos sujeitos em relação ao contexto social. A melancolia em Caio Fernando Abreu dialoga criticamente com o contexto social e histórico brasileiro na medida em que o sentimento melancólico advém da consciência da precariedade da condição humana, não se resumindo a um sentimento de tristeza diante da inoperância de valores num contexto em que a repressão, a violência social e a impotência dos sujeitos são dominantes. Como sintoma de desconforto e questionamento, a perspectiva melancólica assinala o posicionamento crítico e ativo da obra, sendo uma via de acesso para a dramatização de experiências sociais e para a ruptura com um modo de pensar acomodado em lógicas lineares. A escritura dilacerada que marca os contos de *Morangos mofados* assemelha-se ao projeto de construção da “história em ruínas” (numa alusão à visão benjaminiana acerca do conceito e da

escritura da história), o qual não permite que sejam apagadas as marcas de um processo social em que as vozes marginais não têm espaço.

Nas narrativas da antologia, as experiências de perda decorrentes de um “tempo de ruínas” caracterizado como um “mal do tempo” são acompanhadas de uma atitude crítica em relação ao contexto social e aos personagens, insatisfeitos com sua própria trajetória, conscientes de sua impotência, mas avessos à contemplação. A atmosfera melancólica que perpassa nos contos de Caio Fernando Abreu é intensificada pelos enfoques à repressão, à violência, à perda de ideais, à morte. Em íntima conexão com um tempo sócio-histórico marcado pela prática de autoritarismo, repressão e lutas sociais, as narrativas refletem um desencanto com o “mundo”, em que a falta de uma saída ou de uma perspectiva promissora sinaliza a angústia e a impotência dos sujeitos frente a um sistema estabelecido. Além disso, a problematização desse “mundo” faz com que a melancolia na obra seja ativa e marcada pela perplexidade diante de experiências sociais. A melancolia que caracteriza os contos de Caio Fernando Abreu e a consciência da insuficiência para transformar a realidade circundante, tal como sugerem as narrativas do escritor, reiteram a necessidade de se construir, de acordo com o pensamento benjaminiano, uma experiência com o passado para evitar no presente e no futuro que as catástrofes se repitam.

Além disso, a melancolia em Caio Fernando Abreu só pode ser compreendida, conforme apontam os caminhos teóricos adotados, se não se perder de vista a relação entre atividade narrativa e vida social, que é manifestada em *Morangos mofados* através de uma linguagem narrativa construída “a contrapelo” e que evidencia fissuras e descontinuidades. Estas marcam os fragmentos que indicam as inter-relações entre produção narrativa e vida social e apontam também uma das formas pelas quais a melancolia se manifesta, já que uma leitura de contos da obra mostra que há uma estreita relação entre fragmentação formal e perspectiva melancólica. A estética da fragmentação formal na antologia sinaliza para a emergência de outra linguagem que possibilita a expressão das “fraturas provocadas pelo contexto”. Na perspectiva de Jaime Ginzburg,

A fragmentação se tornaria adequada para a representação da realidade, na medida em que as seguintes condições fossem satisfeitas: o entendimento do processo histórico é problematizado, pela sua complexidade e por seu impacto, de modo que a consciência humana, em condições convencionais, não tem como dar conta de sua profundidade, exigindo novo modo de pensar e representar, por estar

em um contexto de autoritarismo e opressão, tem sua individualidade atingida, sua integridade dilacerada, e sua expressão deixa marcas das fraturas provocadas pelo contexto. O abandono das estruturas tradicionais – a narrativa com tempo linear, enredo articulado logicamente, personagens planos ou coesos, o poema com metro regular, esquema de rimas, sintaxe culta – em favor de uma concepção fragmentária, com a subversão das referências de tempo e espaço, a adoção do verso livre, a representação de uma subjetividade frágil, inconstante e freqüentemente paradoxal, corresponde a uma mudança, por parte de escritores dedicados à atitude crítica, no modo de perceber o sentido da História. Perde-se a noção de totalidade, abandona-se a idéia de progresso. (2001, p. 30-31)

A fragmentação formal e a melancolia, então, são artifícios que consolidam a presença do componente extraliterário na estrutura interna da obra na medida em que condicionam não um registro de temas e problemas sociais e históricos, mas uma representação que equilibra uma tendência estética com tendência social, tal como propõe Benjamin ao falar da qualidade de uma obra de arte. A harmonia entre a estética e o “conteúdo” social mostra a capacidade da coletânea em esboçar uma perspectiva voltada tanto para o plano extraliterário quanto para o literário numa dimensão que não limita a produção literária ao desvendamento de uma dada realidade como ponto-chave nem à experimentação estética como único elemento caracterizador da obra. Os contos de *Morangos mofados* dialogam com seu contexto de produção na medida em que problematizam experiências sociais não só através da opção formal, mas também através da temática, sinalizando a possibilidade de se pensar relações entre texto e contexto que não se limitam a um “reprodução” de uma dada realidade.

Por elaborar esteticamente experiências marcadas pela imposição do autoritarismo, violência e repressão, as narrativas do escritor podem ser referenciadas como exemplo de obras que permitem relacionar texto e contexto, literatura e vida social. As narrativas do escritor, nessa linha de raciocínio, confrontam traços violentos do país não só acerca das relações entre Estado e indivíduo, mas também nas entre sujeitos sociais. Por isso, os contos estudados aludem a crises emocionais e à sensação de desolamento e insatisfação, verificadas na postura dos personagens e compreendidas como expressão de dados da realidade social brasileira. Considerando que a sociedade brasileira é marcada desde sua formação por valores conservadores, por um sistema político-social autoritário e pela dificuldade de os sujeitos realizarem-se plenamente (seja no aspecto pessoal, seja no profissional), é possível assinalar que na produção literária estudada há uma maneira singular de elaborar experiências calcadas na

problematização desses traços do contexto histórico e social brasileiro. Os contos “Os sobreviventes”, “Pêra, uva ou maçã?”, “Aqueles dois” e “Morangos mofados” trazem elaboradas direta ou indiretamente reivindicações de ordem moral, sexual, emocional.

A obra questiona valores do patriarcado autoritário e da moral conservadora ao representar a possibilidade de correspondência de afetos de sujeitos homossexuais, abalando os padrões de sexualidade socialmente legitimados e confrontando preconceitos. É o caso da abordagem de “Terça-feira gorda” e “Aqueles dois”, narrativas que se propõem a questionar princípios morais da sociedade conservadora e patriarcal através de recursos estéticos que não se propõem a levantar bandeira de causas sexuais nem a inserir o escritor numa chamada “cultura global gay” como sinaliza Fernando Arenas.

A temática da sexualidade e do homoerotismo em Caio Fernando Abreu conduz a uma reflexão sobre valores morais socialmente legitimados num espaço em que o “diferente” passa a não ter direito de aceitação social, tornando-se indivíduo à margem dos processos sociais. Essas narrativas problematizam situações exemplares para a discussão de experiência de violência social e discriminação na medida em que exploram uma visão de mundo que se opõe a um padrão vigente de comportamento e conduta moral. A sociedade passa a ser vista como uma entidade que, autoritária e conservadora, exclui o “ex-cêntrico”, reprimindo e condenando-o. E essa proposta conduz à idéia de que as narrativas da obra não banalizam as experiências homoeróticas, mas, ao contrário, promovem uma reflexão e uma humanização ao leitor, apreendidas através da construção das cenas e de personagens marginalizados.

Essa abordagem, assim como a da repressão política e da insatisfação do sujeito, conduz à perspectiva crítica dos contos de *Morangos mofados*, uma perspectiva amparada por uma realização estética que está em consonância com a proposta temática da obra. A fragmentação formal, nessa linha de raciocínio, dialoga com circunstâncias sociais e históricas marcadas por imagens de violência e desumanização, sendo que as contingências de natureza externa passam a desempenhar um papel intrínseco à estética da obra. A fragmentação formal do livro de Caio Fernando Abreu e a melancolia da obra aponta uma conexão da forma literária com interiorização das experiências sociais e históricas e é uma das facetas que caracteriza a literatura do escritor, embora outros elementos de análise possam

ser abordados em uma pesquisa sobre a produção do autor, como a hibridização de gêneros, o plurilingüismo, a poeticidade narrativa, etc. Neste trabalho, o enfoque sobre a fragmentação formal e a melancolia que convergem para a construção de uma crítica social indica um dos caminhos de leitura, não o único, porque a obra *Morangos mofados* é aberta a variadas interpretações. Esta pesquisa não contempla uma leitura de conjunto da produção do escritor, envolvendo um corpus maior de análise e livros de distintos gêneros textuais: o limite de preparação do texto dissertativo não permitiria o desenvolvimento adequado de uma abordagem mais ampla; por isso, a necessidade e a pertinência de um recorte ao objeto de investigação para este trabalho. Os tópicos elegidos para a investigação são elucidativos de uma tendência de Caio Fernando Abreu e evidenciam que a forma das narrativas obedece a uma descontinuidade em micro e macro-extensão.

Além da fragmentação em nível formal e estrutural das narrativas de *Morangos mofados*, é preciso assinalar a fragmentação externa da obra, entendida pela desconexão aparente entre os contos de cada parte do livro e das partes entre si. A fragmentação interna e externa na coletânea também é indício de uma ruptura com os padrões tradicionais de composição literária e servem como estratégia crítica para abandonar a idéia de progresso na história e optar pela abordagem “materialista” do processo histórico. Essa transgressão narrativa, percebida ainda na abolição da linearidade e da objetividade da linguagem, é índice que associa os contos do escritor à tendência moderna da obra de arte apontada por Adorno e Benjamin.

Os acontecimentos tratados em narrativas fragmentadas procuram não circunscrever a obra a um único referencial, já que a fragmentação indica a plurissignificação dos textos e a possibilidade de leituras variadas. Esse traço também imprime à obra de Caio Fernando Abreu uma “forma aberta”, de caráter inconcluso e leituras diversas, estando, nesse sentido, condizente com a perspectiva dos teóricos de Frankfurt quanto à pluralidade interpretativa das obras. Para Adorno e Benjamin, a produção artística deve instigar no leitor um processo de busca pela significação, mas, para que tal movimento seja assegurado, a estética da obra dever ser eficaz.

Essa opção pela estética do fragmento não é gratuita na obra do escritor, mas, pelo contrário, é significativa da abordagem crítica que seus textos proporcionam. Todos esses fatores – a fragmentação formal, a abolição da estrutura

tradicional, a visão do marginalizado – possibilitam identificar na obra de Caio Fernando Abreu uma perspectiva crítica que suscita reflexões e não impõe ao leitor um sentido definitivo. A noção de que a obra literária deve ser “aberta” e ter uma “força germinativa” capaz de promover leituras diversas e interpretações renovadas é defendida por Benjamin e essa parece ser uma marca do texto de Caio Fernando Abreu. Tal prerrogativa é constatada em face à diversidade de leituras encontradas sobre a produção do autor e especialmente em relação à construção de seus textos, que permite interpretações plurais e perspectivas críticas variadas.

A exploração de estruturas fragmentárias, aliada às tendências temáticas, impulsiona a identificação do caráter melancólico da produção de Caio Fernando Abreu, considerando-se melancolia não só como um sentimento de perda, mas também como uma consciência acerca da precariedade da condição humana e dos fatores sociais que apontam para a desestruturação do sujeito e sua marginalização. O movimento melancólico em *Morangos mofados* não pode ser desvinculado, tal como sugerem Benjamin, Kristeva e Scliar, da conjuntura social, política e histórica que está subjacente nas narrativas. Por isso, a articulação entre texto e contexto de produção na análise dos contos do livro é pertinente, tal como mostram as análises de narrativas desenvolvidas neste estudo. A perspectiva melancólica defendida por Scliar é particularmente produtiva para a compreensão da melancolia em Caio Fernando Abreu no sentido de que a proposta do ensaísta é a de articular sentimento de tristeza a um conjunto de traços desfavoráveis de um dado contexto social e histórico. Por problematizar a história, abandonando uma concepção idealizada do Brasil e apontando riscos de banalização de experiências sociais em sentido amplo, os contos de Caio Fernando Abreu expressam uma perplexidade diante de experiências sociais marcadas por perdas, insatisfação, crises emocionais, etc, as quais sinalizam a presença de um melancolia na obra do autor.

Questionar de que modo a produção de um autor incorpora à narrativa conflitos da sociedade a que se refere o texto é um meio para compreender como se estabelecem as relações entre estrutura literária e artística e condicionamento social. Caio Fernando Abreu é um escritor que se preocupou em discutir literariamente problemas da experiência humana e conflitos sociais, propondo uma perspectiva singular para a formação e humanização do homem. Seus textos são elaborações literárias que combinam elementos de ordem social com elementos de ordem estética, num trabalho artístico que rompe com as convenções tradicionais de

linguagem e composição e que aponta para a necessidade de se defender valores humanistas, tal como propõe Antonio Candido.

Os textos de Caio Fernando Abreu problematizam experiências de “violência social”<sup>92</sup> em contos cuja temática ora é o homoerotismo ora é a repressão política ora é a repressão moral ou a insatisfação/frustração do sujeito e esses temas provocam no leitor uma reflexão sobre valores humanistas ao sensibilizá-lo quanto à experiências de violência social. O modo como os textos são elaborados enuncia uma perplexidade que se manifesta em dois níveis: um relacionado à impotência de lutar contra as amarras impostas pelo sistema social, e outro ligado ao estranhamento da forma. Este último traço, que caracteriza as rupturas com o modo convencional de construção narrativa e a instabilidade do narrador, pode ser compreendido como uma estratégia para expressar a dificuldade de elaboração das experiências sociais. Essas estratégias formais e a abordagem temática, reveladas pela tensão interna da obra em consonância com a tensão externa, induzem à percepção de uma desarmonia social. Nesse sentido, os contos do escritor sublinham um olhar inquieto acerca dos processos de violência social do período autoritário brasileiro e da sociedade conservadora, e esse olhar marcado ainda pela perplexidade não deixa de ser também melancólico e crítico. A obra de Caio Fernando Abreu é representativa da impossibilidade de conciliação de perspectivas antagônicas que estão na base da realidade histórica, marcada por tensões sociais e culturais, e a forma como isso está problematizado na obra configura uma crítica social ímpar.

Todas essas articulações (entre forma fragmentada e conteúdo social e entre perspectiva melancólica e contexto de produção) estão interligadas e assinalam que a construção formal dos contos afasta a obra das narrativas de cunho documental. Isso torna-se evidente porque há um distanciamento do realismo nu e cru e os textos não se propõem a apresentar uma “radiografia” ou uma “fotografia” de uma determinada realidade social, tal como indica a maioria dos discursos críticos sobre a obra do escritor, referenciados no primeiro capítulo deste trabalho. A idéia de “radiografia” ou “fotografia” sugere a apresentação de um discurso que  *copia* uma realidade e que objetiva  *registrar* eventos. O exame dos contos de  *Morangos*

---

<sup>92</sup> A expressão “violência social” é usada por Antonio Candido em artigo sobre as relações entre violência e literatura no Brasil e designa as formas de violência física e mental. CANDIDO, Antonio. Censura-violência. In: \_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 205.

*mofados* mostra que a forma como são representadas as experiências sociais impede uma simples “cópia” do real no sentido de que o recurso estético usado não atende a essa proposta: a fragmentação formal das narrativas opõe-se à idéia de fotografia e acentua a necessidade de “montagem”, de estilhaçamento de imagens, contrariando a adoção de uma visão já dada ou reproduzida.

A leitura proposta para a antologia não nega que os textos estabelecem relação com um momento histórico específico, mas destaca que a referencialidade da obra não configura as narrativas de *Morangos mofados* como “documento” de uma época ou de uma geração. Afirmar que os contos de Caio Fernando Abreu são uma fotografia ou um documento de uma geração ou de uma época pode ser uma forma de minimizar o potencial criativo e crítico que singulariza o livro. A exploração da estruturas fragmentadas nas narrativas é índice que comprova o distanciamento dos contos à literatura do tipo documento ou fotografia.

O recurso da fragmentação também não deve ser interpretado como uma simples “experimentação da linguagem”, visto que não é uma estratégia gratuita ou casual nem um capricho do autor. A fragmentação procura causar estranhamento formal e motivar a reflexão sobre as situações abordadas nos contos, além de manifestar uma estreita conexão com a perspectiva melancólica dos sujeitos criados por Caio Fernando Abreu. Se a fragmentação não mantivesse relação com o conteúdo das narrativas, não poderia ser referenciada como fator que intensifica a problematização das situações vividas pelos personagens e que condiciona o equilíbrio entre tendência estética e tendência política na obra.

Além da fragmentação, da melancolia e do equilíbrio entre o estético e o político, os contos de Caio Fernando Abreu permitem outros desdobramentos de análise, como os propostos pelos estudos comparatistas. Estes, ao aproximarem a obra do escritor a outras formas de manifestação artística, relacionando-os com base em diferentes perspectivas, ampliam as reflexões sobre o texto do autor de modo a apontar aspectos singulares de sua produção, os quais mostram diálogos da obra e um rompimento com a temática comumente explorada na literatura regional. Esses traços revelam ainda que a produção literária do criador de *Morangos mofados* ignora fronteiras espaciais e culturais, promovendo uma inter-relação artística que impede uma visão restrita da potencialidade temática, crítica e literária da obra.

Com base nessas observações, é possível assegurar que os textos do escritor, pela sua forma de elaboração estética e perspectiva crítica, não permitem “etiquetar” ou “guetificar” sua literatura. Nesse sentido, categorizações do tipo “cultura gay”, “autor de geração”, “conto de atmosfera”, por exemplo, referidas por diferentes ensaístas na abordagem da produção de Caio Fernando Abreu, parecem não contemplar a especificidade e a natureza singular da obra do autor, embora façam alusão a alguns elementos constitutivos das narrativas. A análise desenvolvida nesta pesquisa acena para a necessidade de se associar forma e conteúdo, literatura e vida social na representação da condição humana na obra, não havendo, portanto, a necessidade de rotulação dos textos quanto ao tipo de abordagem apresentada ao leitor, tal como acreditava o próprio escritor ao dizer: “gostaria que uma pessoa, ao ler um livro meu, percebesse a dimensão disso, e não ficasse procurando classificações”, pois a aplicação de rótulos literários “é uma discussão muito perigosa” e “uma tentativa de colocar as coisas em prateleiras, para que elas não sejam perturbadoras.”<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> ABREU, Caio Fernando. In: COUTINHO, Sônia. Ficção nos tempos de cólera. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1988.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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 andaré 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 moçados*. 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.

\_\_\_\_\_. In: COUTINHO, Sônia. Ficção nos tempos de cólera. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1988.

\_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 1982.

\_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et alli. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

APPEL, Jorge Carlos (org). *Roda de fogo – 12 gaúchos contam*. Porto Alegre: Movimento, 1970.

ARENAS, Fernando. Subjectivities and homoerotic desire in contemporary brazilian fiction: the nation of Caio Fernando Abreu. In: \_\_\_\_\_. *Utopias of other ness – nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu. *Brasil/ Brazil*. Ano 5, Nº 8, 1992. p. 53-67.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia – o problema XXX*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mímesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BITTENCOURT, Gilda. *O conto sul-riograndense – tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BIZELLO, Aline. *Caio Fernando Abreu sob um viés comparatista*. Monografia (Curso de Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. Censura-violência. In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: ED. UNISINOS, 2003.

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

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual. Essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

D'INCAO, Maria Ângela. & SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (orgs). *Dentro do texto, dentro da vida – ensaios sobre Antônio Cândido*. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992.

DRUMMOND, Carlos. A flor e a náusea. In: \_\_. *A rosa do povo*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

FOSTER, David William. Propuestas. In: \_\_. *Producción cultural e identidades homoeróticas – teoría y aplicaciones*. San José: Universidad Costa Rica, 2000.

FRANCO JR, Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em Terça-feira gorda, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*. Nº 1. Santa Maria, ED. UFSM, 2000. p. 91- 96.

FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_. *Obras psicológicas completas*. Vol. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*. Nº 13. São Paulo: FFLCH-USP, 1980. p. 219-230.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*. Nº 18 e 19. Santa Maria: Ed. UFSM, 2001. p. 121-144.

\_\_\_\_\_. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*. Vol. 19, Nº 33. Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, 2000. p. 43-51.

\_\_\_\_\_. Historicidade da poesia lírica: Drummond e o autoritarismo. In: CAMPOS, Maria do Carmo & INDURSKY, Freda. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

\_\_\_\_\_. Melancolia e dualismo em Gregório de Matos. In: SCHÜLLER, Donaldo & PAVANI, Cinara (orgs). *Gregório de Matos: texto e hipotexto*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

\_\_\_\_\_. *Olhos turvos, mente errante – elementos melancólicos em Lira dos vinte anos*. Tese (Programa de Pós-graduação em Letras) – Universidade Federal do rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

HABERT, Nadine. *A década de 70 – Apogeu e crise na ditadura militar*. São Paulo: Ática, 1994.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.

KOTHE, Flávio. Poesia e proletariado. In: KOTHE, Flávio (org). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro – depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

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.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: \_\_\_\_. *A nau de Ícaro seguido de imagens e miragens da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.

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

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.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

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.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Nº 1. 1991.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. Nº 9. São Paulo: Edusp, 1991. p. 45-56.

PINTO, Manuel da Costa. Uma ética da representação. *Revista Cult*. Ano VI, Nº 72. São Paulo: Lemos, 2003. p. 61-61.

PIVA, Mairim Link. *Uma figura às avessas: Triângulo das Águas, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

\_\_\_\_\_. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. *Letras de Hoje*. V. 37, Nº 2. Junho. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 225-233.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Ed. UNICAMP, Edusp, Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. Literatura e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos – a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEGATTO, José Antônio. Cidadania de ficção. In: SEGATTO, José Antônio & BALADAN, Ude (orgs). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1999.

SONTAG, Susan. Sob o Signo de Saturno. In: \_\_\_\_. *Sob o Signo de Saturno*. 2. ed. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

WIZNIEWSKY, Larry. *Ângelus contraculturalis – Caio Fernando Abreu crítico da contracultura*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2001.