

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

João Vitor Guimarães Sérgio

A imaginação em pedaços:
a fragmentação, a paixão e a loucura em três contos de Caio Fernando Abreu

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2023

João Vitor Guimarães Sérgio

A imaginação em pedaços:

a fragmentação, a paixão e a loucura em três contos de Caio Fernando Abreu

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S484i Sérgio, João Vitor Guimarães
 A imaginação em pedaços: a fragmentação, a paixão
 e a loucura em três contos de Caio Fernando Abreu /
 João Vitor Guimarães Sérgio; orientador Jaime
 Ginzburg - São Paulo, 2023.
 121 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. literatura brasileira. 2. Abreu, Caio Fernando,
1948-1996. 3. fragmentação. 4. paixão. 5. loucura. I.
Ginzburg, Jaime, orient. II. Título.

*Dedico estas reflexões a todos aqueles que, de algum modo,
tentaram evitar a ascensão da barbárie no Brasil em outubro de 2018.*

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): João Vitor Guimarães Sérgio

Data da defesa: 23 / 10 / 2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Jaime Ginzburg

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 11 / 12 / 2023.



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: SÉRGIO, João Vitor Guimarães

Título: A imaginação em pedaços: a fragmentação, a paixão e a loucura em três contos de Caio Fernando Abreu

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 23/10/2023

Banca examinadora

Dra. Larissa Satico Ribeiro Higa

Externa

Dra. Gabriela Ruggiero Nor

Externa

Prof. Dr. Marcos Piason Natali

Universidade de São Paulo (USP)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Jaime Ginzburg, por compartilhar diversos conselhos, referências e reflexões durante suas aulas e nossas reuniões e pelo incentivo a seguir a pesquisa sobre um escritor tão magistralmente subversivo como Caio Fernando Abreu. Agradeço também aos professores Arnaldo Franco Jr., Marcos Antonio de Moraes e Lizandro Calegari pelos apontamentos precisos e instigantes feitos no Exame de Qualificação, em maio de 2022. No âmbito acadêmico, agradeço ainda às doutoras Gabriela Ruggiero Nor e Larissa Higa e ao professor Marcos Natali, que compuseram a banca de defesa em outubro de 2023 e me deram as primeiras devolutivas do texto, trazendo aspectos sobre a narração dos contos que busquei contemplar nesta versão corrigida.

Agradeço a todos os meus professores, desde os anos iniciais na Escola Projeto Vida, em Santana, até meus atuais colegas de trabalho no Colégio João e Raphaela Passalacqua, na Bela Vista, que possibilitam tantos momentos prolíficos nas trocas de ensino e aprendizado. Dentre esses profissionais que me formaram, destaco aqui Márcia Alves Ovalle, Raquel Davison, Maria Rosa Briense, e, já na Universidade, as professoras doutoras Viviana Bosi, Elaine Sartorelli e Maria Sílvia Betti, que me introduziram à análise formal de textos literários.

Agradeço aos meus amigos beletristas, em especial Lucas Nascimento Simão, Larissa dos Santos Rocha, Gabriela Sarmento Badain, Jéssica Vilar Benedicto, Paulo Vaughon Santana, Viviane Marques, Ariadne Tadeu Arruda, Caio Augusto Leite e Dheyne de Sousa Santos, pelas conversas sobre literatura, teatro, cinema, realidade, psicanálise e Brasil, que tanto me ensinam e me motivam a colaborar na construção de um país mais justo, seguro e que centralize e preserve a cultura e a memória.

Na esfera familiar, agradeço principalmente aos meus pais, Ana Flávia de Faria Guimarães e João José Fernandes Sérgio, por compreenderem desde sempre a importância do investimento na educação, à minha irmã, Ana Helena Guimarães Sérgio e à minha tia, Letícia de Faria Guimarães, por me mostrarem o que pode acontecer quando somos nós mesmos e cuidamos de quem está ao nosso redor.

De uma troca de olhares a longas conversas, agradeço ainda a todos aqueles tiveram a generosidade de compartilhar comigo suas inquietações contemporâneas em espaços como o Centro Cultural São Paulo, a Charles University e as unidades do Sesc São Paulo que sempre acolhem o estudo, o senso crítico e as mais diversas manifestações culturais. Dentre essas

peessoas, destaco Julia Salgado, Elza Farias, Alex Hagiwara, Marcia Dutra, Vinicius Máximo e Danilo Satou, dentre muitos outros profissionais que admiro profundamente. Obrigado.

Por último, e provavelmente mais importante, agradeço a minha avó Maria Judith de Faria Guimarães, a meu companheiro Leonardo Guimarães Stocco, e a minha grande amiga Vitória Tonetti Martini, que acompanharam de perto as angústias e os questionamentos que me atravessaram ao compor este texto e foram meus primeiros leitores. Agradeço por estarem sempre comigo. Eu amo vocês.

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto — o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

(Clarice Lispector, A paixão segundo G.H.)

RESUMO

Esta dissertação analisa três contos de Caio Fernando Abreu, intitulados “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto”, com foco na fragmentação formal presente nas narrativas e na relação temática entre paixão e loucura. O objetivo é explorar como o autor utiliza recursos estilísticos e temáticos para transmitir a intensidade emocional dos personagens, destacando os elementos fragmentados em suas obras e sua conexão com as emoções extremas. Ao longo desta pesquisa, são explorados também os assuntos comuns aos contos selecionados e como se relacionam com outras obras do mesmo autor. O presente trabalho sugere que temas como a solidão, a busca pela identidade e a angústia existencial, estão intrinsecamente ligadas à fragmentação formal e à relação entre paixão e loucura, pois representam os conflitos internos dos personagens que são expressos de forma desmembrada e intensa. Conclui-se que a fragmentação formal nas obras de Caio Fernando Abreu é um importante recurso estilístico que permite a expressão das complexidades emocionais e psicológicas dos personagens, revelando a sensibilidade e a profundidade da escrita do autor.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, contos, indeterminação, fragmentação, paixão, loucura.

ABSTRACT

This thesis analyses three short stories by Caio Fernando Abreu, titled “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” and “À beira do mar aberto”, focusing on the formal fragmentation presented in the narratives and the relationship between the themes of passion and madness. The objective is to explore how the author uses stylistic and thematic resources to convey the emotional intensity of the characters, highlighting the fragmented elements in his works and their connection to extreme emotions. Throughout the analyses, common themes in the selected stories are also explored, and how they relate to other works by the same author. This thesis presents suggests how issues, such as loneliness, the search for identity, and existential anguish, are intrinsically linked to formal fragmentation and the relationship between passion and madness, as they represent the characters’ internal conflicts. The formal fragmentation and in Caio Fernando Abreu’s works is an important stylistic resource that allow the expression of the emotional and psychological complexities of the characters, thus revealing the author’s sensitivity and depth of writing.

Keywords: Caio Fernando Abreu, short stories, indetermination, fragmentation, passion, madness.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
1.1 Três momentos da escrita de Caio Fernando Abreu.....	13
1.2 Reflexões sobre o gênero conto e a recepção crítica de Caio Fernando Abreu.....	18
2. Análise do conto “Carta para além do muro”	27
2.1 Tempo e espaço.....	27
2.2 Narração.....	29
2.3 Linguagem.....	32
2.4 Diálogo com outras obras.....	34
3. Análise do conto “Os sobreviventes”.....	39
3.1 Tempo e espaço.....	39
3.2 Narração.....	41
3.3 Linguagem.....	44
3.4 Diálogo com outras obras.....	49
4. Análise do conto “À beira do mar aberto”.....	54
4.1 Tempo e espaço.....	54
4.2 Narração.....	56
4.3 Linguagem.....	59
4.4 Diálogo com outras obras.....	61
5. A fragmentação formal nos contos de Caio Fernando Abreu.....	67
5.1 Caio Fernando Abreu e a narrativa moderna.....	67
5.2 Comparação entre os contos analisados.....	74
6. Paixão, filosofia e loucura em Caio Fernando Abreu.....	90
6.1 Narradores <i>obscenos, de tão lúcidos</i>	90
6.2 Loucura e literatura	96
6.3 Comparação com outras obras	102
7. Considerações finais.....	111
Referências bibliográficas.....	114

1. Introdução

Este trabalho é resultado de algumas reflexões acerca de três contos do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1948-1996), a saber: “Carta para além do muro”, escrito em 1970, mas publicado em livro apenas em 2005; “Os sobreviventes”, presente na obra *Morangos mofados* (1982); e “À beira do mar aberto”, que faz parte de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). As obras ilustram o caráter fragmentário que permeia grande parte da contística de Abreu ao romper com os padrões narrativos tradicionais.

Na interpretação feita nesta pesquisa, entende-se que o escritor utiliza recursos estilísticos de diferentes gêneros literários para particularizar personagens e situações que colaboram na produção de reflexões sobre eventos históricos da contemporaneidade. Por meio da leitura dos contos, abrem-se possibilidades de diálogo com outras ciências humanas para repensarmos as relações do presente com a memória, o ritmo, o corpo e a sociedade brasileira.

No presente trabalho, a relação entre forma, tema e contexto de escrita das obras é essencial nas análises cujo fio condutor é a fragmentação, a qual é realizada ou pelos fluxos reflexivos em que se inserem os narradores ou pela escassez de pontuação nos três textos, dentre outros aspectos a serem citados e detalhados mais adiante.

Os temas e formas recorrentes em seus textos apontam descrições aprofundadas e singulares de sujeitos que se encontram atormentados pelo excesso de repressão a que estão submetidos e pelo impacto causado a partir da ausência da figura amada. Textualmente, este estado de paixão dos personagens possibilita uma liberdade em confissões e relatos pautados na técnica do fluxo de consciência.

As inquietações diante da obra de Caio Fernando Abreu que motivaram esta pesquisa surgiram ainda na graduação, a partir do primeiro contato com obras do autor em um dos trabalhos finais da disciplina Introdução ao Teatro, ministrada pela professora Maria Sílvia Betti em 2017, e especialmente no acompanhamento de disciplinas, como Literatura Brasileira VI e Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo, lecionadas pelo professor Jaime Ginzburg em 2019 e 2020, respectivamente. Cursos como esses reforçam a importância de se entrar em contato com uma literatura do presente na universidade, de modo a valorizar textos literários que não se prendam ao cânone e que reflitam tendências da contemporaneidade, impossível de ser reduzida a periodizações e estilos homogêneos de escrita.

Tendo em vista que as obras são polissêmicas, permitindo múltiplos olhares, associações e interpretações, é importante esclarecer que não se trata de uma pesquisa exaustiva, mas apenas

uma dentre inúmeras possibilidades de compreensão dos contos de Caio Fernando Abreu. Apesar de o foco permanecer nos três contos já mencionados, serão feitas referências a outras obras do escritor, bem como a entrevistas, cartas e outros depoimentos dados por ele em vida para contribuir com considerações aqui apresentadas.

Caio Fernando Abreu ocupa um espaço muito particular na literatura brasileira. O autor foi laureado três vezes com o Prêmio Jabuti, em 1984, 1989 e 1996, traduzido para o inglês, francês e italiano ainda em vida e desfrutou de certo reconhecimento no meio literário e jornalístico. A literatura que desperta interesse em um público expressivo da primeira edição de *Morangos mofados* (1982) entre o público mais jovem aliada à sua postura subversiva no enfrentamento do autoritarismo em voga na ditadura fez com que o autor fosse tratado por muito tempo como um simples representante de uma literatura mais popular, distante dos estudos literários realizados pela Academia da época.

Vale pontuar ainda que Abreu assumiu-se publicamente homossexual no contexto altamente repressor da ditadura militar brasileira (1964-1985), colocando-se como uma figura de resistência aos valores sociais dominantes, por exemplo o patriarcalismo e a heteronormatividade. Desse modo, sua figura ainda é controversa para uma parcela mais conservadora da Academia e do público geral, o que evidencia ainda mais a importância da elaboração e publicação de pesquisas em torno do autor.

Embora o escritor seja mais reconhecido pelos contos, sua obra inclui crônicas, novelas, romances e teatro, além de três traduções, um volume de correspondências e um vasto trabalho como jornalista para veículos de imprensa, sendo alguns deles as revistas *Manchete* e *Veja* e os jornais *Zero Hora* e *O Estado de S. Paulo*.

Como este trabalho pretende analisar com mais precisão a categoria do narrador, fazemos uma observação acerca do uso do termo “narratário”, frequente nas páginas a seguir. Na teoria literária, entende-se como “narratário” o destinatário imediato do narrador dentro do texto literário. Difere-se do interlocutor por não incluir o leitor, apenas um outro elemento a quem o discurso do narrador se dirige, funcionando como um personagem, mas que não necessariamente possui falas ou interfere diretamente na narrativa.

Nas análises de “Carta para além do muro” e “À beira do mar aberto”, acentua-se a tensão entre narrador e narratário, principalmente pela paixão desmedida que os narradores nutrem por esses narratários.

É possível estabelecer aproximações que vão desde o ritmo frenético das narrações até a intensidade com a qual cada narratário é tratado, sempre trazendo à tona o impacto causado

por atos de violência contra os protagonistas e reflexões acerca da condição de isolamento e solidão.

Ao elaborar algumas das considerações sobre suas experiências de angústia e sofrimento, os narradores se questionam a respeito da veracidade dos fatos narrados. A sensação de desorientação dos protagonistas ultrapassa as relações que os personagens estabelecem entre si e com o espaço, causando estranhamento no leitor e tensionando as fronteiras entre o real e a ficção.

A dissertação está estruturada em sete partes, a começar pela presente introdução, que apresenta alguns aspectos sobre três momentos da vida e obra de Caio Fernando Abreu e, a seguir, discute brevemente a teoria do conto e a literatura brasileira contemporânea, considerando pesquisadores, como Tânia Pellegrini e Karl Erik Schøllhammer. Na parte seguinte da introdução, são revisitadas considerações de alguns dos principais críticos literários de Caio Fernando Abreu, como Fernando Arenas, Ítalo Moriconi, e a produção acadêmica mais recente acerca do autor.

A segunda, terceira e quarta partes da dissertação analisam de maneira individual e minuciosa os contos que compõem o *corpus*, com destaque para a indeterminação encontrada nos textos. As análises estão organizadas de maneira cronológica, respeitando a ordem da primeira publicação de cada conto, e cada capítulo subdivide-se nos seguintes itens: “Tempo e espaço”, “Narração”, “Linguagem” e “Comparação com outras obras”.

Na sequência dessas análises, consta um capítulo dedicado ao estudo da fragmentação enquanto recurso formal da literatura brasileira contemporânea. Neste trecho, são resgatadas considerações de teóricos, como Theodor Adorno, Walter Benjamin e Anatol Rosenfeld, para embasar conceitos, como a variação da distância estética, a relação entre literatura e história e a desrealização presente em narrativas modernas.

O capítulo sobre a fragmentação subdivide-se em três partes, a saber: “Caio Fernando Abreu e a narrativa moderna”, que conta com reflexões dos pensadores mencionados e algumas possibilidades de mediação com a escrita de Abreu; “Comparação entre os contos analisados”, no qual aspectos da análise dos contos que compõem o *corpus* são retomados e aprofundados em diálogo com a teoria; e “Comparação com outras obras”, em que são mencionadas outras obras da literatura brasileira nas quais a fragmentação formal chama a atenção. Mais especificamente neste trecho, o caráter fragmentário de “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” é posto em diálogo com as narrativas breves “Os companheiros”, do próprio autor gaúcho, “Eu estava ali deitado”, de Luiz Vilela, e “A confissão de Leontina”, de Lygia Fagundes Telles.

O sexto capítulo discute o estado de paixão em que se encontram os narradores-protagonistas de Caio Fernando Abreu, a partir de conceitos discutidos por Gislene Barral, Roland Barthes e, principalmente, Shoshana Felman. Pela compreensão de que o discurso amoroso é estruturado por considerações muitas vezes díspares e desorganizadas, discute-se a relação entre literatura, filosofia e loucura, sob o prisma das relações de poder entre as personagens do texto e considerando constantes questionamentos que os narradores dirigem a si mesmos e aos narratários de cada conto.

Por fim, as breves considerações finais retomam as análises e as interpretações com a finalidade de organizar o que foi estudado e de manifestar sugestões pontuais para que o estudo a respeito das obras do autor continue a ser desenvolvido com seriedade e atenção.

1.1 Três momentos da escrita de Caio Fernando Abreu

Na presente pesquisa, o intuito de dividir a produção de Caio Fernando Abreu em três momentos se justifica pelas transformações radicais que o Brasil passou nos períodos de escrita dos contos analisados, ao mesmo tempo em que temas e estratégias formais semelhantes podem ser encontrados em outros contos dos livros publicados nos três contextos. De um ponto de vista biográfico, o autor esteve com frequência envolvido em projetos de gêneros textuais distintos e conciliando sua vida profissional jornalística com a publicação de textos literários. Isso permite traçar linhas de força presentes na maior parte de sua obra, ao mesmo tempo em que possibilita uma análise cuidadosa de narrativas breves em particular.

O título do primeiro conto selecionado para compor nosso *corpus* é “Carta para além do muro”. Sua publicação, datada de 1971, coincide com a estreia oficial de Caio Fernando Abreu na literatura, com a publicação do livro *Inventário do ir-remediável*. Este livro é composto por trinta e três contos, que apresentam personagens vivenciando situações-limite em tempos de forte repressão no contexto ditatorial brasileiro. Vale ressaltar ainda que a carreira do autor foi impulsionada pelo prestígio conquistado com o recebimento do Prêmio Fernando Chinaglia, concedido pela União Nacional de Escritores a *Inventário*, poucos meses antes da publicação oficial do livro.

Pouco tempo depois, Caio Fernando Abreu publica seu primeiro romance, *Limite branco* (1971), escrito aos 19 anos de idade e recebido com reserva pela crítica especializada. Nele, o escritor já dá indícios de temas que seriam centrais em toda a sua obra, como a solidão, a insegurança e o autoconhecimento, contextualizados em situações de forte repressão e censura, como as experienciadas no Brasil da época. No âmbito da forma, o livro é composto

por capítulos narrados em terceira pessoa que se alternam com trechos dos diários do protagonista Maurício. Por exemplo, no trecho:

[...] gosto das pessoas. Não sei me comunicar com elas, mas gosto de vê-las, de estar a seu lado, saber suas tristezas, suas esperas, suas vidas. Às vezes também me dá uma bruta raiva delas, de sua tristeza, sua mesquinhez. Depois penso que não tenho o direito de julgar ninguém, que cada um pode — e deve — ser o que é, ninguém tem nada com isso. Em seguida, minha outra parte sussurra em meus ouvidos que aí, justamente aí, está o grande mal das pessoas: o fato de serem como são e ninguém poder fazer nada. Só elas poderiam fazer alguma coisa por si próprias, mas não fazem porque não se veem, não sabem como são. Ou, se sabem, fecham os olhos e continuam fingindo, a vida inteira fingindo que não sabem. (ABREU, 2018, p. 49).

O trecho acima, extraído do capítulo VII, que apresenta a terceira parte do diário do protagonista Maurício, pode ser tomado como exemplar da investigação interior realizada pelo protagonista. Desde seu primeiro romance, Caio demonstra interesse em investigar os problemas de comunicação nas relações humanas. A sensibilidade no trato com tristezas, esperas e vidas de outros indivíduos indica uma tentativa de elucidar a complexidade das experiências que envolvem a perda. A partir disso, destaca-se também a forma com a qual Maurício revela estabelecer suas relações com outros personagens, dizendo, de modo generalizado, que gosta “das pessoas”, ainda que se considere inábil na comunicação com elas.

Ao longo dos contos que compõem o *corpus*, os personagens de Caio se expõem pela linguagem, convidando o leitor a acompanhar uma série de questionamentos acerca da formação e criação de diferentes identidades. Assim como Maurício, os narradores dos contos “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” estão em construção, em uma recusa à definição estanque e em uma redescoberta contínua de si por meio da linguagem. De modo semelhante, a instabilidade que marca seus narradores atravessa também sua vida pessoal, sobretudo em meio aos turbulentos anos do início da década de 1970 no Brasil.

Após os anos do suposto “milagre econômico” e da forte censura exercida pelos militares, Caio viajou exilado para Europa em 1973, morando em países, como Espanha, Suécia, Inglaterra e França. Ele retorna ao Brasil no ano seguinte, em meio a transformações diversas no país. Se no que diz respeito à política e economia, Geisel iniciava o lento processo de reabertura e políticos internacionais revelavam as exorbitantes dívidas externas contraídas pelo Brasil nos anos anteriores, a arte e a literatura brasileira também passavam por mudanças significativas nesse contexto.

Seu segundo livro de contos, *O ovo apunhalado* (1975), teve trechos censurados por “atentado aos bons costumes” e foi publicado após receber uma menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção, conforme atesta a dissertação de Deivis Jhonis Garlet (2014). Já alguns contos escritos durante o período de exílio foram reunidos no volume *Pedras de Calcutá* (1977),

que inclui algumas das narrativas mais brutais publicadas pelo escritor. Com esses livros, Caio passa a criticar o regime ditatorial de modo mais agudo ao mesmo tempo em que obtém maior reconhecimento da crítica especializada.

O segundo momento das análises desta pesquisa concentra-se no conto “Os sobreviventes”, incluído em *Morangos mofados* (1982). De acordo com Isabella Marcatti, o livro foi concebido em São Paulo, na época em que Caio trabalhou na redação das revistas *Pop* e *Nova*, no início dos anos 1980. A publicação foi negada pela Nova Fronteira, o que fez com que Caio cancelasse seu contrato e apresentasse o material a outras editoras, até ter a confirmação da publicação pela Brasiliense. A decisão acertada transformou-se no maior sucesso de vendas do autor, afirmando-o como um expoente na literatura do período, sobretudo entre o público mais jovem.

A estrutura de *Morangos mofados* chama a atenção por dividir os contos em três partes, a começar por “O mofo”, composta de nove contos, para depois apresentar “Os morangos”, com sete narrativas, e encerrar em “Morangos mofados”, que inclui apenas o conto homônimo. De maneira geral, o livro apresenta uma forte sintonia com seu contexto de publicação, não apenas mencionando múltiplas referências a sucessos da música, do cinema e da literatura da época, mas também reunindo narrativas que ilustram a euforia vivida por uma geração que lutava ativamente pelo fim da ditadura civil-militar, ainda que com grandes angústias e dificuldades geradas pelos traumas dos episódios violentos que permearam o regime.

Nossas análises dos contos do autor concluem-se em “À beira do mar aberto”, conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Em contos como “O destino desfolhou”, “Sem Ana, blues” e o próprio “À beira do mar aberto”, é possível notar como as lembranças dos narradores são constantemente atravessadas por uma sensação de desgaste. Com exceção de “Pequeno monstro”, narrativa que foca na juventude do protagonista, as marcas do tempo invadem as experiências de modo a ressignificar radicalmente aquilo que foi experienciado, principalmente nos casos em que os personagens lidam com a perda e a sensação de solidão.

Os anos que separam a publicação de *Morangos mofados* e *Os dragões não conhecem o paraíso* foram marcados por profundas transformações na política brasileira e também na vida pessoal de Caio Fernando Abreu. O autor mudou-se para o Rio de Janeiro para ficar mais próximo da amiga Ana Cristina César e alcançou maior reconhecimento da crítica a partir da publicação do volume de novelas *Triângulo das águas* (1983), com o qual Caio conquistou seu primeiro Prêmio Jabuti, em 1984.

Ao voltar para São Paulo no mesmo ano, ele seguiu a carreira de jornalista na revista *A-Z* e também na redação do *Estadão*, escrevendo crônicas semanais para a seção Caderno 2.

Enquanto isso, escrevia contos que fariam parte de sua próxima publicação. Segundo o próprio autor, a necessidade de encontrar uma espécie de paraíso foi o tema que o conduziu na elaboração de seu livro seguinte, *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Esta busca por liberdade acompanha também o momento histórico, marcado pelo enfraquecimento do governo Figueiredo e pela crescente mobilização popular que resultou no movimento *Diretas Já*, nos anos de 1983 e 1984.

Como contam Isabella Marcatti (2000), em sua dissertação de mestrado, e Paula Dip, no livro *Para sempre teu, Caio F.* (2009), o período seguinte da vida de Caio foi marcado por um reconhecimento mais amplo de sua carreira literária e por muitas viagens ao exterior — desta vez não mais na condição de exilado. Os resultados desse reconhecimento propiciaram a tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso* para o alemão, italiano, francês e inglês e ainda a revisão e a publicação, em 1990, de seu romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Durante seus últimos anos de vida, o escritor lançou seu segundo romance em países, como França, Holanda e Alemanha, e conquistou mais um Prêmio Jabuti pela coletânea de contos *Ovelhas negras* (1996), que incluiu textos escritos em diferentes períodos da sua vida, mas nunca reunidos em livro até aquele momento.

Além da obra de ficção, Caio Fernando Abreu escreveu diversas cartas para familiares e amigos ao longo de toda a sua vida. Para o autor, sua relação com a escrita aproximava-o de uma espécie de completude, descrita da seguinte forma na carta de 1º de dezembro de 1995, endereçada a amiga Maria Augusta Antoun:

Sei que tenho tido uma fé enorme. E me sinto um homem de sorte — estou protegido, cercado de amor. A dor, a morte, pouco importam (ou é só o que importa), porque são parte da condição humana. Mas que se tenha uma vida completa, que se possa passar por ela deixando algo bom para o planeta, para os outros. Vezenquando penso que, no que escrevo, quase consigo. E me sinto sereno. Mas quero fazer mais. (ABREU, p. 312).

No trecho anterior, o ato de escrever para Caio Fernando Abreu é mencionado como aquilo que mais se aproxima de um legado deixado pelo sujeito no mundo. E o fato de “quase” conseguir reitera uma postura esperançosa e ativa do sujeito escritor diante deste mundo, porque mostra que ainda há o que se escrever, imaginar, interpretar. Esta busca por ser compreendido de modo livre e aberto também pode ser observada nas perspectivas dos narradores selecionados para as análises deste trabalho, sobretudo à luz da sensação de isolamento e solidão que aflige esses sujeitos.

Contextualizando a produção do escritor, deve-se reconhecer que o autoritarismo está presente em diversas ações do Estado brasileiro, desde episódios de perseguição e tortura

àqueles contrários ao governo ditatorial entre 1964 e 1985 até a pouca ou nula representatividade de sujeitos pertencentes à comunidade LGBTQIAP+, mesmo após a redemocratização na segunda metade dos anos 1980. Apesar da possibilidade de união estável entre homossexuais desde 2011, até o momento da finalização deste texto, em 2023, ainda não havia nenhuma lei que garantisse o casamento entre pessoas de sexualidade ou gênero dissidentes no Brasil (QUINALHA, 2022).

Nos textos de Abreu, experiências atravessadas pela repressão política e sexual assumem uma dimensão mais abrangente, já que a força conservadora da moral e da ordem vigentes mostram-se muito rigorosas, aprofundando a perspectiva de miséria nas tensões entre a sociedade civil e o Estado. Os escritos de Caio observam de modo sensível e aprofundado momentos fortemente marcados pela discriminação, pela violência e pelo autoritarismo na história do Brasil.

No gênero conto, que possibilita o retrato de situações breves e cotidianas, o autor gaúcho consegue não apenas representar as várias facetas do autoritarismo do Estado, mas também criar e particularizar sujeitos que vivem em meio a tempos de forte repressão e violência. O escritor recorre a uma multiplicidade de vivências, dúvidas e argumentos que buscam expressar o desamparo, tanto na esfera pública quanto na particular, vivida por esses sujeitos.

Por meio da escrita, o autor consegue concretizar o seu desejo de permanência tanto na vida pessoal de amigos e familiares quanto no sentido de um legado à literatura brasileira, ao mobilizar os sentimentos de afeto e carinho em sua escrita, como na declaração de amor feita a Sérgio Keuchgerian, escrita em Porto Alegre, em 10 de agosto de 1985:

E eu acho que é por isso que te escrevo, para cuidar de ti, para cuidar de mim — para não querer, violentamente não querer de maneira alguma ficar na sua memória, seu coração, sua cabeça, como uma sombra escura. Perdoe a minha precariedade e as minhas tentativas inábeis, desajeitadas, de segurar a maçã no escuro. Me queira bem. (ABREU, 2002, p. 124).

No trecho acima, além de comunicar a função de sua escrita naquele momento, relacionando-a ao cuidado com o outro e consigo próprio, o autor revela sua preocupação com fazer algo que permaneça vivo para a posteridade, pedindo desculpas por cultivar objetivos tão grandiosos e fazendo uma sutil referência ao título do romance *A maçã no escuro* (1961), de Clarice Lispector.

Enquanto Martim, o protagonista do romance de Lispector, busca diferentes formas de fugir das leis, de seu próprio pensamento e de seu próprio corpo em um processo de desmaterialização, Caio utiliza o processo da escrita como seu refúgio. O desencanto com o

mundo se transforma uma potência de linguagem, que não se restringe a denunciar as desigualdades e enclausuramentos, mas possibilita ainda uma sensibilização e um aprofundamento de discussões relevantes para a vida na sociedade brasileira até os dias de hoje.

1.2 Reflexões sobre o gênero conto e a recepção crítica de Caio Fernando Abreu

Esta seção da pesquisa trata de algumas nuances que os críticos dos contos de Caio observaram em sua produção literária. O intelectual argentino Julio Cortázar (2013) começa sua famosa reflexão sobre o conto enquanto gênero literário a partir da noção de limite físico, estabelecendo uma analogia entre o enquadramento de uma fotografia e o fragmento que compõe a narrativa breve. Para ele, o recorte selecionado deve proporcionar reflexões a respeito de uma realidade que transcenda a da própria obra.

Ele exemplifica essa síntese assinalando que um simples episódio doméstico pode se transformar em uma reflexão fundamental da condição humana, sobretudo nas narrativas de grandes escritores, como Katherine Mansfield e Anton Tchekhov. Ao associar a ideia de unidade ao gênero conto, o pensador argentino destaca a importância do engajamento do contista em considerar o significado coletivo que seus textos carregam, em especial na modernidade.

Tal engajamento, porém, não implica causalidade. Embora autores como Caio Fernando Abreu tenham criado suas narrativas em meio ao conturbado período carregado de autoritarismo e violência, como a ditadura civil-militar, eles não o fizeram *por causa* do referido momento histórico porque não é determinista. Assim como outros grandes escritores do gênero, Caio cria narradores complexos, que buscam se libertar de seus contextos opressores por meio da escrita, encarando a palavra como possibilidade de resistência e de sobrevivência.

É fundamental compreender também que esses textos ainda têm muito a dizer a respeito do que se vive e do que se cria esteticamente nos dias de hoje. Os contos ainda suscitam reflexões atemporais — a “condição humana”, de que fala Cortázar.

Por reconhecer a associação entre o gênero conto e a ideia de um texto literário de curta duração, Cortázar acentua a importância da intensidade na “tensão interna da trama narrativa” (CORTÁZAR, 2013, p. 231). Misturando narração e ação, o narrador faz com que o leitor se aproxime paulatinamente do objeto narrado e apresenta a ele eventos que escapam da normalidade.

Desse modo, a particularização de determinado evento possibilita seu desdobramento em diversas reflexões, seja por permitir a inserção em diferentes contextos ou por levar esta

tensão ao extremo, na apresentação de episódios irreversíveis ou em mudanças bruscas que se dão em um período reduzido de tempo: “a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável [...]” (CORTÁZAR, 2013, p. 235).

De acordo com Cortázar, tanto a narrativa curta quanto a poesia são oriundas de um deslocamento da consciência, uma espécie de alteração radical de um ponto de vista para outro: “a gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime ‘normal’ da consciência” (CORTÁZAR, 2013, p. 234).

Por entendermos Caio Fernando Abreu como um expoente da chamada literatura contemporânea brasileira, é necessário fazer alguns apontamentos a respeito dessa tentativa de periodização da literatura produzida após os anos 1960 no Brasil. Para isso, é oportuno retomar elementos discutidos por pesquisadores, como Tânia Pellegrini e Karl Erik Schøllhammer, em seus respectivos livros *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (1999) e *Ficção brasileira contemporânea* (2009).

Propondo um panorama das possíveis abordagens da literatura brasileira contemporânea, Schøllhammer mapeia alguns aspectos, tais quais: as mudanças do mercado editorial, a produção da literatura marginal e as diferenças entre as gerações de 1990 e 2000 como alguns dos pontos relevantes na reflexão sobre a produção do período.

Como ponto de partida para seu raciocínio, o crítico resgata considerações de Giorgio Agamben, que relaciona o contemporâneo à ideia de intempetividade ao enfatizar a inadequação e o estranhamento que o sujeito da contemporaneidade expressa em relação ao mundo. Tendo isso em mente, o pesquisador observa que há um agudo senso de urgência e vingança nessa literatura, principalmente em um anseio por alcançar, de modo eficiente, uma determinada realidade cotidiana e banal, estabelecida por um elo fértil entre o engajamento social e a intimidade autobiográfica (SCHØLLHAMMER, 2009).

Outro argumento notável de Schøllhammer é a abordagem da presentificação na ficção contemporânea. Para ele, o imediatismo da produção e o anseio por intervir no cotidiano criam uma potência que “se faz presente no instante da experiência afetiva como pura possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e sua realidade” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12).

Alcançar a realidade na literatura contemporânea, portanto, inclui: reconhecer o passado e o presente como inconciliáveis, observar a predominância de narrativas curtas com uma linguagem fragmentária e, principalmente, compreender que a produção da contemporaneidade é múltipla e heterogênea, abarcando uma vasta possibilidade de estilos e temas impossíveis de

serem classificados e periodizados como a crítica literária tentou fazer até a chamada “Geração de 45” do Modernismo.

Não é viável, portanto, ater-se à periodização das obras, mas relacioná-las e reconhecê-las como um conjunto diversificado e plural, para, assim, colaborar em sua divulgação científica.

Em *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea* (1999), Tânia Pellegrini faz um movimento parecido ao analisar textos dos principais expoentes da literatura brasileira nas últimas décadas do século XX. Ela inicia suas considerações inserindo a literatura contemporânea em um contexto de valorização da imagem na sociedade atual, além de ponderar sobre os percursos do mercado editorial e sobre a massiva influência da televisão e do cinema na produção e no consumo de narrativas fictícias.

Entendendo a produção literária como *parte* da sociedade — e não como consequência desta —, a pesquisadora analisa detidamente alguns títulos de Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu, Raduan Nassar, Rubem Fonseca e Jorge Amado, reconhecendo o caráter díspar e fragmentado desses textos.

No caso específico de Caio Fernando Abreu, Pellegrini ressalta a compulsão narrativa, na qual “escreve-se como se vomita, incontrolavelmente” (PELLEGRINI, 1999, p. 69). Sua hipótese é de que isso se dá como resultado de uma tentativa de exprimir uma experiência mais intensa de um instante predefinido. Particularizando contos, como “Luz e sombra”, e novelas, como “Dodecaedro”, a crítica aponta uma perda de identidade pessoal, na qual não existe a perduração de um “eu” através do tempo, uma vez que “enclausurados em um eterno presente, eles perderam a impressão de uma experiência concreta do tempo como sucessão e como causalidade”. (PELLEGRINI, 1999, p. 70).

Apesar de despertar cada vez mais interesse nos pesquisadores e críticos de literatura brasileira, Caio Fernando Abreu encontra-se fora do grupo de autores nacionais canônicos, ao mesmo tempo em que, atualmente, é tido como um dos principais escritores das décadas de 1970 e 1980 no país. Essa posição ambígua que sua literatura ocupa nos permite fazer uma forte associação com a relação conflituosa que o autor tinha com o Brasil e nos ajuda a compreender também as características de muitas de suas personagens, sobretudo os narradores em primeira pessoa, que se revelam ao longo das leituras como sujeitos anônimos e deslocados.

Devido a seu estilo de escrita caracterizado por altos graus de subjetividade e de fragmentação, é necessário reconhecer que a literatura do autor não se encaixa nos critérios historicamente estabelecidos por pesquisadores e críticos literários para que sua obra seja estudada, discutida e interpretada em larga escala por estudantes, professores e profissionais da

área de Letras no geral. Em seu início, a crítica literária de Caio Fernando Abreu não hesitou em estigmatizar a produção do artista como “literatura de diversidade”, restringindo-a a um grupo marginalizado e revelando muito mais a intolerância por parte da crítica do que colaborando na descrição e na análise da obra em si.

Do ponto de vista cronológico, o autor está inserido na literatura brasileira contemporânea, caracterizada pela heterogeneidade de estilos, temas e escritores — o que frequentemente dificulta o aprofundamento na obra do autor. É comum que seus contos sejam incluídos em antologias que buscam apresentar um panorama da literatura produzida no Brasil nos anos 1960 a 1990, como é o caso de *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi, ou em antologias próprias, que contam com títulos, como “Sargento Garcia” e “Aqueles dois”, publicados originalmente em *Morangos mofados* (1982). Mesmo considerando que essa literatura passe, em algum momento, a ser estudada na mesma quantidade que a literatura canônica, a amplitude de obras exige que os professores e estudiosos façam um recorte que, no mais das vezes, deixará autores, como Abreu, de fora do *corpus* selecionado.

Por mais que parte de seu trabalho circule com frequência em renomadas editoras nacionais no momento em que esta pesquisa é realizada e, apesar de não ser um autor desconhecido pela Academia — outras análises de contos do escritor já foram publicadas como teses, dissertações ou mesmo artigos em outros periódicos desde a década de 1990 —, a baixa frequência da publicação de estudos sobre as obras de Caio está muito distante da constância com que autores consagrados pela crítica têm seus textos estudados.

Contos tais quais os selecionados aqui ainda têm muito a nos dizer nos dias de hoje, porque, dentre outras razões, explicitam discursos que historicamente foram reprimidos e silenciados de modo violento. Como aponta Roberto Reis, em seu ensaio sobre as características do cânone ocidental,

o cânon está impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã. [...]. Com efeito, a literatura tem sido usada para recalcar os escritos (ou as manifestações culturais não-escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos — mulheres, etnias não-brancas, as ditas minorias sexuais, culturas do chamado Terceiro Mundo. (REIS, 1992, p. 4-5).

Ao entrar em contato com as considerações de Roberto Reis, fica ainda mais claro o lugar que Caio Fernando Abreu ocupa na literatura brasileira para a crítica literária. Foi apenas na década de 1990, com a publicação de “Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu” (1992), de Fernando Arenas, que a Academia começou a prestar mais

atenção na obra do autor. Nesse texto, Arenas apresenta uma interpretação do volume de contos, originalmente publicado em 1982, do ponto de vista do desgaste dos movimentos contraculturais iniciados na década de 1960.

Em seu artigo, Arenas aponta a desestabilização da sexualidade, a problematização do processo de escrita e a excentricidade de diferentes vozes como alguns dos aspectos que se sobressaem na leitura de *Morangos mofados*. Por meio da recuperação de comentários de Julia Kristeva, no que diz respeito ao alargamento dos limites da escrita na década de 1960, e de Silvano Santiago, acerca da importância da liberdade individual na contemporaneidade, Fernando Arenas analisa o discurso subversivo e a temática homoerótica de textos, como “Além do ponto” e “Sargento Garcia”.

No Brasil, os críticos Luís Augusto Fischer e Antônio Hohlfeldt destacaram as distinções da obra dos autores Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll em relação ao restante da literatura gaúcha que era produzida até os anos 1970. Em seu texto “Para fazer diferença”, por exemplo, Fischer acentua a formação jornalística e literária dos dois escritores, que, aliada ao cenário cosmopolita presente nas narrativas de ambos, marca um distanciamento da zona rural e do coronelismo — comuns na literatura local antecedente nas obras de autores, como João Simões Lopes Neto (1865-1916) e, já no século XX, Érico Veríssimo (1905-1975).

Arnaldo Franco Jr. e Maria da Glória Bordini também escreveram textos que se tornaram essenciais para a fortuna crítica de Abreu. Em “Intolerância tropical: homossexualidade e violência em Terça-feira gorda, de Caio Fernando Abreu” (2000), Franco Jr. analisa a denúncia da exclusão e repressão expressas no conto de *Morangos mofados*, enquanto Bordini, em “Caio Fernando Abreu e o sonho dos anos 60” (1996), pontua a atmosfera asfixiante na qual as personagens do autor estão inseridas e, como consequência, se veem obrigadas a realizar um mergulho interior para possibilitar uma convivência social mais harmoniosa.

Apesar de ter escrito novelas, romances, peças de teatro, crônicas e cartas, o conto é o gênero no qual o autor mais se destaca segundo uma grande parte da crítica que se dedicou a interpretar seus textos até agora. No ensaio “O homem do imediato” (2018), por exemplo, o escritor Alexandre Vidal Porto defende que o gênero conto na escrita de Caio Fernando Abreu foi

seu gênero literário por excelência, o que mais se adaptava ao seu ritmo de vida. [...] sua literatura traduzia uma rápida sucessão de momentos de vida, de instantâneos do cotidiano. Caio criava movido por um sentido de urgência, e o conto lhe permitia abarcar uma multiplicidade maior de assuntos, personagens e visões de que precisava e que desejava tratar. (PORTO, 2018, p. 749).

Observaremos isso de modo mais contundente em nossas análises de “Os sobreviventes”, conto no qual dois protagonistas dividem a narração — sem que haja uma indicação formal acerca de qual deles assume a narrativa em cada momento. Ao mesmo tempo em que a literatura de Caio contempla vozes diversas, o aprofundamento psicológico de suas personagens é notável. Como veremos nos outros dois contos a serem analisados nesta pesquisa, os narradores expõem suas vulnerabilidades e sentimentos de angústia de modo cru e assertivo, prezando pelos detalhes íntimos das personagens.

O professor Ítalo Moriconi, outro crítico importante na recepção da obra de Caio Fernando Abreu, destaca essa interioridade do sujeito como um elemento chave para entender a obra do contista gaúcho:

Para Caio, o importante era ser capaz de objetivar ao máximo a interioridade do sujeito. Daí que a poética de sua prosa é basicamente a do correlato objetivo. [...] a interioridade do eu vai sendo decomposta analiticamente, a partir de uma postura basicamente descritiva. Situações em que o eu está em jogo são exaustiva e progressivamente descritas a partir de um olhar exterior. (MORICONI, 2014, p. 10).

Textos de Moriconi, como “A literatura como vingança e redenção” (2018) e “Adolescendo à beira do Guaíba” (2014), este citado diretamente acima, servem de introdução ao universo polarizado e adverso de Abreu, uma vez que apresentam, de modo panorâmico, as articulações entre vanguarda estética e cultura pop, enfermidade e destino e, sobretudo, exclusão e violência.

Contextualizando historicamente, os ensaios ainda apontam quão essenciais para a prosa de Caio são: as questões geracionais envolvidas na enfermidade e no avanço do HIV e da Aids, a insatisfação, a inquietude e a angústia que marcam a redemocratização do Brasil e o papel da memória na transfiguração poética de experiências anteriores traumáticas — o qual Moriconi aponta ser “a repercussão do vivido no íntimo de si” (MORICONI, 2018, p. 746).

Para entender melhor esse último aspecto, é preciso resgatar as considerações iniciais desta introdução a respeito da necessidade do ato de narrar. A experiência vivida, nas obras de Caio Fernando Abreu, constitui um sentido apenas após ser convertida em narração. A experiência, brutal e violenta, é organizada em narrativa e passa a colaborar no processo de cicatrização dos sujeitos a partir do momento em que a carta, a poesia ou o diálogo expõe os traumas e o vazio do sujeito.

O autor “esmera-se em verbalizar, com arte de poeta, conteúdos de natureza não verbal, inconsciente ou ontológica, universais, relativos a paixões primitivas, ao mundo das essências, a vivências do passado” (FAVALLI, 1995, p. 19). Essa consideração é precisa ao captar o caráter impalpável e sensorial das narrativas breves escritas por Caio Fernando Abreu. De modo

semelhante às operações linguísticas presentes na obra de Clarice Lispector, o autor despe os significantes para extrair a experiência máxima de desconhecimento e deslumbramento dos sujeitos.

Como atesta Isabella Marcatti, “as narrativas de Caio assumem o eixo horizontal da existência cotidiana e revelam o que há de autêntico na cristalização de certas tendências culturais, demonstrando que o lugar-comum ainda pode e deve ser revitalizado literariamente.” (MARCATTI, 2000, p. 167). Por meio de figuras de linguagem, como a ironia e o eufemismo, os textos de Caio expõem e problematizam o lugar-comum, revelando sentimentos padronizados em relação aos estímulos diversos – gerados pelas variadas possibilidades de consumo e difundidos por veículos midiáticos – de uma classe social que, por ter acesso ao conforto proporcionado pela modernização, pode olhar apenas para si.

Não é como se, no entanto, os narradores se sentissem confortáveis com suas emoções. Mesmo que a questão financeira não seja o centro das angústias, o sujeito demonstra um grande descompasso em relação a seu entorno, aproximando o leitor de indagações quanto às próprias escolhas e visões de mundo. “O processo de revitalização operado por seus textos [...] tece com palavras desgastadas as coisas que sofreram desgaste, num exercício de amarga identificação no qual nem mesmo o leitor se salva. E quando tudo parece condenado a um jogo de espelhamento sem redenção, o texto dá uma volta sobre si mesmo criando uma dobra interdita para ser interpretada.” (MARCATTI, 2000, p. 180). É a partir da decodificação do texto, possibilitada apenas pela criação de intimidade que Caio nos convida a estabelecer, que se torna viável um resgate dos múltiplos significados da palavra.

A destreza com a qual o autor expõe cada detalhe dos pensamentos e sentimentos de seus narradores em primeira pessoa é perceptível desde seu primeiro romance, *Limite branco*, no qual os capítulos narrados em terceira pessoa são alternados com capítulos que apresentam os diários do protagonista Maurício, que vive intensas transformações em sua vida no período da adolescência. De suas fantasias sexuais à morte da mãe, o jovem revela um constante mal-estar em seus escritos, nos quais ele enfatiza a solidão que sente em meio a uma família e um modelo escolar presos a ideais conservadores que não o contemplam. Dessa maneira, ele encontra na escrita uma companhia e uma fidelidade que não se consumam em suas relações com outros personagens.

Ainda não lavei o rosto, estou escrevendo de pijama mesmo. Tenho a impressão de que este diário é como um espelho. Ele me reflete todas as vezes que o tomo para escrever. A diferença é que o espelho não me guarda: basta sair da frente dele para que minha imagem se apague. O diário, não, o diário é fiel. (ABREU, 2017, p. 78).

O tom confessional presente em obras como essas chama tanto a atenção que diversos críticos do autor, como Sandra Nitrini e Nelson Luís Barbosa, estudaram-nas sob o conceito de autoficção. Barbosa, por exemplo, compreende

o caráter ‘autoficcional’ [...] como uma via de mão única para ele [o autor], no sentido de que somente assim, dessa forma, ele poderia efetivamente trabalhar sua experiência, mas sempre do ponto de vista da recriação linguística ou mesmo da reelaboração da vida e de suas experiências com vistas à sua produção literária. (BARBOSA, 2008, p. 20).

Não se trata, portanto, de reduzir os escritos de Caio a suas experiências de vida, mas entender que, uma vez trabalhadas e reformuladas em linguagem, elas constituem parte integrante de sua obra.

De uma perspectiva mais comparatista, estudiosos, como por exemplo Jaime Ginzburg, contribuíram no diálogo das obras de Abreu com escritores, tais quais Clarice Lispector, Luiz Fernando Veríssimo e Dalton Trevisan. No texto “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luiz Fernando Veríssimo” (2008), por exemplo, Ginzburg compara o conto “Os sobreviventes” e a crônica “Lixo”, de modo a repensar os modos de tratamento da memória acerca da ditadura militar no Brasil. Para isso, ele ressalta a contrariedade ao autoritarismo presente em ambas as narrativas e estabelece paralelos entre a tragicidade no conto de Abreu e a comicidade na crônica de Veríssimo, acentuando as incertezas sobre o período retratado e a negatividade presente na forma das duas obras.

Reconhecemos que, embora a homossexualidade e a relação com a ditadura não tenham sido estudadas de maneira exaustiva por pesquisadores da obra de Caio Fernando Abreu, alguns dos principais ensaios e teses a respeito dos textos do escritor utilizam esses tópicos como fios condutores para suas análises. Podem ser destacados como exemplos os ótimos trabalhos de Luiz Fernando Lima Braga Júnior (2008), a respeito dos mecanismos dialógicos nos discursos gay e literário, ou de Milena Mulatti Magri (2015) a respeito das imagens da ditadura militar no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* em comparação com outros romancistas contemporâneos.

A grandiosidade da obra de Caio Fernando Abreu está em desafiar as convenções temáticas e estilísticas da contemporaneidade e aprofundar discussões a respeito de tópicos, como o autoritarismo, a homofobia e a repressão. De modo introspectivo e fragmentado, o autor proporciona um contato mais próximo com o fluxo psíquico de narradores que experienciam a solidão e a angústia em tempos turbulentos da história do Brasil. É possível pensar que, articulando forma e conteúdo, sua obra não apenas expõe a complexidade das relações sociais,

mas também possibilita múltiplas reflexões sobre a linguagem como forma de expressão de sujeitos em constante transformação.

2. Análise do conto “Carta para além do muro”

“*Esperar é reconhecer-se incompleto.*”
(João Guimarães Rosa, “Desenredo”)

Publicado originalmente no *Suplemento Literário Minas Gerais* em maio de 1971 e reeditado em livro apenas na edição *Caio3D*, de 2005, o conto “Carta para além do muro” apresenta um narrador em primeira pessoa que, internado em um hospital psiquiátrico, conta à figura amada sobre como tem passado nos últimos dias. Suas reflexões contemplam a possibilidade de visita ou telefonema deste outro, que permanece ausente até o final do texto. Acompanha-se uma carta, na qual o remetente sente a necessidade de relatar os acontecimentos mais recentes de seu cotidiano, mas acaba realizando um monólogo, em que a angústia e a melancolia se sobrepõem aos eventos que o narrador pretendia compartilhar.

A epígrafe do conto apresenta dois versos da canção “Hotel das Estrelas”, composta por Jards Macalé e Carlos Eduardo Machado e gravada por Gal Costa em seu álbum ao vivo *Fatal: Gal a Todo Vapor* (1971). Na letra, o eu lírico se diz sozinho e abandonado, comparando seu sentimento de angústia a um “fruto apodrecendo a cada dentada” (ABREU, 2018, p. 688). A partir disso, é possível ler o texto considerando seu tom melancólico e introspectivo, uma vez que possui como narrador-protagonista um homem apartado do restante da sociedade e que anseia pelo contato físico com outro ser humano que não tenha a postura repressora dos guardas que trabalham no hospital psiquiátrico.

2.1 Tempo e espaço

“Carta para além do muro” não possui demarcações espaço-temporais específicas. Desse modo, resta-nos utilizar os dêiticos e o contexto de publicação do conto para uma análise mais precisa das categorias de espaço e tempo.

O *hoje*, repetido pelo narrador diversas vezes ao longo do conto, pode ser interpretado sob diversos prismas. Em 1971, ano de publicação de “Carta para além do muro”, o Brasil seguia sob o regime autoritário e repressor da ditadura civil-militar, naquele momento no governo chefiado pelo general Emílio Médici. Artistas de grande projeção, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, encontravam-se exilados, a Vanguarda Popular Brasileira se dissolvia aos poucos após os assassinatos de Carlos Lamarca e José Raimundo da Costa, e era intensa a perseguição contra civis que se mostravam avessos às políticas armamentistas e ufanistas do

governo federal, com inúmeros casos de prisão, tortura e mortes sendo acobertados pela grande mídia devido à censura prévia.

O conto de Abreu abarca a questão do conflito espacial durante esse período, como neste excerto: “[...] você era a única pessoa lá de *fora* que entrava aqui *dentro* de vez em quando. É verdade que eles todos moram lá *fora*, mas é diferente, eles vivem tanto aqui *dentro* que não consigo acreditar que eles sejam iguais aos lá de *fora*.” (ABREU, 2018, p. 689, grifo meu).

A distinção entre *dentro* e *fora*, desse modo, pode estabelecer uma analogia não apenas a dentro e fora do hospital psiquiátrico, mas, por extensão, dentro e fora do próprio território brasileiro. O manicômio pode ser entendido como uma metonímia do Brasil, onde as relações de poder são acirradas de tal modo a propiciar situações de violência. Os indivíduos “de fora” são livres para fazerem as próprias escolhas, enquanto os que habitam o espaço interno, marcado por censura e destruição, não conseguem escapar da repressão e das injustiças corroboradas pelas instituições criadas e mantidas por esse espaço.

Em 1971, data de publicação do conto, ainda não havia registros sobre o que viria a ser a luta antimanicomial no Brasil. Como ratifica a jornalista Daniela Arbex em seu livro *Holocausto brasileiro* (2013), situações desumanas, tal qual o trabalho forçado e frequentes torturas físicas e psicológicas, foram registradas em espaços, sendo alguns deles o Hospital Psiquiátrico de Juqueri e o Hospital Colônia de Barbacena. O segundo, no qual 70% dos pacientes não tinham diagnóstico de transtornos mentais, era praticamente considerado um campo de extermínio para aqueles que não se enquadravam nas normas sociais da época.

O movimento antimanicomial passou a ser amplamente discutido apenas a partir de 1987, com documentos, como o Manifesto de Bauru, desenvolvido durante o II Congresso Nacional de Trabalhadores em Saúde Mental, com a finalidade de reposicionar este grupo contra a mercantilização dos transtornos psíquicos. Foi apenas em 2001, porém, que o governo federal sancionou a Lei 10.216, responsável por dispor sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redirecionar o modelo assistencial em saúde mental.

Em “Carta para além do muro”, Caio Fernando Abreu constrói todo o conto na perspectiva de um único paciente, respeitando sobretudo os “processos mentais” de que fala o narrador-personagem. Não há nenhuma menção ao transtorno mental ou à razão pela qual ele ocupa aquele espaço — afinal, o destinatário já o conhece muito bem, tendo inclusive realizado uma visita há algum tempo. O sujeito limita-se a comentar que seu pensamento “entra em parafuso” após tantos episódios de repressão vividos dentro daqueles espaços — fisicamente, o hospital; psiquicamente, sua própria perspectiva, impedida de realizar qualquer manifestação externa.

É possível, desse modo, interpretar a distinção entre *dentro* e *fora* presente no conto considerando o aparelho psíquico do narrador. Formada pelas instâncias ego, id e superego, a consciência é caracterizada por uma tentativa do primeiro elemento conciliar os impulsos do desejo do sujeito, relativos ao id, e as normas sociais vigentes para que se efetive a vida em comunidade, preservada pelo superego. A respeito da abrangência do superego, Freud comenta:

O superego, contudo, não é simplesmente um resíduo das primitivas escolhas objetais do id; ele também representa uma formação reativa enérgica contra essas escolhas. A sua relação com o ego não se exaure com o preceito, [mas] também compreende a proibição: você não pode ser assim (...). (FREUD, 2011, p. 49).

No conto em questão, a repressão que freia os desejos do sujeito é tão intensa que mesmo aquilo que está *fora* — leia-se neste caso: a repressão, a coerção e a censura — prevalecem *dentro* — no pensamento — do sujeito. O discurso do narrador leva em consideração a ameaça iminente dos guardas, mostrando como o sentimento de proibição constantemente oprime o sujeito e como ele parece ter internalizado a lógica de dominação e repressão.

Durante o conto, o narrador guarda em seu bolso restos de uma maçã, já em estado de decomposição, que fora o presente dado pelo ser amado na ocasião de sua última visita ao hospital psiquiátrico. Infere-se que a visita aconteceu há algumas semanas e que seria do agrado do narrador que elas fossem mais frequentes.

Sabendo, portanto, que o intervalo entre as visitas será mais longo do que gostaria o narrador, ele pede, ao final do conto, para que a maçã concedida na próxima seja “a mais verde que você encontrar, uma maçã que leve tanto tempo para apodrecer que quando você voltar outra vez ela ainda nem tenha amadurecido direito”. (ABREU, 2018, p. 690).

A deterioração da maçã, neste caso, mostra-nos a implacabilidade da passagem do tempo e um enorme desapontamento do sujeito na constatação de que, quanto mais o tempo passa, mais distante fica o último encontro com o ser amado.

Sabendo que a maçã não resistirá ao tempo da natureza, o narrador pede que o próximo fruto a ser trazido pela figura amada ao menos tenha uma vida útil maior. Desse modo, a representação concreta do vínculo entre os personagens perdurará, já que saber desse desejo e, sobretudo, mantê-lo vivo, opera como um modo de o sujeito preservar seus últimos e únicos resquícios de liberdade.

2.2 Narração

O narrador deliberadamente utiliza a carta para, em tom de desabafo, divagar sobre seu atual estado de consciência, como quando diz “coloco em palavras todo meu processo mental” (ABREU, 2018, p. 688), e encadeia todas as suas sentenças seguintes em novas parataxes. Sendo constantemente alvo de ataques e atos de violência, o narrador assume uma posição de observador do mundo, tecendo suas considerações a partir de comportamentos que ele verifica em terceiros. Em uma sequência de verbos no infinitivo, por exemplo, ele caracteriza o comportamento que acredita ser o esperado dele pelas pessoas ao seu redor: “e que é preciso disfarçar, jogar, esconder, mentir.” (ABREU, 2018, p. 688).

Pela exigência de complementos em “esconder, jogar mentir”, a forma como o autor organiza os verbos provoca uma tensão na leitura de modo a convidar o leitor a preencher lacunas e ao mesmo tempo a indicar as múltiplas indefinições que permeiam o pensamento do protagonista.

Esta parataxe pode apontar uma necessidade de disfarçar ou esconder — inferimos: sentimentos, dores ou vulnerabilidades diversas —, jogar — como uma metáfora para ter atitudes ilícitas, pensando em apostas ou em estratégias para tornar-se vencedor em algo — e mentir — para alguém sobre as condições sob as quais se está inserido.

Em todo caso, o narrador aponta que realizar ações como as designadas por esses verbos entram em conflito com sua visão de mundo: “Eu não queria que fosse assim.” O desejo dele é que “tudo fosse mais limpo e muito mais claro” (ABREU, 2018, p. 688), mas tanto a ausência do interlocutor quanto a presença dos funcionários do hospital — referidos no conto de modo indeterminado pelo pronome “eles” — não permitem que este desejo seja realizado. Desse modo, o conto é marcado por um sentimento de angústia e de melancolia por parte do narrador-personagem, que se vê atormentado pela forte repressão exercida no espaço em que se encontra aprisionado.

Em mais um trecho com parataxe presente no conto, o narrador expressa, pelo intensificador “mais” ao lado de três adjetivos, que o clima de chuva e frio faz com que pessoas fiquem “mais lentas, mais verdadeiras, mais bonitas” (ABREU, 2018, p. 688). Essa construção reitera a postura observadora e introspectiva que ele se vê obrigado a ter diante do mundo à sua volta, ao mesmo tempo que contribui no ritmo do texto, marcado pela repetição de termos simples, frequentemente utilizados na fala informal.

Entre guardar o que ele sente para si, como ele observa terceiros fazerem, e representar simbolicamente o que se sente, o narrador opta pela segunda possibilidade, compreendendo a limitação que seu tempo e espaço impõem a ele e demonstrando plena consciência de que cada escolha está sendo vigiada, avaliada e indevida e severamente punida. Isso promove no sujeito

uma sensação constante de inadequação e medo, já que qualquer manifestação de seu desejo, ainda que mínima, é tida como desviante à lógica interna da instituição.

Por compreender que a experiência individual só existe a partir do campo do sentido e, portanto, da linguagem, o narrador enxerga na escrita da carta uma dupla função: a de dar vazão a seus pensamentos e sentimentos — que, se ditos em voz alta, seriam imediatamente punidos; e, ainda, de *presentificar* o ser amado, forjando a ausência do outro e materializando traços de sua subjetividade em uma declaração de amor. Em outras palavras, independentemente de o outro não estar lá, o narrador endereça suas considerações a ele como se estivesse.

Um dos temas do conto, nessa perspectiva, é a incomunicabilidade. Desde o início do texto, o narrador é tomado pela sensação de que algo precisa ser dito ao interlocutor, como no seguinte trecho: “[...] Hoje eu achei que ia conseguir, que ia conseguir dizer, quero dizer, dizer tudo aquilo que escondo desde a primeira vez que vi você, não me lembro quando, não lembro onde.” (ABREU, 2018, p. 688).

O sujeito inicia e associa diversos raciocínios sem efetivamente completar nenhum, deixando lacunas ao leitor do texto. A forma de disposição das orações, com excessos no emprego da vírgula e na repetição de verbos, expressa a dificuldade do protagonista em narrar e expõe um raciocínio cujo ritmo é entrecortado. Embora dotado de sentido, seu pensamento é permeado por diversos ruídos e interrupções.

O caráter lacunar do texto contribui para sua qualidade artística. A condução errática da narrativa também é parte do aspecto transgressor do próprio ato de escrita, uma vez que, por meio dela, o narrador evidencia seus desejos e recusa-se a sucumbir à realidade hostil.

Quando o narrador faz referência a um de seus desejos, ele logo descreve o contraponto, cuidando para que seu ponto de vista não seja dominante e pedindo desculpas constantemente por desejar: “cuido meus olhos para não me traírem e não te assustarem e não ficarem querendo entrar demais no de dentro dos teus olhos, então cuido devagar tudo o que digo e todo movimento [...]” (ABREU, 2018, p. 688).

O sujeito está em constante alerta em um espaço no qual ele é visto como socialmente ameaçador. Portanto, para não despertar a mesmo terror e medo no outro, o narrador-personagem se culpa por todo e qualquer desvio de conduta em suas atitudes. Isso, porém, gera um descontentamento exaustivo, uma vez que o sujeito já se modificou demais para atender às demandas de todos os outros indivíduos, reprimindo as próprias: “eu não aguento mais não me mostrar como sou”. (ABREU, 2018, p. 688-689).

A conhecida expressão que caracteriza o pensamento “entrando em parafuso” é retomada na última página da narrativa, quando o narrador tenta se afastar de suas digressões e

procura “deter o parafuso entrando no pensamento” (ABREU, 2018, p. 689), completando com “acho que consegui” e prosseguindo com um questionamento a respeito do que foi narrado até então.

Nesse caso, o discurso institucionalizado, que se coloca como favorável à destruição de sujeitos desviantes da norma, mostra-se como uma ameaça à sobrevivência do narrador-protagonista. Ao compreender que a sociedade enxerga-o como ameaça, ele reprime seus desejos por temer que demonstrações de afeto sejam vistas como um dos desvios, que contrariam a norma social criada para esse espaço.

A postura do narrador, porém, é de resistir a este discurso até o final da narrativa, recusando as orientações de um sistema que preconiza sua aniquilação e afirmando, mais uma vez, seu desejo por compartilhar mais tempo com o interlocutor ausente: “não quero que eles me deem aquela injeção, não quero ouvir eles dizendo que não tem remédio, que eu não tenho cura, que você não existe. [...] Mas não é possível, eu sei que não é possível: se estou escrevendo para você é porque você existe.” (ABREU, 2018, p. 690).

2.3 Linguagem

Desde o período que abre “Carta para além do muro”, existem marcas de informalidade na narrativa: “Olha, estou escrevendo só pra dizer que se você tivesse telefonado hoje eu ia dizer tanta, mas tanta coisa. [...]”. (ABREU, 2018, p. 688). Observando com atenção apenas essa linha, temos, como formas coloquiais recorrentes no português brasileiro: a expressão “olha”, utilizada para captar a atenção do interlocutor e enfatizar a informação que virá a seguir; a redução de “para” em “pra”, que agiliza a comunicação ao reduzir uma paroxítona a um monossílabo; e ainda a ênfase no adjetivo “tanta”, ampliado pelo uso da vírgula seguido da conjunção adversativa “mas”, que potencializa a grande quantidade de informações que o narrador tem a compartilhar no texto que está começando.

Para além da coloquialidade, observa-se uma ênfase no uso do modo subjuntivo, que conota uma possibilidade, um desejo de que algo aconteça da forma como o narrador imaginou. Este modo aparece novamente no período imediatamente seguinte, desta vez precedido pelo advérbio “talvez”, que realça a sensação de incerteza: “Talvez mesmo conseguisse dizer tudo aquilo que escondo desde o começo (...)” (ABREU, 2018, p. 688).

Na primeira página do conto, acompanhamos construções paratáticas que, embora breves, são dispostas próximas entre si no texto e enfatizam pontos importantes a respeito de como o narrador observa a si mesmo e aos outros. Essas construções são essenciais para a

análise. Ao escrever sobre sua dificuldade em abrir-se para o interlocutor, por exemplo, o narrador enumera três elementos semanticamente próximos: “por timidez, por vergonha, por falta de oportunidade” (ABREU, 2018, p. 688) e conclui que, para ele, a racionalidade é atribuída aos outros personagens, que, segundo ele próprio, descrevem-no como “precipitado”. Observa-se que, além da relação entre timidez e vergonha, é também a postura retraída do personagem que pode dificultar a chegada de oportunidades até ele.

Na leitura de “Carta para além do muro”, a constante sensação de dúvida por parte do narrador chama a atenção. Por exemplo, quando o narrador comenta com hesitação a respeito de uma chuva que teria acontecido no mesmo dia em que a carta está sendo concebida, ele diz não se lembrar do ocorrido, apenas da sensação vivida ao cheirar a terra molhada: “Àquela hora ainda não estava chovendo, *ou estava, não me lembro*, ou havia chovido ontem à noite, *não, acho que não estava chovendo não*, porque eu lembro que as folhas estavam limpas e molhadas e a terra tinha um cheiro de terra molhada: [...]”. (ABREU, 2018, p. 689, grifo meu).

Estilisticamente, o narrador intercala repetições de verbos de ligação e locuções verbais na ação da lembrança em poucas linhas, expondo o possível processo mental de construção das sentenças paratáticas, que se contradizem e se sobrepõem, tornando o texto entrecortado. O recurso sinestésico reitera a busca do narrador pela atenção de seu destinatário. O que está sendo dito objetivamente não importa para o sujeito, mas, ao descrever suas experiências, com uma riqueza singular de detalhes e diversas considerações subjetivas, o narrador consegue compartilhar sua experiência com o narratário.

Imediatamente após as considerações sobre o “cheiro de terra molhada”, o narrador passa a discorrer acerca de sua dificuldade em narrar acontecimentos variados, passando da especificidade do episódio da chuva para uma autoanálise generalizada de sua trajetória até aquele momento. Reflexões inconclusivas presentes na narração evidenciam o estado fragilizado e instável em que se encontra o sujeito. Assim, o modo distorcido com o qual algumas memórias são resgatadas pelo narrador e a incerteza que ele demonstra diante dos ocorridos se reflete em constantes questionamentos e interrupções em sua própria linha de pensamento.

A partir disso, ele é tomado por perdas e arrependimentos passados em memórias que escapam ao seu controle: “[...] cheiro de terra molhada: eu comecei a lembrar, lembrar, lembrar e o meu pensamento parecia um parafuso sem fim, afundando na memória, eu não suportava mais lembrar de tudo o que se perdeu, tudo o que eu perdi, não fui e não fiz, mas não conseguia parar.” (ABREU, 2018, p. 689).

Nesse longo apostrofo, verbos do pretérito perfeito, que remontam ao passado mais abrangente do narrador, estão intercalados com percepções obtidas recentemente, dando a entender que a perda de controle diante do próprio pensamento é uma das razões pelas quais ele encontra-se aprisionado no hospital e no tempo da enunciação. Destacamos ainda a oração reduzida “afundando na memória”, na qual o sujeito atesta a carga negativa que as lembranças recuperadas geram nele e ainda traz a ideia de continuidade pelo verbo “afundar”, empregado no gerúndio.

Depois de tanto tempo acatando às ordens e se reprimindo, o sujeito se desespera e coloca suas angústias para fora por meio do grito: “Então comecei a gritar no meio do jardim molhado com as duas mãos segurando a cabeça para que não estourasse.” (ABREU, 2018, p. 689). Impossibilitado de interagir com pessoas fora daquele espaço e já cansado de sedimentar os próprios pensamentos no contexto ditatorial, em que reflexões como estas seriam reprimidas, o protagonista extrapola aquele ambiente e rompe a norma social vigente (o silêncio) substituindo-a pela exposição de seu processo mental — na fala, por meio do grito; no papel, por meio do um monólogo interior.

2.4 Diálogo com outras obras

De modo a aprofundar a análise do conto, recorreremos a outros textos do escritor que dialogam com “Carta para além do muro”. De acordo com Nelson Luís Barbosa (2008), este conto foi publicado quando Caio Fernando Abreu tinha 23 anos de idade, em 1971. Vinte e três anos depois, em 1994, o autor gaúcho publica uma série de quatro crônicas com títulos semelhantes no jornal *O Estado de S. Paulo*. De cunho autobiográfico e utilizando um tom ainda mais intimista nesses textos, Caio Fernando Abreu torna público o seu recente diagnóstico de AIDS. Sua atitude causa grande alvoroço na imprensa da época, uma vez que o tema, permeado por diversos estigmas e tido como tabu, ainda não era tratado com o respeito e a profundidade que merece.

Em “Primeira carta para além dos muros”, o narrador revela ter sido acometido por “alguma coisa estranha”. De modo semelhante ao conto de 1971, o narrador se vê em um estado de confusão, com a diferença de que, desta vez, deixa claro que a barreira com o autor não existe mais. Quem fala não é mais um ser ficcional, mas o próprio Caio Fernando Abreu, que sabe exatamente o que precisa contar ao interlocutor. “Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras — e elas doem, uma por uma — para depois passá-las, disfarçando, para

o bolso de um desses que costumam vir no meio da tarde. E que são doces, com suas maçãs, suas revistas.” (ABREU, 2005, p. 107).

Para além da grande preocupação que aflige o autor, destaca-se também a referência, ainda que sutil, feita ao conto de 1971 na menção aos bolsos e as maçãs, que funcionavam como uma metáfora da passagem do tempo anteriormente e que, neste caso, referem-se aos responsáveis pelo suporte de publicação — seus superiores na equipe do jornal, que semanalmente exigiam do autor que ele tivesse algo a dizer. A isso mistura-se a descrição de um espaço hospitalar, ainda que o sujeito revele uma sensação de incerteza e incompreensão sobre o que de fato ele quer ou precisa dizer, também como no conto de 1971.

A “Segunda carta para além dos muros”, por sua vez, utiliza-se de uma linguagem onírica para aprofundar uma atmosfera de delírio, apresentando figuras demoníacas em luta com anjos barrocos e, mais adiante, “anjos eletrônicos da noite” (ABREU, 2005, p. 108), que o narrador diz reconhecer por se assemelharem a figuras recorrentes na cultura pop da época — o escritor Hervé Guibert, o cantor Freddie Mercury, o bailarino Rudolf Nureyev, dentre outros nomes, todos vítimas da AIDS no início dos anos 1990.

Com um significativo impacto cultural por ter sido uma das primeiras figuras públicas a se declarar portadora do vírus HIV, é em “Última carta para além dos muros” que Caio é mais direto no que diz respeito à sua condição de saúde.

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo. [...] O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicado à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro — enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. [...] (ABREU, 2006, p. 110).

Embora intitulada dessa forma, a crônica-carta não seria a última a ser publicada por ele. O texto “Mais uma carta para além dos muros” foi publicado em dezembro de 1995, mais de um ano após a trilogia original das cartas.

Apesar de não ter sido incluído no volume *Inventário do ir-remediável* (1970), livro de estreia do autor gaúcho, o conto “Carta para além do muro” também guarda semelhanças estilísticas e temáticas com outros contos desse livro, como “O mar mais longe que eu vejo”, último da primeira parte do livro, chamada “da morte”, e “Fotografia”, terceiro da segunda parte do livro, intitulada “da solidão”.

“O mar mais longe que eu vejo” apresenta uma narração em primeira pessoa de um sujeito que não se reconhece mais no próprio corpo. No presente da narrativa, esse sujeito constata que “seu corpo está morrendo” e que seu isolamento o destituiu de qualquer

possibilidade de sentido, até mesmo para suas necessidades mais básicas. O narrador diz estar sozinho em uma gruta “úmida escura fria” e rememora os ataques sofridos enquanto era levado à força para lá.

Então eles me trouxeram. Por isso, me trouxeram. Lembro, sim, eu lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douradas e cruzes, havia cruzes, cercas de arame farpado, chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar enquanto eu gritava, eu gritava bem alto, eu mordida defendendo o meu sangue. (ABREU, 2018, p. 42).

A estrutura anafórica do conto “Carta para além do muro” também é perceptível na passagem citada de “O mar mais longe que eu vejo”: neste, símbolos cristãos, como a cruz, e símbolos militares, como as fardas verdes, se misturam na composição de *flashes* resgatados pelo narrador, que se esforça para remontar a cena de quando ele teria sido torturado e levado à força para a gruta onde se encontra no momento da narração. Para além da semelhança na forma, a temática de “O mar mais longe que eu vejo” se aproxima da de “Carta”, na medida em que o narrador daquele também revela sua profunda solidão amalgamada a uma sensação de impotência, não limitada por quatro paredes brancas, mas pelo mar que se observa no horizonte.

Assim como os outros contos analisados neste trabalho, “Fotografia” é estruturado em um único parágrafo. A narradora, que aqui também domina toda a extensão da narrativa, revela suas aflições e angústias ao ser deixada esperando seu par romântico em um suposto encontro dos dois. O espaço da espera não é mais a gruta, mas um restaurante simples, que remete a uma situação mais concreta e cotidiana do que o desmembramento abstrato do corpo sugerido pelo conto comentado anteriormente.

De maneira distinta a “Carta para além do muro”, “Fotografia” mostra uma personagem que ocupa um espaço público, e que, portanto, não está isolada do convívio de outros sujeitos na mesma condição e observa cada detalhe de seu entorno, dos tecidos que cobrem as mesas do restaurante à garoa “morna, fina, quieta” (ABREU, 2018, p. 55) que molha a calçada.

Ela interpreta os olhares dos outros clientes do restaurante como ameaças, sentindo-se duplamente menosprezada pela ausência de seu par e, sobretudo, pela presença dos entreveros alheios: “dói mais que tudo os outros olhando de cima, constatando a fraqueza nossa, a nossa inferioridade, quero que me olhem do mesmo plano [...]”. (ABREU, 2018, p. 54). Ao longo do texto, apesar do emprego de dois pontos de interrogação — encontrados em: “se ele quer comentar alguma coisa com sua companheira que diga lembra?” (p. 54) e “é medo o que tenho?” (p. 55) — o conto apresenta um único ponto final, na constatação da clausura pela protagonista: “a espera em que estou para sempre presa”.

O momento de espera retratado mostra apenas um pedaço de um sentimento de angústia muito mais extenso e evidente (“para sempre”), intensificado também pela descrição de certo desamparo coletivo, mas sobretudo por um desconforto do sujeito enunciativo: “o garçom desaparece ao lado do balcão, começa a anoitecer, todos os relógios estão parados [...] estou solta aqui, completamente só [...]” (ABREU, 2018, p. 55). A sensação de impotência e solidão, assim como em “Carta para além do muro”, busca ser rompida pela barreira do som, em “uma vontade contida de gritar bem alto, bem fundo [...]” (ABREU, 2018, p. 55).

Na literatura ocidental, Samuel Beckett, um dos principais expoentes do teatro do absurdo, dialoga com como esta sensação de espera permanente torna-se toda a existência dos amigos Estragon e Vladimir na peça de conversação *Esperando Godot* (1952). Nesse caso, o diálogo vazio revela como o automatismo do pós-guerra tomou conta do discurso dos personagens, permeado por repetições e outras marcas da coloquialidade que reiteram o caráter vago do uso da linguagem. Seus discursos tangenciam superficialmente uma série de temas aleatórios apenas para ocupar o tempo dos próprios personagens, presos na espera pela chegada de Godot, que nunca se realiza.

Em uma das falas de Vladimir, o texto expõe o problema da ausência de sentido em esperar a chegada de Godot: “O que estamos fazendo aqui, essa é a questão. Foi-nos dada uma oportunidade de descobrir. Sim, dentro desta imensa confusão, apenas uma coisa está clara: estamos esperando que Godot venha.” (BECKETT, 2015, p. 85). Ironicamente, o único ponto que está claro para os personagens, é aquele que não se realiza. A incerteza tensiona as atividades — e inatividades — dos sujeitos, constantemente inseridos em um estado de alerta que não se desdobra em nenhuma ação, nem avançando e nem retrocedendo.

Vale ressaltar que Caio Fernando Abreu não dialoga diretamente com a tradição literária ocidental, mas que, textualmente, alguns aspectos de sua escrita suscitam diálogos com obras de diferentes momentos da história da literatura. É justamente pelo viés da ruptura que acreditamos ser bem-sucedida a relação de contos de Caio com textos pós-guerra, como é o caso do teatro do absurdo, aqui representado por *Esperando Godot*.

Já Guimarães Rosa, no conto “Desenredo”, presente no volume *Tutameia — Terceiras estórias* (2015) associa a espera a uma noção de incompletude. A relação conturbada dos protagonistas, marcada por rumores e desencontros, leva os personagens a experimentarem a solidão e o distanciamento. De modo semelhante, contos, como “Fotografia” e “Carta para além do muro”, expõem uma espécie de “cenografia da espera”, na qual o sujeito manipula um espaço e um tempo em que se vive a angústia de um luto, ainda que em menor proporção. As personagens pausam suas trajetórias de modo a capturar e ponderar a atenção de um outro que

não se presentifica fisicamente e que não deixa outra alternativa aos sujeitos a não ser evocarem-no por meio do texto.

“Carta para além do muro”, título em um primeiro momento ficcional e depois resgatado e aproximado à realidade de Caio, revela, de partida, uma dificuldade tamanha em estar à vontade sendo o que se é. Esta inadequação ao meio exige que o sujeito, buscando sobreviver a tantas discriminações e ataques internos e externos, ultrapasse as barreiras que lhe são impostas. Pela indignação, pelo grito ou pela escrita, o desejo do sujeito se manifesta na busca por *ir além*, criando um espaço intratextual para si, já que o espaço físico é renegado a ele repetidamente.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada “Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas”, Valéria Freitas Pereira acredita que, como um todo, o primeiro livro de contos do autor gaúcho “busca uma estratégia libertária, um caminho para tentar entender o valor da vida em um contexto em que a evidência da morte é tão impactante”. (PEREIRA, 2008, p. 13). Se o substantivo “inventário” é usualmente associado a testamento ou a obituário e o adjetivo “irremediável” indica algo inescapável ou impossível de ser solucionado, é possível compreender o conjunto de contos como uma reunião de múltiplas percepções acerca da morte.

Para a pesquisadora, o livro está comprometido com reflexões de seu tempo, visto que confronta a concepção cultural da morte em um contexto tão repressivo e autoritário, como o final dos anos 1960 no Brasil. Ao imbricar tensões sociopolíticas e uma percepção constante de desequilíbrio e deslocamento, Caio Fernando Abreu desafia os padrões sociais e linguísticos ao resgatar vozes de oposição ao autoritarismo. Expondo seus medos e angústias e falando abertamente da morte, esses sujeitos recusam o silêncio que lhes é imposto e sinalizam possibilidades de resistência por meio da linguagem.

De modo semelhante, a leitura atenta de “Carta para além do muro” convida o leitor a acompanhar a perspectiva de um sujeito que busca sinais de sensibilidade em um contexto opressor. O conto se constrói a partir de uma voz de resistência que, mesmo atravessada pela repressão e pelo medo, estabelece pela escrita uma forma de expressar e ressignificar seus desejos.

3. Análise do conto “Os sobreviventes”

*“Já me dei ao poder que rege meu destino.
E não me prendo a nada, para não ter nada a defender.
Não tenho pensamentos, por isso verei.
Não receio nada, por isso me lembrarei de mim mesmo.
Desprendido e à vontade,
Passarei como um jato pela águia para me tornar livre.”*
(Carlos Castañeda, *Uma estranha realidade*)

“Os sobreviventes” é o segundo texto de *Morangos mofados* (1982) e uma das narrativas breves mais celebradas de Caio Fernando Abreu. Dos três contos analisados neste trabalho, é aquele sobre o qual a crítica literária mais se debruçou até agora, incluindo as dissertações de mestrado das pesquisadoras Isabella Marcatti (2000) e Luana Teixeira Porto (2005) e artigos publicados por professores, como Fernando Arenas (1990) e Jaime Ginzburg (2005).

3.1 Tempo e espaço

Antes da narrativa propriamente dita, o conto é dedicado a Jane Araújo, “a Magra”. Trata-se de uma amiga conterrânea de longa data do escritor e uma das pessoas para quem ele mostrava seus textos desde a década de 1970, como atesta Caio em uma carta datada de 1976 a Luiz Fernando Emediato (ABREU, 2002, p. 427).

Em “Os sobreviventes”, a voz feminina relembra a época em que esteve confinada no contexto em um período repressor da ditadura militar brasileira — cerca de quinze anos antes da publicação do conto, no momento da publicação de “Carta para além do muro” e, portanto, do início da carreira literária de Abreu. No texto, é reconstruída a imagem de “cadáveres decompostos”, na qual a narradora aponta para uma sistematização da destruição em massa e apresenta, logo em seguida, as consequências sofridas por ela após acompanhar os episódios de violência.

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, 2018, p. 323).

A superfície de seu corpo é caracterizada pelos adjetivos “triste” e “suja”, seguidos pela descrição de uma constante insônia e da ausência de toques de outro ser humano. Após os

acontecimentos, ela diz ter voltado à vida tida socialmente como normal — leia-se: fora do confinamento —, mas ainda com uma grande dificuldade de superar o que foi vivido, com dúvidas a respeito da razão pela qual tudo aquilo ocorreu e o que poderia ser feito para que ela superasse esse trauma.

Destaca-se ainda a grafia de “po-ten-ci-al”, que evidencia as sílabas em detrimento da unidade de significado, de uma característica que a narradora julga desperdiçada e impossível de ser recuperada após o trauma. Apesar de o conto ter sido escrito e publicado ainda durante o período ditatorial, frisamos aqui o processo lento e gradual de reabertura econômica e política que o Brasil vivia no início da década de 1980.

A Lei da Anistia, de 1979, juntamente com a falta de prestação de contas e de debates públicos a respeito do que de fato ocorreu na ditadura, fez com que os crimes cometidos pelos militares fossem apenas deixados de lado, em vez de terem sido investigados, analisados e punidos propriamente. Nesse contexto, “nomear a tortura implica um esforço difícil de não perder de vista as sutilezas das experiências singulares, para além do que há de comum na monstruosidade dessa prática”. (SARTI, 2019, p. 523).

Dados como esses importam para a análise do conto, uma vez que o “gosto azedo na boca” (ABREU, 2018, p. 324), ao qual um dos narradores faz referência, expressa de modo sinestésico o sentimento de uma geração que viveu o início da redemocratização. “Os sobreviventes”, portanto, refere-se a uma possível reação, até mesmo física, a essa ausência de solução para conflitos políticos não apenas em uma dimensão individual, mas coletiva. Se, por um lado, os exilados retornaram e a censura foi dada como acabada, por outro, os traumas desencadeados por ações tão violentas — do desaparecimento de inocentes à tortura de guerrilheiros — não foram sequer discutidos em larga escala (FIGUEIREDO, 2017).

A possibilidade de fuga apresentada em “Os sobreviventes” pode ser articulada ao exílio de uma série de intelectuais brasileiros durante a década de 1970. Na ocasião de exílio do próprio Caio Fernando Abreu, o autor dizia sentir-se “com medo”, “sem mais nada a perder” e “aterrorizado por um certo jeito brasileiro”, tal como descrito pelo narrador do conto “Lixo e Purpurina”, concebido em meados de 1970, mas publicado apenas no volume *Ovelhas Negras*, de 1995.

Se, no início da ditadura, personalidades contrárias ao governo federal eram perseguidas e expulsas do país, a saída do Brasil sugerida pelos narradores de “Os sobreviventes” se relaciona com a falta de perspectiva de um país cuja democracia se reiniciou seguindo o bordão “lenta, gradual e segura”. Sendo o principal foco a construção de uma imagem da retomada do

poder pela sociedade civil, as discussões e elaborações em torno dos ocorridos foi abafada, retornando em episódios análogos de censura, tortura e discriminação anos depois.

A publicação de contos tal qual “Os sobreviventes”, entretanto, aponta para a direção contrária: episódios históricos são resgatados, reformulados e recriados, promovendo uma releitura literária da memória coletiva. Essas referências são inseridas de modo a ampliar a perspectiva crítica do conto que, em sua condição de texto literário, suscita a problematização formal de questões sociais, além de contribuir para o debate acerca de tópicos, como autoritarismo e violência.

3.2 Narração

Além de não ser possível construir um sentido definitivo para o enredo, o foco narrativo é caracterizado pela presença de duas vozes, uma masculina e uma feminina, que se alternam ao longo do conto. Não há explicitação do momento em que cada uma toma a palavra, sendo possível atribuir certas passagens a qualquer um dos dois personagens.

No entanto, é possível afirmar que o personagem masculino é o narrador do conto, considerando o emprego de verbos em terceira pessoa para referir-se à personagem feminina em momentos como “ela me pergunta, morena e ferina” (ABREU, 2018, p. 321), “ela me corta mansa” (ABREU, 2018, p. 323) e ainda “ela para e pede,” (ABREU, 2018, p. 323). Observa-se ainda que o contrário, isto é, o uso de verbos em terceira pessoa para referir-se a falas do personagem masculino, não ocorre, o que corrobora sua postura de narrador, embora as interrupções da personagem feminina também ocupem boa parte do texto.

O conto se inicia com o questionamento “Sri Lanka, quem sabe?”, atribuído à personagem feminina. O país asiático é mencionado como uma das possibilidades de fuga por parte do rapaz, que não a descarta ao dizer “por que não?”, mas também não a confirma. Ainda na primeira linha, a voz masculina descreve a personagem feminina como “morena e ferina”, justapondo, portanto, uma característica física e uma emocional e adicionando ainda o atributo de “inabalável” à personagem, que desde o princípio interrompe e rebate de modo contundente as ponderações do rapaz.

Outro aspecto linguístico que chama a atenção no começo do texto é a presença de verbos performativos (“pergunta”, “respondo”, “continua”). Assim como a narração, a trama também se estabelece no tempo da enunciação, descrevendo a conversa no momento em que ela ocorre e transmitindo uma sensação de imediatismo e agilidade ao texto: o diálogo acontece em um *aqui* e *agora* não especificados, mas situados no presente pontual da ação.

A voz feminina novamente toma a palavra, sugerindo de modo irônico que o rapaz, caso concretize sua ida ao exterior, pelo menos envie cartões-postais de lá, para mostrar como ele estaria vivendo melhor se estivesse fora do Brasil. Com um tom debochado, a personagem destaca o narcisismo como importante característica do rapaz: “[que os outros] morram de saudade, não é isso o que te importa? Uma certa saudade, e você em Sri Lanka, bancando o Rimbaud, que nem foi tão longe.” (ABREU, 2018, p. 321).

Ao referir o Brasil na construção “palmeiras & abacaxis”, a narradora faz uso de duas metonímias, ironizando uma imagem ultrapassada do país. Na perspectiva da personagem, seu parceiro estaria querendo se livrar das contradições e dos problemas do Brasil ao fugir para outro país sem dar satisfação àqueles com quem cresceu e passou a maior parte de sua vida.

O período seguinte do conto é um dos trechos que pode ser atribuído a qualquer um dos dois personagens: “Sem parar, *abana-se* com a capa do disco de Angela enquanto *fuma* sem parar e *bebe* sem parar sua vodca nacional sem gelo nem limão.” (ABREU, 2018, p. 321, grifo meu). Essa passagem do texto evidencia a falta de fluência na narração, sobretudo na repetição excessiva da expressão “sem parar”, que ocorre três vezes em duas linhas.

A expressão funciona como intensificador na caracterização da embriaguez de uma das personagens. A nova menção ao disco de Ângela não é gratuita, uma vez que o repertório da compositora apresenta canções que também discutem a temática, como “Demais” e “Meu Mal é Birita”. Ao especificar a vodca em questão, Caio ainda aproveita para começar a fazer um sutil comentário não só quanto à dependência do álcool mas também quanto à situação financeira das personagens. No conto, além de ter sido ingerida de forma pura, sem aditivos ou mistura com elementos não alcoólicos, a vodca é especificada como nacional — e, portanto, mais barata do que a importada.

O período seguinte começa com a voz da personagem feminina, que destaca seu papel como militante — “fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares...” — e justapõe imagens fragmentadas de si própria — “um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda”. Ao caracterizar sua própria voz como rouca e dizer que sente vivendo “em plena ressaca”, a narração se reaproxima das letras das canções e da personalidade da cantora Angela Ro Ro.

Levantamos a hipótese de que a troca de vozes narrativas se efetiva a partir da construção “enquanto seguro aquele maldito emprego...”. É coerente que, ao passo que a voz feminina defende sua participação engajada em atos que ela considera revolucionários, o personagem masculino se afirme como aquele que é responsável por trabalhar e, assim, arcar com os custos da vida dos dois. Porém, visto que a alteração das vozes no conto ocorre de modo

rebuscado, não há nenhuma alteração brusca no tom da narrativa e nem demarcações que conduzam o leitor a uma única possibilidade de restringir todas as colocações a apenas um dos dois narradores.

O tema da dificuldade financeira continua a ser abordado no trecho seguinte. Enquanto o trabalho, descrito como “maldito emprego de oito horas diárias”, é sustentado por apenas um dos componentes do casal, sua recompensa é compartilhada entre eles: “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 nossos fatigados pés descalços ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados.” (ABREU, 2018, p. 321).

São muitos os aspectos que merecem destaque no período citado. Os dois móveis, a poltrona e a mesa de centro, são caracterizados por seus atributos de luxo: o couro autêntico e o junco indiano. Os objetos não apenas satisfazem uma necessidade dos personagens, de sentar ou de descansar os pés, mas, pelo uso dos adjetivos mencionados anteriormente, demonstram a vida confortável e, de certo modo, consumista que ambos almejavam levar. Observa-se, porém, que manter bens materiais supervalorizados como os citados acima exige certo sacrifício de ao menos um dos personagens, que julga a presente situação como insustentável.

O uso do superlativo “vossa reverendíssima” próximo a adjetivos, como “preciosa” e “fatigados”, se contrasta com menções ao baixo corporal dos personagens (bunda e pés descalços), resultando em uma ironia, na qual é nítido o aborrecimento da voz masculina diante das atitudes de sua companheira. No tempo presente de “Os sobreviventes”, o que resta para os personagens é reconhecer a impotência e o vazio na sobrevivência em meio a batalhas que não levam a nada, fantasias cuja função é aliená-los da realidade, experiências sexuais insatisfatórias e dívidas que se acumulam com o passar do tempo.

Anteriormente, a busca por conhecimento deslumbrava os personagens e chegou até mesmo a estabelecer importantes vínculos entre eles. No momento presente, porém, ambos constatam que a grande quantidade de reflexões elaboradas no passado são insuficientes para proporcioná-los uma razoável qualidade de vida. Se, quando mais jovens, os personagens apostaram no conhecimento como meio para compreender o mundo, agora este mesmo conhecimento se transformou em uma barreira que impossibilita acessar o mundo sem que haja angústia e sofrimento.

Diante de um cenário tão hostil, os desejos dos personagens sofrem um esvaziamento, sem que nenhuma corrente filosófica, atividade física ou doutrina religiosa resolva na ultrapassagem dos traumas por parte dos sujeitos protagonistas. Desse modo, estende-se nos

personagens uma sensação de impotência e angústia. Não se trata de uma desistência — principalmente no discurso da voz feminina, que ainda se engaja na luta contra o autoritarismo do Estado, — mas de reconhecer que muitos dos esforços não tiveram um resultado efetivo até o presente momento.

Assim, Caio Fernando Abreu tensiona as relações travadas entre corpo e mente, afeto e agressão e, principalmente, alienação e esperança. O casal protagonista precisa se haver constantemente com a abundância de temas, preocupações, valores e conflitos que estão em aberto, sem nenhuma perspectiva de estabilidade ou resolução. Seguir adiante, em um contexto marcado pela desumanidade da ditadura e pela falta de perspectiva, é um ato de resistência, porque permite que os sujeitos reavaliem suas próprias experiências e reconstruam possibilidades diversas de vida.

Assim como “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” aborda a privação de liberdade individual. O sistema ditatorial não apenas interrompeu a liberdade dos protagonistas no passado, mas também inviabilizou as perspectivas futuras de vida dos dois, visto que a força do processo de repressão continua a impactar os narradores física e mentalmente. Diante disso, eles buscam ultrapassar a sensação de desconforto por meio da realização de exercícios físicos, em práticas integrativas, como acupuntura e ioga, ou mesmo em leituras sobre psicanálise, marxismo ou astrologia.

Após vivenciarem episódios violentos e traumáticos, os narradores do conto se posicionam de formas praticamente antagônicas ao final da narrativa: a voz feminina escolhe tentar colaborar na construção de um novo país, ainda que tomada pelos traumas e decepções; a voz masculina, por sua vez, tem um posicionamento que privilegia sua individualidade, não vendo possibilidade de uma reconstrução coletiva e optando por sair do país.

3.3 Linguagem

Também observam-se em “Os sobreviventes” aspectos formais que reverberam em outros textos da obra de Caio Fernando Abreu, mas poucas vezes com uma intensidade tão grande quanto a apresentada aqui. Destacam-se a ironia presente no discurso das personagens, a coloquialidade linguística, múltiplas referências socioculturais e o tom irreverente da narração, comuns em muitos outros títulos do autor.

Na segunda página do texto, os narradores discorrem sobre as tentativas malsucedidas do casal em retomar a relação amorosa: “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 sociopolíticos existenciais e bababá em comum só podiam dar mesmo nisso: cama.” (ABREU, 2018, p. 321).

A repetição do verbo “tentamos”, a grafia exagerada de “claaaaaaaaaro” e a enumeração dos aspectos que os personagens têm em comum demonstram como eles próprios reconhecem a quantidade de clichês que fizeram parte de sua tentativa de reaproximação. Ambos compreendem, no presente, que seus ideais compartilhados não chegaram nem perto de algo que fosse capaz de sustentar a relação entre os dois. Dessa forma, o sentimento de frustração dos personagens fica cada vez mais agudo e evidente ao longo do conto, sobretudo após constatações de que ambos não sentiram atração física um pelo outro e que as referências que eles compartilharam acabaram deixando-os com uma sensação ainda mais forte de exaustão — assim como expresso pelo trecho “cultura demais mata o corpo da gente” (ABREU, 2018, p. 321).

Em uma passagem seguinte, também caracterizada pelo predomínio de verbos no passado — “era amor demais, você acreditava mesmo nisso? naquele bar infecto onde costumávamos afogar nossas impotências em baldes de lirismo juvenil, imbecil [...]” (ABREU, 2018, p. 322) — intensifica-se a mudança de perspectiva dos personagens. As crenças juvenis não se concretizam e os personagens não conseguem renovar nenhum tipo de esperança no relacionamento.

Há ainda uma referência direta ao *Relatório Hite*, livro publicado em 1976 pela sexóloga teuto-britânica Shere Hite e responsável por aproximar o debate do orgasmo feminino à esfera pública. Ao discorrer sobre o ato sexual, a narradora de “Os sobreviventes” diz que, em contraste com um passado no qual sentia “culpa nojo vergonha”, “agora [estava] tudo bem, o *Relatório Hite* liberou a punheta.” (ABREU, 2018, p. 322). A prática do ato sexual, física e concreta, funciona como valorização do corpo e da matéria em detrimento dos livros, palavras e ideias em excesso: “tinha a biblioteca de Alexandria separando nossos corpos” (ABREU, 2018, p. 322). Apesar de estarem fisicamente ligados, os personagens parecem ter ideais distintos, o que enfatizou a impossibilidade de um bom relacionamento.

Além de presente no conto “Os sobreviventes”, o caractere “&” (“e comercial ou *ampersand*”) é comumente usado na escrita de Caio Fernando Abreu, sobretudo em suas cartas, em passagens nas quais o narrador emprega majoritariamente adjetivos, como: “aspas intencionais & irônicas” (ABREU, 2002, p. 31), “estou disposto & aberto” (ABREU, 2002, p. 38) ou “fico me sentindo completamente normal, maduro & equilibrado” (ABREU, 2002, p. 45). Ao utilizar esse símbolo, Caio incorpora um elemento comumente empregado na

linguagem empresarial e subverte seu uso, trazendo-o para contextos informais e em um tom mais desprezioso e até cômico.

Embora haja um tom desprezioso trazido pelo caractere no conto em análise, a narração também apresenta instantes de fragmentação movidos pela alteração no ritmo do texto. A narradora cita “maçãs argentinas e fotonovelas italianas” (ABREU, 2018, p. 323), pouco antes de descrever as imagens de destruição que acompanha durante o confinamento. A fragmentação, neste caso, torna-se evidente pela súbita alteração de que acompanham fluxos de consciência velozes e com construções imagéticas constantemente renovadas. Paralelamente a essas imagens, os sons remetem a ritmos muito específicos de leitura que vão do excesso de aceleração à necessidade de pausa.

Em “Os sobreviventes”, o ritmo da leitura ganha profundidade se associado à orientação entre parênteses “para ler ao som de Angela RoRo”, mencionada no início deste capítulo. Vale fazer uma observação a respeito da multiplicidade de referências artísticas — especialmente musicais — que todo o volume *Morangos mofados* apresenta, desde a música instrumental de Erik Satie, em “Pela passagem de uma grande dor” (ABREU, 2018, p. 329), até personagens que escutam John Lennon, Yoko Ono ou Rita Lee enquanto interagem uns com os outros, em “O dia em que Júpiter encontrou Saturno” (ABREU, 2018, p. 401).

O texto de Abreu indica os momentos nos quais outras linguagens podem ser mobilizadas para um melhor aproveitamento da leitura. No conto em questão, a rouquidão da voz de Angela Ro Ro, aliada ao uso do grave por parte do gênero musical *blues* (cantado por ela e mencionado no texto), pode nos remeter a uma sensação de embriaguez e exaustão semelhante àquela que os protagonistas dizem sentir ao longo do conto. O ritmo de “Os sobreviventes” se relaciona a uma sensação de estar sendo arrastado, obrigado a seguir em frente em um contexto no qual não existem mais subsídios para tanto.

Assim como em “Carta para além do muro”, este conto apresenta a parataxe como uma figura de estilo recorrente: “um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda” (ABREU, 2018, p. 321), “filmes demais, livros demais, palavras demais” (ABREU, 2018, p. 322) e “absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa [...]” (ABREU, 2018, p. 323). Nos três casos, a ideia de excesso é levada ao extremo, seja pela radicalidade na repetição dos advérbios “demais” e “absolutamente” ou na referência a personalidades tão díspares, como Janis Joplin e Madre Teresa de Calcutá. Aspectos como esses reiteram o tom irreverente e rebelde do texto, expresso principalmente pela voz feminina.

Em determinado momento, os protagonistas expõem de modo direto e grosseiro que nenhuma outra tarefa, doutrina, terapia ou até mesmo tentativa de suicídio — enumerada em meio a tantas outras atividades cotidianas — dão conta de melhorar sua percepção acerca da realidade. Na seguinte passagem, a mulher diz, de modo frenético: “Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê?”. (ABREU, 2018, p. 322). Essa enumeração, caracterizada pela aproximação de termos tão distintos, não apresenta vírgulas entre os substantivos, exigindo que a leitura seja realizada em um fôlego só, tamanho o vazio gerado por esse “nó no peito” que nenhuma dessas atividades é capaz de manejar.

Evidenciam-se ainda dois momentos mais próximos ao final do conto nos quais diferentes marcadores de intensidade se sobrepõem: “muito feia e meio puta e velha demais e completamente bêbada [...]” (ABREU, 2018, p. 324), e outro no qual a quantidade de vírgulas deixa o texto mais pausado e quebrado: “caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça para que vomite, e sem querer vomito junto, ao mesmo tempo, os dois abraçados, fragmentos azedos sobre as línguas misturadas [...]” (ABREU, 2018, p. 324). Se lido em voz alta, é possível notar o ritmo entrecortado deste trecho, como se as palavras estivessem tropeçando da boca de quem as lê, da mesma forma como os narradores dizem ter perdido o controle de suas vidas e de seus corpos, sentimento exibido também no seguinte excerto: “Preciso me apoiar contra a parede para não cair.” (ABREU, 2018, p. 324).

A forma de construção das frases, sobretudo pelo emprego de parataxes, anacolutos e pelo uso de uma pontuação que subverte as normas gramaticais, exige uma leitura não apenas feita de uma só vez, mas com uma alta velocidade que por vezes se acelera, conforme a indignação dos personagens. Ambos dão a impressão de não medirem suas colocações, proferindo-as imediatamente após o surgimento das ideias.

Durante o conto, o leitor fica extremamente próximo dos personagens principais, como em um *close-up* cinematográfico sem cortes. Segundo Anatol Rosenfeld, este recurso expressivo colabora na relação de intimidade que o espectador estabelece com os personagens, como “um sinal de exclamação que sublinha, acentua, dá ênfase” (ROSENFELD, 2013, p. 224). Trata-se de um recurso emprestado do cinema em que se marca uma sugestão simbólica, “retardando o fluxo da narração” e dando uma importância ainda maior às emoções das personagens.

Em “Os sobreviventes”, destaca-se também o palavreado chulo com o qual os sujeitos referem-se às relações sexuais que tiveram na juventude. A partir dessas lembranças, múltiplas

referências filosóficas e artísticas são suscitadas, chegando inclusive a serem organizadas em décadas e promovendo no leitor um acompanhamento panorâmico do passado das personagens principais, ainda que com ênfase em estereótipos de cada época e um alto teor de ironia por parte dos narradores. Conforme a seguinte passagem:

Podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo e nem eu a lamber boceta, aí que gracinha nossos livros de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne [...]. (ABREU, 2018, p. 322).

O modo praticamente explícito que a narração emprega para referir-se às orientações sexuais dos protagonistas é seguido de um deboche direcionado às atitudes, tidas como imaturas no tempo da enunciação, dos próprios personagens em um passado distante.

Para além da anáfora que reúne o advérbio “depois” e vários autores influentes nas correntes de pensamento difundidas no século XX — de antropólogos, como Carlos Castañeda (1925-1998), a escritores, como Ronald Laing (1927-1989) —, destacamos o tom de deboche presente mais uma vez em “aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas” (ABREU, 2018, p. 322). Nesse trecho, nota-se uma crítica à ausência de autores brasileiros na enumeração acima e mais ofensas ao comportamento imaturo que os narradores julgam ter tido no passado.

Vale observar também que o pensamento dos intelectuais citados se caracteriza por romper com o padrão tradicional de teoria das ciências humanas. É sabido que Karl Marx é um dos principais pensadores a respeito da relação entre história e o mundo material, fazendo críticas agudas ao sistema capitalista e colocando no centro de suas análises a luta entre diferentes classes sociais. Já Wilhelm Reich associa elementos corporais e mentais no tratamento de doenças diversas, sugerindo exercícios respiratórios e sensoriais que alinhem conhecimentos da medicina e da psicologia. Herbert Marcuse, por sua vez, é um dos representantes da Escola de Frankfurt e, em seus escritos, se volta para uma possível transformação do modo como a sexualidade e as instituições são encaradas pelo senso comum.

Os pensadores citados exemplificam referências importantes na pavimentação das perspectivas dos protagonistas, que viveram um momento de euforia intelectual entre as décadas de 1960 e 1970, mas que, na década de 1980, acompanhavam um sentimento coletivo de conformação das estruturas e esgotamento dos ideais revolucionários. Todas estas leituras, reflexões e questionamentos não impediram os sujeitos de sentirem um mal-estar incessante: “[...] 80 a gente aqui mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca” (ABREU, 2018, p. 322).

Em sua leitura do conto, Fernando Arenas (1990) observa uma deterioração das utopias que efervesciam na década de 1960, mas que, ao final do conto, não se destroem por completo. Apesar do sentimento de melancolia e angústia que assola os sujeitos, as vozes masculina e feminina se despedem ao som de Angela Ro Ro “repetindo que tudo vai bem” e dizem uma a outra “axé, axé, axé”, saudação de origem afro-brasileira responsável por desejar votos de felicidade e boas energias.

Em outro estudo a respeito de “Os sobreviventes”, Jaime Ginzburg pondera que o texto apresenta traços da literatura pós-ditatorial latino-americana, na medida em que “propõe uma imagem negativa e corroída do país, em contraste ostensivo com o nacionalismo ufanista dominante na propaganda de Estado da década de 1970.” (GINZBURG, 2017, p. 397). Assim, a escrita fragmentária se associa ao contexto social, uma vez que compõe um retrato do caos e da hostilidade por meio de vozes distintas e por vezes contraditórias.

Em “Os sobreviventes”, certas lembranças dos sujeitos irrompem no pensamento e fazem com que as memórias se confundam. A orientação sexual, os estudos filosóficos e o comportamento idealizado compõem, muitas vezes, um mesmo período acelerado, ofegante e desesperançoso, mas que não aponta para uma desistência de modo definitivo por parte dos personagens. As possibilidades cedem lugar às escolhas irreversíveis e a transformação torna-se urgente, já que os narradores se sentem “sem saída”, afinal, após um passado traumático, a transformação precisa acontecer no presente — caso contrário, não há futuro possível.

3.4 Diálogo com outras obras

Se “Carta para além do muro” iniciava com uma epígrafe que fazia referência a uma famosa canção popular interpretada por Gal Costa, neste caso temos uma espécie de instrução, grafada entre parênteses, que agora nomeia diretamente outra cantora da música popular brasileira: “(Para ler ao som de Angela Ro Ro)”.

Vale registrar que, no momento em que “Os sobreviventes” foi publicado, a cantora já havia lançado quatro álbuns e algumas de suas canções registravam grande circulação no mercado fonográfico brasileiro, sendo considerada uma das maiores vozes da Música Popular Brasileira em lista publicada pela revista *Rolling Stone*. O timbre de voz rouco e grave da intérprete somado à sua postura transgressora e singular no contexto da MPB no final dos anos 1970 soam como um complemento sonoro oportuno para a atmosfera desesperançosa, melancólica e densa criada no conto de Abreu.

Nas últimas linhas de “Os sobreviventes”, os próprios narradores ainda fazem referência direta à letra da canção “Amor, meu grande amor”, composta e interpretada por Angela Ro Ro em parceria com a compositora Ana Terra. Assim como no conto de Abreu, o eu lírico da canção se dirige à figura amada, evocando um amor intenso e passageiro: “Enquanto me tiver / Que eu seja a última e a primeira / E quando eu te encontrar / Meu grande amor, me reconheça”. (RO RO, 1979).

Tanto no conto quanto na letra da canção, os sujeitos compreendem o impacto causado pela intensidade do relacionamento em que estão inseridos em detrimento de sua duração. A alusão à letra da música é feita em um momento da narrativa no qual os personagens manifestam especialmente a falta que sentem um do outro e a esperança em compartilharem uma relação de amor mais afetuosa.

No entanto, a intertextualidade entre a letra da canção e o conto não se dá apenas em uma dimensão temática. Lançada no álbum de estreia de Angela, em 1979, a canção assimila gêneros musicais, como o *blues* e o R&B, e, por sua singularidade, obteve grande impacto popular, principalmente após a inclusão na trilha sonora da novela *Água viva* (1980), da Rede Globo.

É possível ainda estabelecer uma relação intertextual entre o ritmo arrastado do *blues* presente na canção e o diálogo pesado apresentado textualmente por Caio Fernando Abreu em “Os sobreviventes”. A letra fala sobre um amor efêmero, no qual o eu lírico se mostra consciente das limitações temporais impostas ao relacionamento: “Amor, meu grande amor / Só dure o tempo que mereça / E quando me quiser / Que seja de qualquer maneira”.

Além disso, ao compartilhar “Amor, meu grande amor” como uma referência ao público leitor, Caio sinaliza o tom irreverente de seu conto, atento ao cotidiano dos jovens de classe média no Brasil urbano da época, ampliando possíveis horizontes de leitura, na medida em que a música de Angela não é apenas mencionada, mas adquire o estatuto de trilha sonora do que está prestes a ser lido, como indicado em “*para ler ao som de*” na epígrafe.

Para Isabella Marcatti, Caio Fernando Abreu faz o uso de um “gosto médio” para estruturar o universo de seus textos. Ela explica que as referências do escritor, principalmente as musicais, são importantes para o estreitamento do vínculo entre autor, narrativa e leitor. Marcatti acredita que “Caio estava em sintonia com a opinião corrente de uma certa classe média urbana intelectualizada”, sobretudo ao expor “imagens cuja carga simbólica está diretamente relacionada à memória coletiva de um determinado grupo” (MARCATTI, 2000, p. 16).

Ao recorrer a músicas eruditas e populares com frequência, é possível observar a cumplicidade com a qual Caio trata o seu leitor, na medida em que recomenda canções que podem contribuir com o aproveitamento da leitura de sua obra, e, ainda, o permite construir passagens analíticas entre texto e contexto. Ao mesmo tempo em que o autor dialoga explicitamente com uma vasta gama de referências musicais acessíveis e populares, seus textos rompem padrões estéticos e possibilitam o pensamento crítico.

Também é proveitoso realizar a comparação de “Os sobreviventes” com outros contos do mesmo livro de Caio Fernando Abreu. A narrativa breve que abre *Morangos mofados*, por exemplo, também é constituída por uma alternância entre duas vozes. Diferentemente de “Os sobreviventes”, “Diálogo” é apresentado ao leitor de modo semelhante a um texto teatral, no qual os nomes dos personagens aparecem antes de suas falas, evidenciando qual personagem diz o quê.

O caráter transgressor de “Diálogo” é identificado sobretudo no aspecto vago de seu conteúdo, já que a narrativa expõe uma conversa, na qual as personagens discordam acerca de sua relação de proximidade. Para o personagem A, o personagem B é seu companheiro. O personagem B, por sua vez, não compreende essa colocação e pede que A diga a informação novamente. A partir do que sentem e desejam, ambas as personagens se perguntam a respeito de uma personagem ser companheira da outra:

B: Você não sente?

A: Que você é meu companheiro? Sinto, sim. Claro que eu sinto. E você, não?

B: Não. Não é isso. Não é assim.

A: Você não quer que seja isso assim?

B: Não é que eu não queira: é que não é.

A: Não me confunda, por favor, não me confunda. No começo era claro.

B: Agora não? (ABREU, 2018, p. 319).

Os empregos frequentes do advérbio “não” e do verbo “ser” conjugado na terceira pessoa do singular no presente do indicativo expõem a dualidade que aflige as personagens. O que é *este* relacionamento? De modo mais abrangente, o que viria a ser *um* relacionamento para estes personagens? Não há clareza diante do que as personagens querem uma da outra, tampouco uma clareza diante do momento em que vivem. A personagem A diz apenas que “no começo ela claro”, indicando uma oposição entre um passado minimamente bem-sucedido e um presente marcado por conflitos e indeterminação.

O final da narrativa apresenta uma última interrogação de A, em que diz “Hein?”, e uma observação entre parênteses — “(*ad infinitum*)” —, indicando a extensão da incerteza dos protagonistas. No tempo da enunciação, uma carência afetiva aflige A e B e dificulta que esses sujeitos tenham clareza do que querem comunicar um ao outro. A suposta relação de

companheirismo é questionada de tal modo que os personagens se confundem no momento de compartilhar e responder às afirmações um do outro.

“Além do ponto” é outro conto de *Morangos mofados* que apresenta semelhanças temáticas e estilísticas com “Os sobreviventes”. Além de também ser estruturado em um único parágrafo, o texto apresenta um narrador que, em primeira pessoa, relata seu percurso a pé durante uma forte chuva até a residência da figura amada. Durante a narrativa, o protagonista idealiza seu encontro e compartilha com o leitor algumas dificuldades até o momento em que bate na porta da casa da figura amada:

mas não queria chegar na casa dele meio bêbado, hálito fedendo, não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava, todo dia um bom pretexto, e fui pensando também que ele ia pensar que eu andava sem dinheiro, chegando a pé naquela chuva toda, e eu andava, estômago dolorido de fome, e eu não queria que ele pensasse que eu andava insone, e eu andava, roxas olheiras, teria que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, se sorrisse, e quase certamente sim, quando o encontrasse, para que não visse o dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, sem ir ao dentista, e eu andava, e tudo que eu andava fazendo e sendo eu não queria que ele visse nem soubesse, mas depois de pensar isso me deu um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era. (ABREU, 2018, p. 336).

A repetição da expressão “e eu andava” possibilita pelo menos duas interpretações: a primeira é a do movimento corporal do narrador, que se direcionava fisicamente a pé ao ser amado no tempo da enunciação; a segunda, no sentido figurado do verbo “andar” — o de costume, repetição de uma atividade ao longo de certo tempo. Além da ambiguidade do verbo “andar”, é a inserção desta expressão em meio às divagações do narrador que confere o ritmo e agilidade ao texto.

Ao utilizar o modo subjuntivo, como nos verbos “pensasse”, “encontrasse”, “sorrisse”, o narrador sugere um comportamento indesejado por parte dele, que supostamente deixaria a figura amada desapontada. A cada formulação de hipótese, porém, o próprio narrador confirma suas atitudes, todas voltadas para o fato de que ele não tem mais qualquer cuidado com seu corpo. E, mais do que isso, que o problema não estaria em seu descaso consigo mesmo, mas na visão que o outro poderia ter do narrador, como quando diz “talvez eu não quisesse que ele soubesse que era eu, e eu era”.

A sequência de formulação de hipótese e sua confirmação logo em seguida se repete pelo menos pelo quatro vezes no trecho acima, obedecendo a um padrão que varia apenas no final, na construção que troca o verbo “andar” no pretérito imperfeito do indicativo pelo verbo “ser”, empregado da mesma maneira.

4. Análise do conto “À beira do mar aberto”

*“Teu dedo curioso me segue lento no rosto
Os sulcos, as sombras machucadas por onde a vida passou,
Que silêncio, prenda minha... Que desvio triunfal da verdade,
Que círculos vagarosos na lagoa em que uma asa gratuita roçou...”*
(Mário de Andrade, “Girassol da madrugada”)

O conto “À beira do mar aberto” é o terceiro do volume *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e não apresenta nenhuma dedicatória, instrução ou epígrafe, começando apenas com duas linhas de reticências. Nesse conto, acompanha-se o fluxo de consciência de um narrador que reflete a respeito de um relacionamento homossexual fracassado. Ao longo do texto, ele descreve os movimentos de aproximação e afastamento entre ele e o ser amado, empregando metáforas como na relação entre o mar e o vento e sobrepondo imagens do presente a lembranças de um passado indefinido.

4.1 Tempo e espaço

A atmosfera de frieza e solidão está instaurada desde as primeiras orações: “e de novo me vens e me contas do mar aberto das costas de sua terra, do vento gelado soprando desde o polo, nos invernos, sem nenhuma baía, nenhuma gaivota ou albatroz [...]” (ABREU, 2018, p. 441).

O duplo sentido da palavra “costas” permite que façamos um paralelo entre o corpo do interlocutor e a área litorânea. A terra, por sua vez, pode tanto indicar a origem do personagem quanto a indefinição de um espaço qualquer. A descrição desse espaço nos permite interpretar que o narrador transita entre a liberdade completa e uma profunda solidão, na medida em que ele se encontra distante até mesmo de outros animais — gaivotas e albatrozes — que não dependem do solo para se deslocar, mas que também não ocupam esta porção específica de terra.

Desde a apresentação do espaço, portanto, Caio Fernando Abreu se apropria da ambiguidade para transmitir a melancolia e a instabilidade que marcam o relacionamento dos personagens. Trata-se de um narrador errante, que baseia suas ações a partir das demandas de um outro, ainda que este tome atitudes enigmáticas e distantes. A perspectiva do narrador é turva e suas atitudes demonstram dissimulação e desconfiança em relação ao outro personagem. O raciocínio, portanto, é muito fragmentado e cria ecos que frequentemente são retomados e retrabalhados pelo narrador, mas nunca desenvolvidos de modo coeso e encadeado.

Em “À beira do mar aberto”, há uma escolha em tratar de modo vago as constantes demarcações temporais que indicam uma repetição dos eventos resgatados pelo narrador. Além de abrir com suas linhas de reticências seguidas por “*e de novo* me vens e me contas do mar aberto [...]” (ABREU, 2018, p. 441, grifo meu), há, ainda na página que abre o conto, outros termos e frases que evidenciam a vaguidão presente no conto, como por exemplo “novamente” e “quase sempre”, e, mais adiante, “um medo cada vez maior do que vou sentindo em todos esses meses [...] mas *volto e volto* sempre, então me invades *outra vez*” (ABREU, 2018, p. 442, grifo meu), entre outros.

A repetição das ações indica que eventos como os que estão sendo narrados já aconteceram e, pela recorrência, causam um grande desconforto no narrador. O medo é sentido em um presente prolongado e o sentimento de invasão ocorre novamente enquanto esse medo continua a perturbá-lo. Acompanha-se, neste caso, um sujeito que entremeia passado e presente para se livrar desses sentimentos tão constantes e agressivos em sua trajetória.

Assim como estar em constante movimento é uma das características mais marcantes da consciência, da mesma forma o mar se movimenta em cadeia, reverberando as oscilações que ocorrem na superfície das águas. Os novos pensamentos do narrador aparecem no conto sem que reflexões anteriores se encerrem, do mesmo modo que novas ondas são formadas sem que suas antecessoras terminem de quebrar:

para que quando esses teus olhos escuros e parados como as águas do mar de inverno na praia onde talvez caminhes ainda, enquanto me adestro em gumes, resvalarem outra vez pelos meus, que seu fio esteja tão aguçado que possa rasgar-te até o fundo, para que te arrastes nesse chão que juncamos todos os dias de papéis rabiscados e pontas de cigarro, sangrando e gemendo, a implorar de mim aquele gesto que nunca fizeste (ABREU, 2018, p. 443).

Contextualizando o conto em 1988, é notório enfatizar também que o ano de publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso* coincide com a promulgação da Constituição Brasileira, em vigor no país até o momento presente. Se, por um lado, ao enfatizar a tentativa de solidificar o processo de redemocratização, o documento realça o esforço por combater a desigualdade social; por outro, reafirma a anistia (no Capítulo I, Artigo 48) e não aprofunda as pautas identitárias e sociais tão centrais nos temas de *Os dragões não conhecem o paraíso* e, de modo mais amplo, na obra de Caio Fernando Abreu.

A realização de uma abertura “lenta, gradual e segura” opera pela via do desconhecido, em uma tentativa de passar pelos traumas vividos anteriormente sem uma discussão aprofundada acerca da própria identidade social e cultural no Brasil. Para o professor Renan Quinalha, “quando a comunidade LGBTI+ chegou ao universo da cidadania desenhada pela

Constituição de 1988 — ao menos do ponto de vista formal —, parece que todo o edifício da democracia está ruindo por dentro” (QUINALHA, 2022, p. 135). Ele prossegue assinalando a dificuldade de estabelecimento dos direitos humanos e das instituições “em um processo evidente de desdemocratização e autocratização”, que, de muitas formas, ainda persiste na sociedade brasileira dos dias de hoje.

4.2 Narração

O conto não se restringe a obedecer a qualquer tipo de forma tradicional de narrativas ou de poemas, mas assimila aspectos de ambos os gêneros em uma composição única, que, em uma curta extensão, condensa a intensidade das emoções e experiências vividas pelo narrador-protagonista.

“À beira do mar aberto” também sugere um jogo de inversão de papéis entre o narrador e seu interesse amoroso. No tempo da enunciação, o narrador escuta e compartilha com o leitor as histórias que o narratário conta a ele no momento presente:

é por isso que me escondo dessas tuas histórias que me enredam cada vez mais no que não és tu, mas o que foste, tento fugir para longe e a cada noite, como uma criança temendo pecados, punições de anjos vingadores com espadas flamejantes, prometo a mim mesmo nunca mais ouvir (ABREU, 2018, p. 442).

O leitor tem acesso apenas às réplicas do protagonista, que rebate as histórias da figura amada com furor e revolta, julgando-as como falsas e comparando-as com um “mágico veneno porco”.

Em meio ao embate entre os personagens, o texto apresenta a mudança brusca de um tema para outro, assim como nas narrações dos outros dois contos analisados neste trabalho. Poucas linhas antes de empregar a metáfora do vampiro, o narrador comenta sobre histórias que o interlocutor contava a ele: “[...] e abres a boca para libertar novas histórias e outra vez me completo assim, sem urgências [...]” (ABREU, 2018, p. 443). Desse modo, não há como o leitor se preparar para uma mudança tão brusca de tópico, sobretudo partindo de temas aparentemente banais para cenas de violência tão explícitas como as que sublinharemos aqui.

De modo muito mais particular do que geral, em “À beira do mar aberto”, o narrador se compara a um vampiro pela intenção de causar uma intensa dor física no interlocutor, detalhando as partes do corpo de cada um a serem envolvidas no processo e justificando sua crueldade devido ao descaso com o qual o interlocutor trata “a vida” de quem narra o conto — ou, dito de modo mais preciso, o fracassado relacionamento com ele.

quando o meu perigo aumenta e sem me conter te assaltaria feito um vampiro faminto para te sangrar e te deixar mudo, sem nenhuma história a te esconde de mim, enquanto meus dentes penetrando nas veias de tua garganta arrancassem do fundo essa vida que me negas delicadamente [...]. (ABREU, 2018, p. 442).

Nesse trecho, o narrador compartilha o desejo por atravessar, literalmente, o corpo do narratário, de modo violento e repentino, com a finalidade de excluir qualquer possibilidade de narrativa que o interlocutor possa desenvolver, como quando diz “te deixar mudo”. Não há, portanto, uma motivação histórica como em “Os sobreviventes”, mas, novamente, é uma relação interpessoal preexistente que aparta dois sujeitos e define quem será violentado por quem.

Para além da imagem do vampiro, o conto encadeia uma série de construções imagéticas com diferentes texturas, ainda que quase sempre ásperas e ácidas, com a dupla função de demonstrar o abismo entre o narrador e o interlocutor e a dificuldade do narrador em ressignificar o espaço que ocupa e como se sente em relação ao seu entorno. Em determinado momento, o narrador diz fugir das considerações do outro, que o amedronta, em duas comparações: “como uma criança temendo pecados, punições de anjos vingadores com espadas flamejantes” e, mais adiante, “como um cão faminto aceita um osso descarnado” (ABREU, 2018, p. 442).

Atormentado pela extrema solidão, o narrador só é capaz de significar suas experiências quando são compartilhadas com o outro — não qualquer outro, mas justamente a figura que, segundo ele próprio, joga migalhas “entre as palavras e os pratos vazios” e promove um desejo praticamente obsessivo no narrador em estar constantemente na sua presença: “[...] contudo me enveneno quando não vens e ninguém então me sabe parado feito velho num resto de sol de agosto, escurecido pela tua ausência, e me anoiteço ainda mais e me entrevo tanto quando está presente [...]” (ABREU, 2018, p. 442). Na presença do interlocutor, a visão do narrador torna-se turva — “me entrevo” —, mas de sua ausência decorrem a escuridão e uma suposição de envenenamento, ainda mais cruéis para o sujeito que narra o conto.

A imagem do mar aberto, que amplia a condição de desconhecimento e de solidão vividas pelo sujeito, é contrastada pela costa, onde se encontra a projeção do outro, constantemente enigmático e distante, como quando diz o narrador: “te imagino então parado sozinho sobre a faixa interminável de areia” (ABREU, 2018, p. 441). É esse encontro hostil e contínuo que delimita o relacionamento entre os personagens principais, entre o mar e areia, entre água e terra, no qual o movimento é feito pelo primeiro em busca do alcance de um encontro com o segundo.

Como o oceano que “digere” restos de areia, o narrador diz digerir, faminto, o que o corpo do outro rejeita (ABREU, 2018, p. 443). Mais uma vez reforça-se a hierarquia entre os personagens, na valorização de um a partir do descaso do outro e em um duplo sentido entre aquilo que os personagens ingerem e guardam para si e aquilo que eles compartilham pela fala e, de algum modo, põem para fora, conforme ocorre em “te mastigo dentro de mim.” (ABREU, 2018, p. 443).

Sendo ainda um texto em prosa, a obra expõe recortes do pensamento do narrador enquanto este ocupa, na situação do conto, a posição de ouvinte. Assim, as frases ditas pelo narrador ocupam espaços instáveis e independentes na narrativa, contrariando a harmonia da forma, prezada pela tradição. Como aponta Walter Benjamin em suas considerações sobre Baudelaire, a modernidade não se opõe à antiguidade, mas “caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e que faz com que ela seja parecida com a antiguidade” (BENJAMIN, 2000, p. 16). Neste caso, aspectos da tradição literária estão incorporados à ruptura e à estética de choque presentes em contos como esse. Em consonância com a teoria a respeito das narrativas modernas, a contradição é parte constitutiva desse texto.

O ato de desviar, afastar ou encaminhar-se para longe indica que não há reciprocidade na contemplação do outro e que a carência afetiva sentida pelo narrador não é um sentimento comum ao narratário. O olhar deste não se volta com atenção para o narrador, mas “bate” e “escorrega”, sinalizando um desajuste e até indícios de agressão comunicados pelo olhar — ou pela opacidade dele.

Em contrapartida, o protagonista descreve seu olhar perante o outro como “dissimulado”. Ele deseja ter a atenção do interlocutor de modo recíproco à atenção que ele próprio lhe confere. Transformado em frustração, o olhar insistente passa a indicar uma cobrança em relação ao ser amado e, por isso, arma-se de “pedra ou faca” no fundo dos olhos.

Em outro momento da narrativa, o protagonista exhibe o quanto conhece seu narratário fisicamente ao dizer: “[...] nunca saberás quanto e como já conheço cada milímetro da tua pele, esses vincos cada vez mais fundos circundando as sobrancelhas que se erguem súbitas para depois diluírem-se em pelos cada vez mais ralos, até a região onde os rastos quase sempre mal [...]” (ABREU, 2018, p. 441). A descrição da superfície da pele do personagem é minuciosa e rebuscada, sinalizando o quão familiar é o rosto do ser amado, observado de modo atento e até mesmo invasivo pelo narrador.

O narrador defende que, quanto mais o outro esconde o “de dentro” dele por meio de histórias sobre terceiros — “do mar, das velhas tias, das iniciações, dos exílios, das prisões, das cicatrizes...” (ABREU, 2018, p. 441) —, maiores a percepção e o incômodo do narrador em

relação a este suposto distanciamento. Por estar vivenciando uma “paixão tão endemoninhada que não suportaria a água benta de seu próprio batismo”, o narrador busca justamente esta aproximação física e psíquica do narratário, ainda que tenha dificuldade em nomear o que exatamente ele espera desse outro, como quando diz “a implorar de mim aquele mesmo gesto que nunca fizeste, e nem sei mesmo exatamente qual seria...” (ABREU, 2018, p. 443).

O protagonista espera uma resposta imediata do outro e com um nível de intensidade análogo ao que ele está disposto a conferir. Observa-se, portanto, que o narrador espera do narratário um comportamento semelhante ao que ele próprio demonstra na narração. Este anseio constante por ser correspondido se confirma em passagens nas quais ele idealiza um sujeito que esteja presente com mais frequência, que se exponha de modo semelhante com o qual o narrador expõe seus anseios e suas angústias no texto e, sobretudo, que o deseje da mesma forma com a qual protagonista o deseja. Para o narrador, a tentativa de penetrar o outro pelo olhar é explicada na medida em que este outro sempre esconde algo “de dentro”.

As passagens “[...] te imagino então parado sozinho” (ABREU, 2018, p. 441) e “[...] me deixo tomar inteiro por tuas estranhas liturgias” (ABREU, 2018, p. 442) comprovam que, pelo uso dos adjetivos no masculino singular, trata-se de uma relação homossexual — neste caso, especificamente, sobre o fracasso dela. Outros adjetivos, como “desesperado” e “demorado”, ambos na página 442, também corroboram esse aspecto.

Devemos notar, entretanto, que a forma como o gênero de cada personagem é revelada é extremamente sutil e demonstra uma significativa consonância com o restante do texto, já que as personagens não possuem nomes próprios e não são caracterizadas por outro aspecto além da falta de conexão entre ambas. O que define as personagens em “À beira do mar aberto”, portanto, não são suas convicções e questionamentos, mas o relacionamento e a constante tensão entre aproximação e afastamento que ocorre entre elas.

4.3 Linguagem

Também estruturado em um único parágrafo, “À beira do mar aberto” não possui qualquer pontuação final. Trata-se de uma construção paratática total, na qual as orações coordenadas são, em sua maioria, assindéticas ou justapostas por polissíndetos, como ocorre logo no início do conto.

No conto, os diversos recursos poéticos são identificáveis logo em uma primeira leitura. Primordialmente, destacam-se as figuras de som, mais especificamente a aliteração e a assonância. Observemos a repetição da sibilante [s] no seguinte fragmento: “[...] nos invernos,

sem nenhuma baía, nenhuma gaivota ou albatroz sobrevoando rasante o cinza das águas para mergulhar, como certa vez [...]” (ABREU, 2018, p. 441). Ao mesmo tempo em que o som da consoante repetida nos remete a um movimento sutil de deslizamento sobre uma superfície úmida ou algo do tipo, o ritmo das palavras paroxítonas cria um fluxo contínuo de movimento que vai se intensificando ao longo do conto.

Considerando que a função poética é predominante em “À beira do mar aberto”, observamos que o ritmo e a sonoridade empregados no conto podem ser percebidos a começar de seu título. Se observarmos com atenção e incorporarmos a escansão — procedimento comum na análise de poemas — para o título do conto, temos que “À-bei-ra-do-mar-a-ber/æ” forma um verso de sete sílabas poéticas, identificado pela tradição literária como redondilha maior.

Verbos em primeira pessoa são frequentes no conto, mas o que mais chama a atenção em uma leitura atenta é a repetição excessiva da estrutura formada por um pronome oblíquo em primeira pessoa seguido por um verbo no presente do indicativo em segunda pessoa, como no trecho “nessas águas de que me falas quando me tomas assim e me levas para histórias ou caminhadas sem fim” (ABREU, 2018, p. 441). O agente de ações como estas é diferente do sujeito da enunciação. Durante o conto, o narrador é quem escuta histórias articuladas pelo interlocutor, que não tem voz explicitada no texto.

Essa estrutura recorrente coloca o interlocutor como sujeito da maior parte das ações e demonstra como o narrador entende-se como objeto, uma vez que “é levado” pela figura amada a ter tais atitudes e a conhecer tais sensações, como escutar o que o interlocutor diz ou ser levado por ele. Tal estrutura também sinaliza que o narrador do conto se posiciona hierarquicamente abaixo do narratário, responsabilizando-o pelo sofrimento gerado e acusando-o de diversas atrocidades ao longo da narrativa, sem dar-lhe nenhuma oportunidade de tomar a palavra.

Mais adiante, na mesma página, temos a repetição da palavra “vento” intercalada com a narração de um gesto simples, mas que se mostra brutal para o narrador. Trata-se do descruzamento de olhares entre ele e o interlocutor, descrito dos seguintes modos: “teu olho bate em mim e logo desvia” (ABREU, 2018, p. 441), “quando teu olho outra vez escorrega para fora e longe do meu”, “e quando teu olho se afasta assim” e “é quando a pedra ou faca no fundo do meu olho afasta o teu”.

Nas linhas finais, a repetição do advérbio “lentamente” é responsável por desacelerar o ritmo frenético sobre o qual o conto se constituía até então. Os verbos, até então apresentados na formação que consiste em pronome oblíquo da primeira pessoa do singular seguido do verbo no presente do indicativo na segunda pessoa do singular, passam à primeira pessoa no mesmo modo e tempo verbal, demonstrando, assim, uma inversão na relação sujeito-objeto.

O narrador, colocado como objeto das ações do interlocutor, encerra a narrativa com a descrição do que parece ser um episódio de afogamento: “e lentamente caio cada vez mais fundo e já não consigo voltar à tona porque a mão que me estendes ao invés de me emergir me afunda mais e mais enquanto dizes e contas e repetes essas histórias longas [...]” (ABREU, 2018, p. 444).

Do ponto de vista da construção, esse trecho nos oferece múltiplas possibilidades de análise. Para além da repetição do pronome oblíquo “me” seguido de um verbo no indicativo na segunda pessoa — mais uma vez temos o narrador colocando-se como objeto e indicando que o interlocutor é o sujeito das ações descritas —, acompanhamos ainda um polissíndeto que une três verbos que remetem ao ato de narrar, como se o interlocutor é que estivesse dizendo (e contando e repetindo) alguma história. Em nenhum momento da narrativa, porém, temos acesso ao que a outra personagem pensa, diz ou sente, uma vez que o narrador preenche todos os espaços do texto.

No encerramento do conto, temos mais uma cadeia de verbos na segunda pessoa unidos pela conjunção “e”. A oração subordinada que finalmente conecta as personagens na consideração de que a história que acompanhamos até então é infinita tanto em sua própria forma (“não acaba nem assim nem agora nem aqui”, seguido por reticências) quanto em seu conteúdo, que deixa indeterminada, porém sugerida, a morte do narrador-protagonista. Seria inconcebível continuar a narração deste momento em diante.

Existem diferentes possibilidades de desfecho dependendo da interpretação do leitor. Por um lado, é possível afirmar que o ritmo foi se desacelerando ao final do conto, porque não havia mais como prosseguir o fluxo de consciência daquele modo tão veloz e devastador. Neste caso, temos argumentos suficientes para afirmar que o narrador deixou de narrar por ter sido afogado até a morte. Por outro lado, o narrador pode simplesmente ter escolhido manter a vida com sua figura amada, mesmo com suas inquietações e angústias, já que o término da narrativa é negado dentro dela própria de diversas formas pela anáfora do advérbio “nem” e pelo retorno das reticências, que podem exprimir uma continuação daqueles pensamentos por parte do narrador.

4.4 Diálogo com outras obras

De acordo com o próprio Caio na nota que abre o volume, *Os dragões não conhecem o paraíso* pode ser lido como “uma espécie de romance-móvil” (ABREU, 2018, p. 424), o que acentua o caráter fragmentário deste conjunto de narrativas. A leitura é direcionada não para

partes que integram um todo, mas pedaços de histórias que podem ou não ser complementares, a depender da interpretação do leitor.

Desse modo, é pertinente articular “À beira do mar aberto” com outros contos do mesmo livro. A narrativa na qual centraram-se as análises neste capítulo está situada entre dois contos de *Os dragões não conhecem o paraíso* que também tematizam a partida da figura amada: “O destino desfolhou” e “Sem Ana, blues”.

O segundo texto do volume, “O destino desfolhou”, é dividido em oito partes: “Vênus”, “Cenas”, “A separação”, “A urgência”, “A partida”, “Ah, Dindi...”, “Marte” e “Poeira”. O enredo gira entorno de um homem que, no momento presente, se recorda de quando era um adolescente apaixonado pela jovem Beatriz, um ano mais velha do que o protagonista não nomeado. O narrador onisciente apresenta fragmentos de cenas que fazem referência ao fascínio do rapaz pela figura amada e ao impacto dessas lembranças e sentimentos na sua trajetória.

Formalmente, os capítulos aludem às diferentes etapas da paixão que ele nutria por ela: desde a euforia inicial, de quando encontrou Beatriz em um aniversário e um festival escolar, até a morte da personagem feminina, passando pelas mudanças de escola de ambos e pelo amadurecimento intelectual e sexual dos personagens. Os capítulos não sugerem uma linearidade temporal, mas permitem que o leitor se aproxime de episódios importantes para o estado do protagonista no momento presente.

Desde o primeiro capítulo, “Vênus”, sabe-se que a paixão vivida pelo protagonista aconteceu em um passado distante, já que ele próprio parece não ter clareza em relação à sequência de eventos, conforme explicitado pelo excerto: “Voltavam cenas sempre confusas na memória. Misturavam-se, sem cronologia, sem que ele conseguisse determinar o que teria vindo antes ou depois daquele momento em que, tão perdidamente, apaixonou-se por Beatriz.” (ABREU, 2018, p. 442).

Nas duas últimas partes do conto, o protagonista faz referência aos sentimentos que teve por Beatriz como “aquele tempo”, indicando a distância temporal do personagem principal em relação às memórias resgatadas. O título do conto refere-se à valsa entoada por Beatriz em um festival escolar de fim de ano e também aponta para a inevitabilidade do final da paixão. No centro do conto, a parte intitulada “A urgência” apresenta o único diálogo entre as personagens principais. É o momento no qual o protagonista encontra Beatriz e pergunta diretamente se ela gostaria de namorá-lo. Beatriz, por sua vez, rejeita a proposta do rapaz. Imediatamente depois, de modo inclusive descrito como “descontrolado” pelo narrador, o menino questiona a brevidade da vida da personagem: “— Beatriz, tu sabe que vai morrer?”. (ABREU, 2018, p. 436).

A delicadeza com a qual as passagens do tempo são indicadas em “O destino desfolhou” também merece destaque. O autor utiliza técnicas que linguisticamente apontam a extensão temporal sem que seja necessário especificá-la, como no início da parte “Ah, Dindi...”: “O tempo passou, depois disso, mais um pouco.” (ABREU, 2018, p. 437). A inserção de “depois disso” entre o verbo e o adjunto diminui a fluidez da sentença e realça a indefinição do tempo mencionado.

Isso se repete na construção “Foram esses os anos em que Beatriz foi embora.” (ABREU, 2018, p. 437). A única referência que temos desse tempo é a de que Beatriz teria ido para a capital durante a puberdade do personagem principal, no momento em que ele cresceu “além de para dentro, [...] em todas as direções” (ABREU, 2018, p. 437). É, portanto, a forma como o protagonista se relaciona com a passagem desse tempo que se destaca na narrativa. A percepção do personagem quanto à sua paixão, seu corpo e suas relações fica em primeiro plano em detrimento do tempo linear, que não interessa ao narrador.

Algo semelhante ocorre em “Sem Ana, blues”, conto no qual o narrador, desta vez em primeira pessoa, define sua vida a partir das seguintes frases: “Quando Ana me deixou,” e “Depois que Ana me deixou,”. O tom melancólico e as estratégias narrativas podem nos remeter inclusive a contos, como “Os sobreviventes”, como na enumeração abaixo:

Um pouco depois desses dias que não consigo recordar direito — nem como foram, nem quantos foram, porque deles só ficou aquele gosto de vodka, lágrima, café e às vezes também de vômito, misturados, ao final daquela fase, ao gosto das pizzas que costumava pedir por telefone, principalmente nos fins de semana, e que amanheciam abandonadas na mesa da sala aos sábados, domingos e segundas [...] (ABREU, 2018, p. 447).

Antes deste trecho do texto, o narrador já menciona os episódios de embriaguez e de choro descontrolado, a frequência com que bebia café sem açúcar e as vezes em que ele teria passado mal até vomitar. Isso faz com que o trecho citado retome os aspectos anteriores e exemplifique a consciência do sujeito, que funciona de modo espiral, sempre retomando a mesma angústia sem conseguir ir adiante e acrescentar informações novas — uma vez que ele não diz não conseguir continuar a sentença “Quando Ana me deixou, [...]”.

A dificuldade em lidar com a partida de Ana se reflete na dificuldade em elaborar os eventos que teriam ocorrido depois disso. As consequências para o sujeito são avassaladoras e desorientam-no de tal forma que tornam inconcebível prosseguir utilizando a linguagem do mesmo modo como fazia antes.

As lacunas presentes no texto no âmbito da forma se articulam com a lacuna deixada pela personagem Ana, cuja partida ocupa o tema central do conto. Após uma frustração tão

grande, o narrador não consegue dar continuidade e sentido à sua existência, que deve ser reformulada por completo após uma ruptura tão significativa. Como em “À beira do mar aberto”, existe um desequilíbrio no valor atribuído pelo protagonista à figura amada. É como se a única possibilidade de existência se justificasse pela presença desse outro. Com a partida dele, portanto, o narrador é pego despreparado, sofrendo um trauma e tentando elaborá-lo por meio da língua.

Portanto, como aspecto comum aos três contos — “À beira do mar aberto”, “O destino desfolhou” e “Sem Ana, blues” — observa-se um tratamento especial à categoria narrativa de tempo. No segundo exemplo, o esgotamento do tempo aparece desde o título (“desfolhou”) até os movimentos de *flashback* e *flashforward* contemplados pelo narrador. Em “Sem Ana, blues”, o narrador se preocupa constantemente em situar os eventos antes ou depois da partida de Ana, assinalando a dificuldade que sente em organizar qualquer cronologia depois de sua partida.

Já em “À beira do mar aberto”, o tempo presente é definido pelo narrador a partir das ações da figura amada: sua presença, seus movimentos corporais e principalmente as narrativas que conta ao protagonista. Sendo a figura amada uma espécie de elemento norteador do narrador-protagonista, faz sentido associar a enigmática presença da personagem em questão com o sentimento de desorientação por parte do narrador.

A incerteza acerca da existência do outro bem como a descrição da suposta cena de afogamento revelam um sujeito errante, que não faz ideia de onde gostaria de chegar e que segue seus sentimentos diante de uma fantasia, criando por meio da linguagem uma forma de se haver consigo mesmo e com seu fascínio diante de um outro enigmático. É possível interpretar o alcance ao outro em “À beira do mar aberto” como a busca por um duplo, criado por meio da linguagem e caracterizado como um desconhecido, justamente pela dificuldade e pela negação do sujeito em definir-se. Falar do outro para falar de si, considerando que a existência de ambos é passível de múltiplas incógnitas.

No âmbito das artes, em particular a literatura, o diálogo pode ser estabelecido no desafio de criar novos caminhos para se pensar uma sociedade em que os sujeitos se sintam acolhidos, compreendidos e desejados. É nesse contexto que autores como Caio Fernando Abreu dão pistas de como criar e aprofundar identidades múltiplas, de preferência que questionem, sintam, elaborem e busquem seus próprios espaços por meio de exercícios de liberdade e da identificação com o outro.

Em resenha crítica publicada na ocasião de lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, Álvaro Cardoso Gomes restringe “À beira do mar aberto” a “puro vácuo, pura sonoridade”. Para ele, o embate com o outro é tratado de modo profundo e opaco, “graças ao

poder de uma linguagem que, resvalando habilmente pelo melodramático, emboca no abismo da ambiguidade.” (GOMES, 1988, p. 4).

Já na resenha “Caio: entre dragões e velhos morangos”, André do Carmo Seffrin destaca a delicadeza e a maleabilidade com a qual Caio consegue chegar ao sublime por meio dos contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Apesar de não particularizar “À beira do mar aberto” em sua crítica, Seffrin reconhece a realidade como “reciclada pela prosa pura poesia deste escritor que é dono de um dos laboratórios ficcionais mais interessantes e mais bem realizados da moderna literatura brasileira.” (SEFFRIN, 1988, p. 3).

Ambos os resenhistas enxergam a coletânea de contos de 1988 como uma espécie de todo no qual o sentimento de vazio abriga-se na prosa poética de Abreu. Torna-se possível estabelecer um sentido, portanto, quando os narradores voltam-se para o ato de escrever em meio ao processo de sentir e traduzir o que se sente para o texto. Aliando essas considerações às análises feitas até o momento, podemos depreender que grande parte dos contos de Caio Fernando Abreu busca preencher vazios suscitados, em grande parte, pela experiência contemporânea.

Conterrâneo de Caio Fernando Abreu, o escritor João Gilberto Noll também explorou o tema da solidão em suas narrativas breves. A forma fragmentária de sua escrita se verifica em contos, como os reunidos no volume *A máquina de ser*, publicado em 2006. No conto que dá título ao livro, por exemplo, o narrador é um diplomata que vaga pelas ruas de uma cidade à procura de um restaurante qualquer. Ele pede a comida, que diz ser exótica, descreve os garçons e clientes do restaurante e volta ao trabalho, na embaixada.

A máquina de ser do título é referenciada por duas vezes ao longo do texto e caracteriza o corpo do sujeito, quase sempre voltado ao trabalho — em um processo de reificação — e completamente apartado daquela sociedade em que está inserido no momento em que narra. “Só existia um sucedâneo de seita para mim, a Embaixada, e lá poria minha cabeça para trabalhar em uma causa útil, que naqueles tempos tinha a forma de sondagens em prol de um firme intercâmbio tecnológico entre os nossos dois povos.” (NOLL, 2006, p. 122).

Tal como ocorre em diversos contos de Caio, “A máquina de ser” não apresenta o nome de nenhum dos personagens, da cidade onde o protagonista está e nem mesmo do prato que ele pediu. O único substantivo próprio localizado no texto faz referência ao poeta Rafael Quental, cujos versos são citados pelo amigo do protagonista em uma ligação de telefone. De modo análogo a “À beira do mar aberto”, “A máquina de ser” apresenta um sujeito que se sente rejeitado e em desalinho com seu entorno, expondo um conflito com sua própria identidade.

A essa semelhança soma-se o fato de o conto em questão também ser estruturado em um parágrafo único, marcado por especulações sobre comidas, vestimentas, rituais e espaços, que revelam o estranhamento diante de uma cultura distante dos costumes do narrador. O sentimento de não pertencimento é acentuado pela condição estrangeira do narrador, que exige de si mesmo um engajamento para atribuir lógica àquela realidade: “Tudo parecia concorrer com uma lógica que não adiantava revidar. Não diria que ali os acontecimentos sofressem de uma ordem bastarda, ilegítima. Eu é que precisava aprender a ver ali a sorte humana e nela me incluir.” (NOLL, 2006, p. 121).

Partindo da indignação diante de interlocutores enigmáticos, as divagações e os questionamentos dos narradores fazem com que o texto transborde, seja por figuras de linguagem que representem excessos ou pelos mergulhos profundos que seus personagens fazem na sensibilidade humana.

Por verbalizarem a carência em demasia, personagens como essas tendem a ser vistas socialmente como fracas, dependentes ou até mesmo loucas. Porém, ao reconhecer que a literatura acolhe e concede múltiplas nuances ao discurso amoroso, entende-se que a criação de personagens passionais como esses, em um contexto tão hostil como o da segunda metade do século XX no Brasil, configura-se como um ato de resistência. É sobre este tópico que se concentrarão as reflexões daqui em diante.

5. A fragmentação formal nos contos de Caio Fernando Abreu

“Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser — se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.”
(Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*)

Em uma perspectiva formal, “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” compartilham alguns elementos em comum. Os três contos privilegiam o papel do leitor para a apreensão do enredo, uma vez que Caio Fernando Abreu adota a óptica da subjetividade em detrimento de uma narração objetiva. As consciências de suas personagens, descentradas no tempo e no espaço, direcionam a forma de narrar o desabafo de sujeitos exaustos e angustiados, que enxergam a narrativa como um importante mecanismo de exteriorizar seus medos e incertezas em relação ao mundo.

Desse modo, elementos como a descontinuidade cronológica, o fluxo de imagens desarticuladas, a dificuldade de encadeamento causal dos episódios narrados e a mudança de foco narrativo, acentuam a fragmentação formal presente nos contos de Caio Fernando Abreu. Este capítulo investiga mais a fundo o modo como a forma fragmentada aparece nos contos analisados, sobretudo considerando as condições sócio-históricas de publicação e a subversão da estrutura convencional da narrativa. Observa-se, assim, como os contos de Abreu abatem as leis de causa e efeito e uma representação com limites claros quanto ao início, desenvolvimento e desfecho das histórias contadas.

5.1 Caio Fernando Abreu e a narrativa moderna

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (1983-1985), entende que a narrativa tradicional pode ordenar as experiências humanas por meio da sua distribuição em uma temporalidade. Em sociedades tradicionais, sustenta-se a crença em uma organização do mundo de modo claro e objetivo. Com isso, as narrativas elaboradas por essas sociedades articulam começo, meio e fim e promovem um senso de organização da matéria vivida por meio da concepção de tempo.

Porém, este modo de pensar, no qual o mundo se organizaria de modo binário e sistemático, desfaz-se no mundo moderno. Na modernidade, as artes não necessariamente apresentam imagens harmônicas a respeito das experiências vividas. Em muitos casos, não se

trata nem mesmo de *representar* algo, mas *criar* a partir da experiência artística, sem a pretensão de um referencial direto com o mundo externo.

Inúmeros pesquisadores buscam compreender traços formais de obras como as analisadas neste trabalho e elaboram estudos densos a respeito dos contrastes entre narrativas antigas e modernas. Apesar de suscitar polêmicas e visões díspares, há um consenso em demonstrar que a narrativa moderna subverte formas tradicionais de composição. As narrativas de Caio Fernando Abreu, por exemplo, não se adequam a convenções como essas, exigindo que os pesquisadores recorram a teóricos que expandem a relação entre tempo e narração.

Consideremos que, nas narrativas tradicionais, o “acontecimento e [o] curso das coisas obedece uma ordem que satisfaz completamente as exigências de uma moral ingênua” (JOLLES, 1976, p. 200). Logo em uma primeira leitura de contos como “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, fica claro que esse conto não atende a essas exigências, visto que apresenta um experimentalismo formal caracterizado por romper com a estrutura convencional da narrativa.

Aspectos primordiais em obras artísticas valorizadas pela tradição incluem princípios de causalidade e temporalidade, a ordenação dos episódios em uma sequência e a estabilidade de um ponto de vista, que demonstra um conhecimento praticamente totalizante diante dos personagens e do enredo.

Em narrativas modernas, esses itens tornam-se maleáveis. A linearidade temporal e a delimitação de um espaço específico são abolidas, enquanto a relação entre os personagens é marcada por diversas tensões e a narração é permeada por instabilidade. Isso promove novas nuances nas obras literárias e torna mais desafiadora a apreensão do que está sendo lido por parte do leitor. A leitura de narrativas consideradas modernas, portanto, permite interpretações mais flexíveis, dificultando uma percepção mais nítida e restrita pelo leitor como possibilitavam as narrativas convencionais.

Dentre os teóricos que se dedicaram a estudar mais a fundo a escrita fragmentada em narrativas de ficção, destacam-se algumas proposições de Walter Benjamin e Theodor Adorno. Ao discutirem questões fundamentais para a teoria da narrativa, os expoentes da Escola de Frankfurt articulam ciências humanas às indagações voltadas para a estética literária. Apesar de escreverem sobre o assunto durante a primeira metade do século XX, suas reflexões ainda se mostram extremamente relevantes na análise de narrativas posteriores, como é o caso das tendências contemporâneas.

Tanto Benjamin quanto Adorno concordam que é fundamental considerar o contexto de produção das obras em suas análises, uma vez que a forma literária se relaciona com a

representação da sociedade retratada por ela e, conseqüentemente, com os sujeitos que fazem parte dessa sociedade. Em relação à autenticidade de uma obra de arte, Benjamin comenta: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo de sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.” (BENJAMIN, 2012, p. 181-182).

No caso da específico da narrativa como objeto de estudo, o caráter dispersivo dos textos, as descontinuidades do enredo e a instabilidade da narração são algumas das características tanto por Benjamin quanto por Adorno como parte da forma literária que difere a narrativa moderna da narrativa tradicional. Ao analisarmos as narrativas breves de Caio Fernando Abreu, é possível perceber as rupturas com as convenções tradicionais do gênero como comentadas pelos intelectuais alemães.

Em seus escritos, Benjamin e Adorno discutem filosofia, sociologia, literatura, estudos de cultura, dentre outros temas contemplados pelas ciências humanas. Desse modo, os autores repensam relações entre diversas áreas do conhecimento e conferem grande importância ao contexto de publicação das obras literárias. Eles acreditam que o texto literário deve ser analisado à luz das contradições presentes na realidade, sobretudo considerando a importância de se resgatar episódios históricos permeados por atos de barbárie.

Adorno pressupõe que a forma literária pode ser definida como o conteúdo sócio-histórico decantado. Em outras palavras, o gênero textual, o uso da linguagem e outros aspectos formais da obra são combinados a partir de uma assimilação de temas que dizem respeito especificamente àquele contexto histórico. Por serem delimitados em uma inter-relação horizontal, um não se sobrepõe ao outro, mas a articulação dos dois — forma e tema — é o que torna cada obra de arte tão única.

Ao analisar a forma romance em seu texto “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2012), Adorno investiga a necessidade de narrar, que vai paradoxalmente de encontro com a impossibilidade de fazê-lo. A configuração do capitalismo como controle social exercido pelo Estado e o avanço desenfreado da indústria cultural colaboram para uma desintegração da identidade do sujeito moderno. A objetividade incutida no modo realista de narrar não dá conta da variedade e da multiplicidade presentes na vida moderna em sociedade. Se a arte moderna propõe uma suspensão da lógica, ela se distancia do modelo convencional de narrativa, uma vez que privilegia a singularidade da experiência vivida.

No mesmo texto, Adorno vai além da relação entre a instabilidade do narrador e a desordenação estrutural da sociedade e defende a necessidade de fundação de um espaço interior pelo narrador, já que a exterioridade lhe é tão hostil: “O narrador parece fundar um

espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar.” (ADORNO, 2012, p. 59).

Nos contos de Caio Fernando Abreu, o leitor defronta-se com sobreposições de imagens, pensamentos e sensações, nem sempre relacionados uns aos outros e que rompem constantemente a expectativa daquilo que se imaginaria ler em sequência. De modo fragmentado, é perceptível também a necessidade que os narradores têm de estabelecer esse espaço interior por meio do texto.

Ao comentar a variação da distância estética — conceito que nomeia a alternância de posição do narrador — Adorno também pontua o impacto causado por esta técnica no leitor. Em um primeiro contato com a leitura de textos que se estruturam desse modo, observa-se um estranhamento, um descompasso, uma espécie de desconforto gerado por escolhas estéticas. Esse desconforto estético, por sua vez, indica uma impossibilidade de apreensão completa da obra, sobretudo se o leitor desempenhar um papel meramente contemplativo diante do texto. A passividade não colabora na elaboração de possíveis significados para a narrativa moderna, sendo necessária uma atitude que ultrapasse a contemplação para abarcar essa multiplicidade de ideias, sujeitos e interações.

Em suma, nas narrativas modernas, a posição do narrador é flexível. Essa flexibilidade pode deixar o leitor incerto a respeito do que lê, impossibilitando uma compreensão definitiva do texto literário. Desse modo, pensar a estética contemporânea brasileira significa reconhecer que a experiência sócio-histórica de épocas, como a ditadura civil-militar ou mesmo o conturbado processo de redemocratização, é atravessada por conflitos e contradições.

Para o filósofo alemão, o ofício do artista funciona como metonímia das demais subjetividades estabelecidas e desenvolvidas em seu respectivo contexto: “O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo.” (ADORNO, 2012, p. 164). Considerando esse ponto de vista, o modo com o qual os autores escolhem trabalhar textualmente dialoga com os tipos de experiências vivenciadas por indivíduos da comunidade em que a obra está inserida.

Adorno pensava as artes como catalisadoras de uma memória do sofrimento. Sendo assim, a elaboração estética de episódios que incluem formas de barbárie, como a supressão de direitos humanos, manifestações e greves populares ou assédios e discriminações contra etnia, gênero ou orientação sexual, serve como registro histórico daquele período e daquela sociedade sobre a qual se fala.

Como já mencionado, outro estudioso da Escola de Frankfurt também contribuiu significativamente para a teoria da narrativa moderna. Ao pensar os processos desenfreados de industrialização e de uma conseqüente reprodução técnica das obras de arte, Walter Benjamin aprofunda o conceito de modernidade e reflete sobre conflitos históricos, como as guerras e a ascensão dos regimes totalitários na Europa dos anos 1920 e 1930, examinando seus impactos na produção artística da época.

De modo análogo ao pensamento de Adorno, Benjamin elabora reflexões interdisciplinares, sobretudo ao centrar a filosofia e estabelecer, neste campo do conhecimento, pontes com a religião, a sociologia, a psicanálise e a crítica de manifestações artísticas, como a fotografia, o cinema e a literatura.

Por meio de uma escrita fragmentária, Benjamin trabalha a ideia da integração de elementos que originalmente estariam desintegrados ou que pertenceriam a campos semânticos distintos. Ao alterar o ângulo de suas leituras, Benjamin gera um efeito que perturba o leitor e, muitas vezes, dificulta a apreensão das reflexões, caracterizadas principalmente por um viés comparativista.

Seu estilo de escrita hermético, porém, se justifica na medida em que acompanha o conteúdo sobre o qual se fala — mais uma vez, indicando uma importante articulação entre forma e conteúdo. A forma fragmentada dos ensaios de Benjamin causa um estranhamento no leitor acostumado com textos acadêmicos, nos quais o desenvolvimento é linear e lógico, porque rompe com a tradição crítica das ciências humanas.

Por exemplo, ao analisar o poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire, o filósofo alemão discute a estética do choque reunindo associações livres em pequenos fragmentos de um ensaio. Desse texto, destacam-se as passagens nas quais Benjamin evidencia a absorção, pela linguagem, de um excesso de velocidade, bem como a relação de mercadoria e de clientela que é estabelecida a partir de uma “aparição que fascina o habitante da metrópole”. (BENJAMIN, 2000b, p. 52).

Segundo o filósofo alemão, a modernidade se constitui, dentre outros elementos, por uma aceleração dos processos industriais, que desencadeia nos sujeitos percepções treinadas de modo a assimilar a efemeridade das coisas. Uma vez que o sujeito moderno está exposto a vários estímulos distintos, não há condições psíquicas e nem tempo hábil para que sejam vividas experiências.

Benjamin propõe reflexões sobre a relação entre ética e estética, destacando a autonomia da obra de arte e sua importância na recuperação — ou, ao menos, na não camuflagem — das experiências de barbárie. Para o pensador alemão, ao mesmo tempo em que os autores devem

se posicionar politicamente, eles também devem atuar de modo a produzir obras de alta qualidade, utilizando recursos estilísticos que demonstrem uma coesão interna em consonância com a tendência temática correspondente.

O filósofo alemão enxerga o intelectual como produtor e considera fundamental a correspondência entre as técnicas literárias e os contextos sociais em que as obras são concebidas. Na perspectiva dele, o escritor deve desempenhar um papel que mobilize o leitor por meio da criação de experiências que causem um choque. Isso porque uma estética que valorize a cisão entre o sujeito e o mundo e aponte desafios para a leitura e compreensão do texto pode desencadear uma série de reflexões por parte do público leitor.

A experiência é um conceito ao qual Benjamin confere grande ênfase. Em sua filosofia, a vivência de uma experiência está ligada à capacidade de contá-la. A partir do ato de narrar, portanto, constitui-se um significativo resgate do passado, no qual catástrofes geradas em experiências anteriores são introduzidas na memória coletiva.

No conhecido ensaio “O narrador” (2012), em que Benjamin analisa trechos da obra de Nikolai Leskov, o filósofo alemão diferencia o modo tradicional de se contar histórias e o modo moderno de concepção da mesma prática. Em sociedades tradicionais, as histórias contadas oralmente caracterizavam-se por uma atenção e um interesse notáveis por parte dos ouvintes, da designação de experiências coletivas e do legado que esta narrativa deixaria, sendo passada de geração em geração durante muito tempo. Já o mundo moderno, marcado pelo avanço desenfreado do sistema capitalista, dificulta a troca de experiências entre possíveis narradores e interlocutores. Desse modo, as experiências arcaicas, que muitas vezes carregavam saberes utilitários e didáticos, tornam-se intransmissíveis na modernidade.

Seguindo esse raciocínio, se não há experiência, não há matéria a ser convertida em linguagem — logo, não há narrativa. Assim, um estado de alerta torna-se parte integrante do sujeito moderno, com a noção de instabilidade sendo constantemente renovada e a experiência de choque se mostrando inerente à vida nessa sociedade. A relação entre narrador e interlocutor, que garantia na vida em comunidade a transmissão de narrativas arcaicas, altera-se drasticamente no período moderno. Com isso, a informação ocupa o lugar que era do saber e as condições da vida em sociedade se transformam de modo profundo, acentuando a distância entre os grupos humanos.

O contexto autoritário e violento da Segunda Guerra deixa ainda mais evidente a dificuldade de viver e narrar experiências, sobretudo se considerado o alto grau de dor e sofrimento envolvido em processos históricos tão catastróficos como esse. Desse modo, muitos dos textos literários recorrem a estratégias formais, como a descontinuidade e o uso da

montagem, para elaborar experiências tão violentas e opressoras, articulando a fragmentação formal com o conteúdo social moderno.

Em uma série de mudanças tão expressivas para a humanidade, o mundo moderno promove um acúmulo de fragmentos. Isso se confirma em análises de contos contemporâneos brasileiros, como os de Sergio Sant'Anna, João Gilberto Noll e do próprio Caio Fernando Abreu. As configurações de espaço e tempo são mediadas, no texto literário, por procedimentos semelhantes aos do cinema.

Ao contrário de manifestações artísticas, tais quais a pintura ou a escultura, que permitem a contemplação do espectador durante o tempo que ele considerar necessário, o cinema exhibe uma sequência de várias imagens, muitas vezes editadas e sem relação de causalidade entre si. Para Walter Benjamin, isso promove uma reação de choque no espectador que, além de condicionado pelo público, não tem tempo para elaborar as imagens apresentadas, buscando relacioná-las a partir de seu repertório prévio e das imagens anteriores, tidas como pistas fornecidas pela obra de arte para uma possível compreensão.

A sugestão de Benjamin, em meio ao caos da modernidade, é a recuperação da experiência por meio de uma abertura a outras formas de se contar uma história, seja no cinema ou na literatura. Por isso, ele defende que as narrativas devem promover reflexões no leitor ao invés de impor um sentido único e definitivo. Possibilitando um maior escopo de significações, o narrador fica em evidência e conta a história de seu ponto de vista, subjetivo e muitas vezes lacunar, como observamos nos narradores dos contos de Caio Fernando Abreu.

As estruturas internas de “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” aproximam-se das características apresentadas por Theodor Adorno e Walter Benjamin, uma vez que contemplam a escrita fragmentada e a ruptura com narrativas convencionais. A estética do choque é adotada em termos de linguagem e também pode ser examinada uma constante alteração na posição do narrador, mesmo que na forma breve da narrativa.

Ao resgatarmos as condições e o contexto de produção de Abreu, como sugerem os dois teóricos da Escola de Frankfurt, é possível refletir sobre como a fragmentação formal se relaciona com o conteúdo sócio-histórico e como o texto literário serve como uma espécie de historiografia consciente da segunda metade do século XX no Brasil.

Levando isso em conta, pode-se afirmar que os escritos de Caio Fernando Abreu servem como registros fundamentais da sociedade brasileira entre as décadas de 1960 e 1980, o que acentua a importância da análise de contos como os selecionados no presente trabalho. Propor uma visão crítica acerca de textos, como “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À

beira do mar aberto”, permite estreitar os diálogos entre áreas do conhecimento, como a história e a literatura, e entre a elaboração de reflexões estéticas a partir de um conteúdo social.

5.2 Comparação entre os contos analisados

Por serem obras polissêmicas, “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” podem ser analisadas de diferentes formas a depender do olhar do leitor, visto que Caio Fernando Abreu privilegia a subjetividade em detrimento de uma narração objetiva. As consciências de suas personagens, descentradas no tempo e no espaço, direcionam na forma de narrar o desabafo de sujeitos exaustos e angustiados, que enxergam a narrativa como um importante mecanismo de exteriorizar seus medos e incertezas em relação ao mundo.

Contrariando a estrutura convencional da narrativa, os contos do autor gaúcho abatem as leis de causa e efeito e uma representação com limites claros quanto a início, desenvolvimento e desfecho das histórias contadas. Desse modo, elementos, tais quais a descontinuidade cronológica, o fluxo de imagens desarticuladas, a dificuldade de encadeamento causal dos episódios narrados e a mudança de foco narrativo, acentuam a fragmentação formal presente nos contos de Caio Fernando Abreu. Cabe investigar mais a fundo o modo como o gênero literário conto se relaciona com essa fragmentação, sobretudo considerando as condições sócio-históricas de publicação.

A transgressão não se dá apenas pela abordagem de temas polêmicos ou subversivos, mas sobretudo por formas experimentais que, do ponto de vista linguístico, culminam também na transgressão da gramática normativa. Ao empregar o fluxo de consciência como método ficcional, a construção de imagens é privilegiada em detrimento da descrição de ações que, quando apresentadas, refletem a ocorrência de eventos aos pedaços.

Se pensarmos a partir de William James, que primeiro utilizou o conceito de “fluxo de consciência” (“stream of consciousness”, em inglês) para indicar a ideia de continuidade dessa corrente de pensamentos, é pertinente fazer com que esse conjunto de ideias, díspares e desorganizadas, apareça graficamente no texto em um parágrafo só, como um bloco único, dando a impressão de não ter sido apurado nem revisado pelos narradores.

No Brasil, Alfredo Leme Coelho de Carvalho define o fluxo de consciência como “a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 2012, p. 51). Desse modo, é a originalidade na condução dos textos por Caio Fernando Abreu que mais chama a atenção em “Carta para além do muro”, “Os

sobreviventes” e “À beira do mar aberto”. A espontaneidade dos narradores, destemidos e sem filtro, dá o tom dessas três narrativas breves.

Ao analisar a poesia de Hölderlin em seu texto “Parataxis” (1973), Adorno comenta sobre o estranhamento gerado a partir do contato com esse tipo de discurso. Ele defende que as lacunas entre um verso e outro são decisivas não apenas para uma análise da forma, mas também para uma compreensão mais assertiva do conteúdo.

A estranheza, porém, que lhes serve de conteúdo, se exprime na língua no choque provocado pela pergunta do solitário, por assim dizer cego, a respeito dos amigos, e em versos que diretamente não têm nenhuma relação com a pergunta, unicamente com o solitário. Só através do hiato, da forma, o conteúdo se transforma em substância. (ADORNO, 1973, p. 98).

A estranheza em relação do mundo, mencionada por Adorno, já não é algo novo para os narradores de “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto”, mas eles não deixam de observá-la com sensibilidade e senso crítico. Busca-se escapar da solidão a qualquer custo, seja reconhecendo que os próprios narradores são dominados pelos interlocutores — “me entrego tanto quando estás presente...” (ABREU, 2018, p. 444) — ou evitando clichês moralizantes e reducionistas, como ocorre em “já sei tudo de mim, tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis anos de análise, já pirei de clínica, lembra?” (ABREU, 2018, p. 444).

Os narradores sentem-se esgotados em um mundo que cada vez mais lhes parece hostil. Além de presos em espaços físicos, remoendo seus pensamentos ensimesmados, suas utopias não lhes tiveram serventia prática alguma até aquele momento e o sentimento de abandono atravessa suas percepções acerca de si mesmos e do mundo em seu entorno nas três narrativas.

Privados de suas liberdades individuais, os narradores param para analisar a própria condição de modo crítico, em certos momentos recorrendo à autodepreciação. Se até aquele momento, a vida dos sujeitos foi pautada na angústia e no sofrimento, eles não acreditam na possibilidade de uma reviravolta momentânea e preferem esperar o pior de suas vivências para não se frustrarem novamente. Para esses narradores, um discurso otimista soaria gratuito, vazio e fora da realidade.

Como expõe Tânia Pellegrini em sua análise de contos contemporâneos, parte constituinte da ficção de Caio Fernando Abreu inclui “a busca do alívio catártico, muitas vezes formalizado num diálogo paroxístico a que não importa o receptor, sendo que [...] parece pairar sobre tudo uma estranha euforia por estar se reiterando a própria desqualificação.” (PELLEGRINI, 1999, p. 77).

Verifica-se também uma deterioração das relações com o passar do tempo, como em “eu tive tanto amor um dia.” (ABREU, 2018, p. 324). Para compreender melhor o que leva a essa ruptura no âmbito das relações, os narradores buscam exteriorizar seus pensamentos e sentimentos por meio da linguagem, expondo a indignação diante de tamanhas tensões e pedindo socorro para seguir em frente.

“Ideologia / eu quero uma para viver”, canta Cazusa (1988) em um momento no qual as crenças da juventude brasileira em algo justo, igualitário ou verdadeiramente democrático parecem tolas e ingênuas — o que também é expresso pelos narradores nos contos analisados. Se a promessa do progresso a partir da modernização não se confirmou nos anos 1950, tampouco a redemocratização dos anos 1980 trouxe uma sensação de justiça ao Brasil.

Os três contos analisados aqui desdobram-se no próprio tempo da enunciação, uma vez que o recurso narrativo do *telling* se sobrepõe ao do *showing* (ARRIGUCCI, 1998), fazendo com que o leitor acompanhe os relatos dos narradores sem deslocamentos temporais significativos. Como variações temporais breves, temos apenas o resgate da memória dos narradores, que não situam suas lembranças com exatidão, mas tornam simples, pelo contexto, que o leitor associe determinados relatos a um passado mais distante ou mais próximo do tempo da enunciação.

Dentre outros fatores, o efeito de choque é gerado no leitor por meio de alguns elementos, como as imagens de corpos identificadas pelos personagens, o ritmo de leitura de cada conto (principalmente devido ao emprego singular da pontuação) e a irrupção de eventos traumáticos durante a narração, que promovem deslocamentos temporais abruptos durante os textos literários. Isso pode ser verificado também em outros textos de Caio Fernando Abreu, como na seguinte passagem do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*:

Drogas pesadas, Esquadrão da Morte, queima de arquivos, Cartel de Medellin. Márcia flutuando no rio Pinheiros, a espuma branca da poluição entre seus cabelos, quase tão branca quanto eles, um sapo pousado sobre a borboleta tatuada entre seus seios. No velório, uma coroa de flores em forma de guitarra elétrica, as Vaginas Dentatas cantando o backing vocal de meus heróis morreram de overdose. Procurei um espaço vazio na mesa, bati na madeira. E comecei a ficar preocupado. (ABREU, 2014, p. 142).

Na busca pela cantora desaparecida Dulce Veiga, que dá título ao romance, o jornalista que protagoniza a narrativa começa a pensar em várias possibilidades do que pode ter ocorrido com ela. As imagens da tatuagem de Márcia atreladas à poluição da cidade e a uma referência à canção já mencionada de Cazusa são sobrepostas freneticamente, sem que haja tempo para que o leitor absorva e compreenda se são imagens que representam fatos já acontecidos ou devaneios do personagem principal. Neste caso, o ritmo ofegante e contínuo assemelha-se ao

que foi analisado no tópico da narração em “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto”.

Mais especificamente em “Os sobreviventes”, os personagens têm visões de mundo diferentes e que entram em conflito ao longo do texto. O exercício de aproximação ao outro verificado nos dois primeiros contos é trabalhado de maneira praticamente oposta no conto de *Morangos mofados*, que trata de uma despedida – momentânea ou definitiva, já que a ambiguidade se mantém no desfecho do texto – entre o casal principal.

É como se nos textos de 1970 e 1988 houvessem câmeras que continuamente têm seu foco reajustado, buscando capturar a imagem de um sujeito que está distante e parece estar longe do alcance do enquadramento. Já no caso do texto de 1982, é possível interpretar que se trata de duas câmeras, que buscam capturar um mesmo momento em enquadramentos — e, portanto, pontos de vista — que oscilam.

Ao discorrer sobre variações do foco narrativo em romances, o crítico estadunidense Jonathan Culler observa que

uma história contada do ponto de vista *limitado* de um único protagonista pode realçar a completa imprevisibilidade do que acontece: como não sabemos o que os outros personagens estão pensando ou o que mais está acontecendo, tudo o que ocorre com esse personagem pode ser uma surpresa. (CULLER, 1999, p. 92, grifo do autor).

Esse é o caso dos contos “Carta para além do muro” e “À beira do mar aberto”, nos quais o narrador-protagonista é o único que conta toda a história, nos deixando à mercê de suas considerações e sentimentos. Os narradores deixam-se flutuar no tempo, opondo-se ao *logos* que visa uma síntese.

Os conflitos expostos nos relacionamentos fracassados de “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” deixa “um gosto azedo na boca” (ABREU, 2018, p. 324) tanto dos personagens quanto do leitor. Apesar disso, ainda sugere uma continuidade — e, por consequência, novas tentativas — de se viver e de narrar, respectivamente, com uma saudação que traz um tipo de exu caracterizado por ser infinito — “axé, axé, axé, Odara!” (ABREU, 2018, p. 324 — e com um mar aberto que não se encerra com a leitura do conto, seguido de linhas de reticências.

As “inúteis esperas ardentes” (ABREU, 2018, p. 444) e as “loucas invenções noturnas” (ABREU, 2018, p. 444) de que fala o narrador de “À beira do mar aberto” ao final do conto refletem o vazio com o qual o sujeito se depara, mais uma vez, após tantas buscas por distração e por preencher lacunas que também parecem ser infinitas. Descer ao subterrâneo mostra-se necessário, portanto, para sonhar com uma possível comunhão afetiva, ainda que esta não seja

alcançada, assim como a constante busca pela utopia gera frustrações contínuas e de grandes proporções.

O francês Roland Barthes é outro teórico que contribui com as reflexões acerca do discurso fragmentário e sua relação com demonstrações de afeto e amor. Apesar de mais alinhado ao Estruturalismo, Barthes acredita que o discurso amoroso é formado por fragmentos, que ele entende como *figuras*. O sujeito apaixonado, ao percorrer inúmeros pensamentos em sua cabeça, cria movimentos a partir de circunstâncias aleatórias. O teórico compara esses movimentos a gestos corporais, coreografias e ao desgaste que atletas sofrem ao dedicar-se em demasia a determinado esporte. O enamorado, segundo Barthes, “sabe apenas que o que lhe passa pela cabeça em determinado momento fica *marcado*, como a impressão de um código.” (BARTHES, 2018, p. 16, grifo do autor).

Os contos “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” contemplam pequenos *pedaços* das vivências de cada um dos narradores-protagonistas. Cada um a seu modo, eles buscam contar suas experiências dando acesso a apenas um pedaço de seus fluxos de consciência, disruptivos e fragmentados.

Ao dividirem suas crises, sejam elas financeiras, existenciais, sociais, etc., com o leitor, os narradores o inserem em suas frações de discurso *in media res*, impossibilitando a elaboração plena de significado — que seria contraditória para um texto que se pretende *parte*, sem a noção de um *todo* maior no qual ele se encaixe. Os narradores que Caio Fernando Abreu apresenta aqui compreendem que o esforço por se encaixar não faz mais sentido, muito menos em um mundo no qual tudo pode mudar a todo instante.

Em vez de o leitor ser introduzido aos narradores de modo convencional, identificando-os pelo nome, idade ou ocupação, por exemplo, ele se aproxima dos pensamentos e sentimentos apresentados de modo imersivo e variado, sem que a narração em primeira pessoa seja suspensa até que os próprios narradores tenham tratado do desconforto e do incômodo que sentem ao refletir sobre suas próprias condições.

Tal consideração relaciona-se com a definição de “amor inexprimível” apresentada por Roland Barthes em *Fragmentos do discurso amoroso*: “enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo de “exprimir” o sentimento amoroso numa criação (notadamente de escritura)”. (BARTHES, 2018, p. 149). Tanto a ação de escrever quanto a escolha por permanecer em silêncio evidenciam os dilemas em que vivem os narradores dos contos. Nessa perspectiva,

querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada em que a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a rebaixa e a reduz) (...). (BARTHES, 2018, p. 152).

A narração se fragmenta em várias partes pela instabilidade na forma como os narradores conduzem os textos, pela inutilidade de determinados comentários ou ações, pela variação constante do ritmo — ora com vírgulas em excesso, ora com linhas inteiras de reticências — e pela apresentação de elementos díspares que não conduzem a uma conciliação, causando estranhamento e choque no leitor.

Neste trabalho, lida-se com textos literários opacos, nos quais a função referencial da linguagem não é a função predominante. Desse modo, a partir do momento em que o real é percebido e convertido em linguagem, introduz-se a polissemia. Assim, adentra-se o campo da indeterminação e abrem-se as possibilidades de ambiguidades. O crítico Anatol Rosenfeld apresenta, exemplificando pela pintura, um argumento de como a arte ganha valor não quando se limita a representar a realidade visível, mas quando a expande:

O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. (ROSENFELD, 1969, p. 76).

Dessa maneira, a ideia de desrealização abre as possibilidades artísticas e, por conseguinte, amplia também a forma com a qual o leitor ou espectador irá relacionar-se com determinada obra. “A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas — e à própria vida psíquica — uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira.” (ROSENFELD, 1969, p. 81).

Considerando que os contos selecionados são narrados por sujeitos socialmente marginalizados, cujas consciências questionam ideias de “ordem” como essa, observamos que Caio Fernando Abreu busca lutar contra o padrão hegemônico, constantemente reinventando seu discurso para que os leitores acompanhem e legitimem vozes de personagens como as estudadas neste trabalho. Nessa perspectiva fragmentária, é possível vivenciar situações que nenhuma palavra consegue expressar.

Os contos de Abreu assimilam essa impossibilidade e demonstram sujeitos desorientados quanto à condução da narrativa. Assim, reflexões sobre o próprio ato de narrar se tornam uma preocupação central para os narradores. A esse respeito, é relevante retomar o início de “Carta para além do muro”: “Hoje eu achei que ia conseguir, que ia conseguir dizer, quero dizer, dizer tudo aquilo que escondi desde a primeira vez que vi você, não lembro

quando, não lembro onde. Hoje havia calma, entende? [...] Hoje eu diria qualquer coisa se você telefonasse.” (ABREU, 2018, p. 688).

A repetição dos verbos em “conseguir dizer, quero dizer, dizer...” ou da negação em “não lembro quando, não lembro onde” evidencia a indeterminação presente no raciocínio do narrador. Caio Fernando Abreu fez uma escolha estética ao não dizer “conseguir dizer tudo aquilo...” ou “não lembro quando nem onde”, imprimindo maior verossimilhança e ampliando as possibilidades interpretativas do texto. No último período do trecho acima, o uso do pretérito imperfeito do subjuntivo mostra ainda que o telefonema seria apenas uma simples possibilidade. Em um contexto tão hostil e opressor, uma simples demonstração de afeto se apresenta somente como uma possibilidade remota.

Se o mundo moderno é, por um lado, o mundo da revolução tecnológica e o da liquidação das formas tradicionais de cultura, é também, por outro lado, o mundo do desencontro fatal entre esse desenvolvimento da técnica e uma ordem social que não se renova. É um mundo que se agarra a formas culturais que já não acompanham as transformações pelas quais passa e que se recusa a representar a realidade impositiva da mercadoria. (MURICY, 2006, p. 499).

Em um mundo no qual “a ordem social não se renova”, o sujeito que não atende às normas se vê obrigado a compensar suas ações de modo a justificar sua sobrevivência. Ao demonstrar certa dificuldade na automatização e na transformação de seu entorno em mercadoria, o sujeito busca convencer o interlocutor de seu ponto de vista dissidente. Em um contexto marcado por atos tão automatizados, violentos e, por consequência, desumanizantes, não é possível organizar as ideias de modo a ser suficientemente claro. Esse é o dilema do narrador moderno do qual falam Adorno e Benjamin. Se a experiência é permeada por instabilidades e distorções, o modo de narrá-la também é disperso, fragmentado, destituído de um sentido que unifique as ideias do sujeito.

Em meio à velocidade da disseminação de informações e tantos estímulos visuais e mercadológicos, os sujeitos se encaminham para uma padronização, passando a fazer parte de uma categoria da antropologia, denominada “multidão”. O abalo na consciência do sujeito dificulta uma tentativa de interpretar as narrativas e obras de arte no geral de modo totalizante e, com isso, pode fazer com que o sujeito se afaste da vida em sociedade para tentar estabelecer algum sentido diante de experiências tão díspares e complexas.

Com tantas dificuldades, os narradores encontram-se impossibilitados de contar histórias e, ainda assim, de maneira paradoxal, se propõem a contá-las. O que muda é o encadeamento de eventos, constitutivo da narrativa tradicional, que deixa de fazer sentido para o sujeito moderno. Ele, por sua vez, se isola para se preservar do contato com narrativas tão

contraditórias. O anseio por essa preservação de si mesmo, porém, entra em embate com uma profunda solidão e, assim, o sujeito se vê obrigado a optar por fazer parte de uma multidão amorfa ou se apartar para estabelecer seus próprios pensamentos.

Como já exposto, Benjamin caracteriza a linguagem moderna como opaca, distinguindo-a da linguagem concebida como “construtora”, mais pautada pela comunicação. Desse modo, é possível conceber os contos de Caio Fernando Abreu como obras de arte que abarcam as contradições presentes na dinâmica da sociedade brasileira moderna. Fazendo uso do recurso estilístico da fragmentação, situações cotidianas são levadas ao extremo e inseridas em contextos marcados por diversas contradições.

Ainda a respeito da fragmentação, de acordo com “A meia marrom”, capítulo final de *Mimesis*, de Erich Auerbach (2015), é possível afirmar que narrativas modernas como os contos de Abreu buscam relatar a consciência das personagens sem nenhum tipo de censura, porque existe o entendimento de que não é possível contemplar nenhum tipo de totalidade.

Autores como Abreu compreendem que “não se pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo, o essencial; também não receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece”. (AUERBACH, 2015, p. 494). A vida, com passado, presente e futuro; o ambiente que nos cerca; o mundo no qual vivemos: são aspectos dessa natureza, reunidos ao mesmo tempo, que escritores, como Caio Fernando Abreu, tentam apanhar em um instante qualquer por meio de um reflexo múltiplo da consciência.

A literatura do escritor gaúcho apresenta sujeitos que constantemente se questionam acerca de seus contextos, suas angústias e suas criações, seja tornando uma carta de amor vaga e imprecisa, despertando a poesia em meio a um episódio de afogamento ou extraindo a impossibilidade de comunicação de um diálogo entre um casal em meio a sua separação.

5.3 Comparação com outros textos literários

No cânone da literatura brasileira, narrativas, tais quais *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Macunaíma* (1928), exploraram a fragmentação formal em prosa. Apesar de cronologicamente distantes das publicações de Caio Fernando Abreu, é importante assinalar a ruptura com as convenções narrativas como constituinte da forma de textos como esses. Personagens cujas formas são maleáveis e alteram-se continuamente, espaços que não condizem com a realidade geográfica e uma sobreposição de gêneros textuais são algumas características compartilhadas por ambos os romances, que já apontam as tendências desestruturantes percebidas por Antonio Candido em suas análises a respeito da prosa moderna.

Ao longo do século XX, porém, é Clarice Lispector quem aprofunda o uso da fragmentação formal como recurso estilístico na literatura brasileira. Grande escritora de contos e sabidamente admirada por Caio Fernando Abreu, Lispector também costuma promover intensas reflexões sobre a condição de solidão, angústia e sofrimento que aflige seus narradores, de modo semelhante ao realizado pelo autor gaúcho. Na maior parte dos textos de Clarice, porém, é a mulher branca heterossexual de classe média que se defronta com seu processo de subjetivação.

Quando se trata da fragmentação formal, a crítica literária da autora ocupou-se majoritariamente dos contos narrados em terceira pessoa, como é o caso de “Amor”, “A imitação da rosa”, “Feliz aniversário” e “Felicidade clandestina”, por exemplo.

Essas personagens femininas são personalidades fraturadas, divididas [...], que se surpreendem por estarem existindo e que não contam com o abrigo acolhedor da certeza de uma identidade. Buscam a si mesmas no que quer que busquem. Ou se desconhecem e se estranham, o Ego convertido em Alter, o circuito da consciência reflexiva interrompido por um momento de êxtase que lhes desorganiza a individualidade. (NUNES, 2006, p. 275).

Eventos externos, que contemplam desde a presença de um cego mascando chiclete até a relação intensa que a personagem desenvolve com o livro roubado, promovem uma reconfiguração da identidade das personagens. Assim como na literatura de Caio Fernando Abreu, adentramos a mente de sujeitos em crise, com dificuldade para nomear as coisas do mundo após uma experiência de choque tão significativa. O choque, porém, não se encontra apenas no plano temático dos contos, uma vez que a escolha de palavras de ambos os autores também gera um efeito de inquietação e choque no leitor.

Observa-se um amplo espectro de temas na contística de Abreu, que inclui a censura, o erotismo, a repressão sexual, a solidão, a desumanização e o luto, entre vários outros. A partir de temas como esses, seus narradores elaboram desabafos e confissões que criam uma proximidade com o leitor, ao mesmo tempo em que se manifestam contra o autoritarismo e o conservadorismo de um momento histórico marcado por inúmeros episódios de censura e violência.

Diante da variação de um conteúdo tão denso, o autor problematiza o desenvolvimento de subjetividades e promove um estranhamento na forma, propondo questionamentos constantes e subtraindo a linearidade e a causalidade em suas narrativas. O início do conto “Os companheiros”, de *Morangos mofados*, exemplifica tal estranhamento de modo mais preciso:

Poderia também começá-la assim: pi-gar-re-ou & disse: diríamos que Ele apresentava-se ou revelava-se ou expressava-se (entregava-se, quem sabe?) ou fosse lá o que fosse, naquele momento específico, por uma predileção, tendência, símbolo,

sintoma ou como queiram chamá-lo, senhores, senhoras, aos cafés amargos, aos tabacos fortes, aos blues lentos, embora a redundância desse último. E os morcegos esvoaçavam ao redor da casa. Esse o início. (ABREU, 2018, p. 339).

O uso do futuro do pretérito em “poderia” exprime, de antemão, uma ideia de dúvida ou possibilidade quanto ao início da história. Já as notações gráficas na separação de sílabas em “pi-gar-re-ou” e no uso do *ampersand*, anteriormente mencionado, conferem uma sonoridade própria ao texto, apontando para o estilo próprio do autor. O efeito de dúvida volta a aparecer em “diríamos” e se acentua nas quatro possibilidades de verbos que apresentam a ação do pronome “Ele” — dêitico que, até agora, não teve sua referência original apresentada e encontra-se grafado em letra maiúscula, embora no meio do período.

O parágrafo continua com uma mudança na conjugação da expressão “seja lá o que for” e segue com uma sequência de quatro substantivos que sugerem uma inclinação do personagem para vícios, como “cafés amargos”, “tabacos fortes” e “blues lentos”. Dessa forma, o narrador coloca-se próximo do personagem e logo introduz a figura dos morcegos, que, ao longo do texto, assumem o significado de uma ameaça iminente aos personagens, tal qual a censura e a violência contra os opositores do governo durante o período ditatorial brasileiro.

Assim como em “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto”, o conto prossegue com raras demarcações temporais, descrições vagas do espaço e personagens não nomeados, concentrando-se na incompreensão e na atmosfera de trevas e de monotonia que orbita o cotidiano pacato das personagens.

Em “Os companheiros”, as personagens são designadas a partir de expressões que denotam suas profissões, vestimentas, traços físicos ou tipos fixos: Ele, De Camisa Xadrez, Moreninha Brejeira, Médica Curandeira, Jornalista Cartomante e Ator Bufão. Essa técnica possibilita tanto uma reconfiguração constante das características das personagens conforme o contexto de leitura quanto uma provável identificação por parte do público leitor, uma vez que, não sendo particularizadas pelo nome, elas tornam-se polissêmicas. Assim, o modo como as personagens são construídas pode promover uma identificação com o texto por parte do leitor, ao mesmo tempo em que reitera a indeterminação da identidade do narrador — inserido em um contexto no qual as incertezas se refletem até mesmo no que há de mais íntimo em cada sujeito. As escolhas narrativas de Caio não necessariamente passam por vastas pesquisas científicas ou considerações históricas precisas e elaboradas, como verifica-se no conceito de “gosto médio” apresentado por Isabella Marcatti (ver p. 44). Entretanto, não é por preferir aspectos mais simples da vida cotidiana que o texto de Caio é superficial. Pelo contrário, ao propor este acúmulo de referências, o autor questiona o excesso de informações ao qual a

sociedade estava submetida em um mundo onde o impacto da internet era ínfimo se comparado aos dias de hoje.

A única menção à passagem do tempo ocorre no segundo parágrafo: “E assim passaram-se anos.” (ABREU, 2018, p. 339). De modo semelhante, o espaço não possui uma descrição tão detalhada, sendo citado somente em momentos nos quais é tratado o passado conturbado dos personagens: “embora fosse verão e casa tivesse sido branca um dia [...]” (ABREU, 2018, p. 341) e “a casa comportava sótãos poeirentos, porões sinistros” (ABREU, 2018, p. 342).

Depreende-se que o cerceamento excessivo e a impossibilidade de avanço se instalaram na vida das personagens, visto que a passagem do tempo e a conseqüente deterioração do espaço acentuam a sensação de mal-estar que permeia a vida das personagens. Apesar de a estagnação ser descrita pelo narrador como “insuportável”, as personagens resistem, “sobrevivendo à morte de todos os presságios” (ABREU, 2018, p. 343) ao final da narrativa.

A repetição das ações indica que eventos como os que estão sendo narrados já aconteceram e, pela recorrência, causam um grande desconforto ao narrador. O medo é sentido em um presente prolongado e o sentimento de invasão ocorre novamente, visto que esse medo continua a perturbar o narrador. Acompanha-se, neste caso, um narrador que entremeia passado e presente para se livrar desses sentimentos tão constantes e agressivos em sua trajetória.

Às vezes não passa de um novo capítulo, eventualmente conservando as mesmas personagens do anterior, mas seguindo uma ordem cujas regras nos são ilusoriamente às vezes familiares? ou inteiramente aleatórias? Isso eu não sei, mas a verdade é que chega-se sempre longe demais quando não se quer Ir Direto Aos Fatos, e o problema de Ir Direto Aos Fatos é que não há cir-cun-ló-quios então, e na maioria das vezes a graça reside justamente nesses Vazios Volteios Virtuosos, digamos assim: que não haja beleza nos fatos desde que se vá direto a eles? (ABREU, 2018, p. 352).

Mais uma vez em um conto do escritor, o narrador se questiona a respeito do ato de narrar, conforme exposto no excerto anterior. Ele reconhece que a suposta ordem dos acontecimentos passa por regras “ilusoriamente às vezes familiares” ou “inteiramente aleatórias”, tensionando a causalidade e a linearidade do que é narrado. Além disso, a objetividade não interessa a este narrador, que reconhece “Vazios Volteios Virtuosos” como aspectos que também particularizam a narrativa. Ele ainda sugere uma supressão do ato de “Ir Direto Aos Fatos”, escrito em letra maiúscula como uma expressão fechada, em contraponto à extensão dos “cir-cun-ló-quios”, termo grafado de modo separado, dividido, como se o narrador tivesse a intenção de estendê-lo graficamente para ampliar sua importância no ato de contar histórias.

O cruel vinha de que o silêncio também seria inábil e farposos, contudo educado, então feria, e não pense que vou esclarecer quem, facilitando as coisas por cegueira, pressa ou tontura: o cruel era a palavra verbalizada, e o verbo era o mal? mas o silêncio idem, e voltando um pouco atrás, se o verbo era o mal, no princípio seria o Mal e não o Bem como queremos supor? Oh. (ABREU, 2018, p. 353).

Nesse trecho, o narrador expõe o dilema no compartilhamento de episódios dolorosos. Uma das perspectivas indica que a crueldade do silêncio se estabelece a partir de seu caráter normativo. O excesso de “educação”, entendida aqui como normatização dos personagens, impede que eles manifestem seus sentimentos e evidencia a repressão vivida por esses sujeitos. Por outro lado, verbalizar esse sofrimento também sinaliza uma retomada do episódio traumático, exigindo alguma organização do que foi vivido pelo sujeito na forma de linguagem e, conseqüentemente, em uma narrativa.

É de maneira semelhante que os narradores de “Os sobreviventes” demonstram essa dificuldade em narrar. Adenize Franco observa que o desabafo presente no conto em questão elucida “a perda das utopias juvenis de uma geração marcada pelas lutas ideológicas, pela contracultura e pelas mudanças sociais” (FRANCO, 2016, p. 64), ao passo que até mesmo o processo de democratização, por estar sendo feito como “uma coisa porca” para o narrador do conto comentado, gerou efeitos traumáticos individuais e coletivos, uma vez que propôs uma diluição da memória coletiva e tornou ainda mais difícil uma crença em um futuro melhor.

Tendo em vista as análises realizadas até aqui, pode-se concluir que o caráter fragmentado dos textos possibilita múltiplos olhares para um mesmo objeto de estudo. Por meio de deslocamentos imagéticos, sonoros ou temporais, observamos a subjetividade e a relativização dos discursos dos narradores, ora preocupados em chamar a atenção do leitor, ora sem controle sobre o que narram. Retoma-se o texto “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld, para esclarecer a dissolução presente no texto fragmentário:

Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos, perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. (ROSENFELD, 1969, p. 85).

Observa-se que essa impossibilidade de elaborar os elementos do mundo de modo plástico e completo se opõe ao pensamento cartesiano, que valoriza a racionalidade e, mais do que isso, constitui aquilo que seria formador de uma verdade absoluta — e, portanto, exclui outros discursos que não o “verdadeiro”. Logo, propôs-se uma relação de horizontalidade entre os discursos acompanhados nesta pesquisa.

Os narradores entendem que render-se à racionalidade tradicional é uma forma de anular-se e reconhecer-se como vazio. Também devido a isso, eles se interessam em expor suas concepções e vulnerabilidades, buscando unir-se a outros sujeitos que podem pensar e sentir de modo semelhante. O discurso estritamente racional foi aquilo que os excluiu; o esforço em narrar, sem se render à racionalidade, se mostra como possibilidade de segurança, acolhimento e liberdade.

Se é possível afirmar que a fragmentação formal de narrativas breves também diz respeito a seu contexto histórico, é possível verificar o emprego desse recurso estético em obras de outros autores que escreveram seus contos na mesma época que Caio Fernando Abreu.

O autor mineiro Luiz Vilela, por exemplo, é dono de uma vasta obra de contos, novelas e romances, e frequentemente trata da incomunicabilidade entre os personagens de sua ficção. Em “Eu estava ali deitado”, narrativa breve presente em seu segundo livro de contos, *No bar* (1968), acessamos a consciência de Carlos durante uma briga entre seus pais, Artur e Miriam. Através da vidraça de seu quarto, o filho observa “as roseiras no jardim fustigadas pelo vento que zunia lá fora” (VILELA, 1968, p. 291) e escuta a discussão que irrompe, alterando a atmosfera de sua casa “quieta e fria e triste” (VILELA, 1968, p. 291).

Apesar ser dividido em parágrafos, não há nenhum tipo de demarcação gráfica que separe as reflexões do protagonista dos diálogos com outras personagens. A pontuação final se restringe ao ponto de interrogação, enquanto uma única passagem apresenta travessões, responsáveis por indicar os turnos de fala das personagens Artur e Miriam durante a discussão dos dois, enquanto Carlos está deitado no quarto.

Não é possível compreender por completo a discussão entre Artur e Miriam. O leitor é apresentado aos personagens já no fluxo da ação e apenas pelo ponto de vista de Carlos, que se encontra isolado em outro cômodo da casa durante a maior parte do conto. O silêncio toma conta da casa onde se passa a ação principal, mas não se resume ao vazio:

[...] e de novo eu fiquei com pena dele silêncio eu sei que você gosta muito dela eu sei silêncio eu sei que isso é muito aborrecido mas silêncio ele olhou para mim não se preocupe papai eu falei silêncio não precisa se preocupar silêncio não é nada eu sei mas você não almoçou silêncio eu estava sem fome silêncio pois é silêncio e então nós dois ficamos calados silêncio ele tirou o relógio do bolso e olhou as horas você não quer ir mesmo no Jorge? ele perguntou e eu falei que não silêncio então ele saiu do quarto silêncio escutei ele abrindo o portão e depois os passos dele na calçada. (VILELA, 1968, p. 293).

A repetição de “silêncio” entremeada às negações contínuas colocam o leitor à margem do enredo da história, de modo semelhante ao lugar ocupado pelo protagonista. Infere-se que Carlos está passando pelo término de um relacionamento e, ao experienciar esta ruptura, o

personagem se atém aos detalhes, a percepções abstratas e sensoriais, escutando fragmentos da discussão entre os pais e resignando-se em seu quarto, até ser interrompido pelo pai:

Carlos eu sei o que você está sentindo ele falou silêncio eu sei como é silêncio é muito aborrecido mesmo silêncio mas há coisas piores sabe? silêncio eu olhei para ele e então ele abaixou a cabeça e de novo estava atrapalhado e de novo eu fiquei com pena dele silêncio eu sei que você gosta muito dela eu sei silêncio eu sei que isso é muito aborrecido mas silêncio ele olhou para mim não se preocupe papai eu falei silêncio não precisa se preocupar silêncio não é nada eu sei mas você não almoçou silêncio eu estava sem fome silêncio pois é silêncio e então nós dois ficamos calados [...]. (VILELA, 1968, p. 293).

Carlos parece se esforçar para parecer invisível, como em “não precisa se preocupar [...], não é nada”, “eu estava sem fome” ou “nós dois ficamos calados”. Com uma estética marcada pela ausência de pontuação, Vilela aproxima a angústia de Carlos ao sentimento de desordenação e desagregação causado no leitor. Tal como na relação entre os narradores e leitores de Caio Fernando Abreu, há no conto de Luiz Vilela a transmissão da sensação de desamparo, em que nem mesmo a narrativa dá conta de estruturar situações tão dilacerantes e impactantes para o sujeito que sofreu com as consequências delas. Ao contrário do filho, que pretende ficar quieto e em silêncio, seus pais buscam preencher as lacunas de silêncio com questionamentos cotidianos a respeito, como quando dizem “mas você não almoçou”, “há coisas piores na vida sabe?” ou, mais adiante no mesmo parágrafo, “você não quer mesmo ir ao Jorge?” (VILELA, 1968, p. 293).

Os jogos de sentido e a centralidade das lacunas para a compreensão do texto dialogam com a estética fragmentária de contos como “Carta para além do muro”, em que o *dizer* e o *estar* são ações sensíveis para os sujeitos, afastados de suas figuras amadas. O enredo é omitido; supõe-se que não há preparo que dê conta de elaborá-lo. É possível compreender o silêncio diante de tais situações como parte integrante das narrativas, uma vez que a incomunicabilidade se configura não só como tema, mas como forma de ambos os contos.

Para além da afinidade no gênero conto e na contemporaneidade na publicação de várias de suas produções literárias com Caio Fernando Abreu, Lygia Fagundes Telles também cria narradores que exteriorizam uma opressão social tão emocionalmente intensa quanto politicamente assertiva. Os fluxos de consciência de seus narradores possibilitam uma imersão nas operações e malabarismos que ambos precisam realizar para, na medida do possível, sobreviver em meio a um sistema excludente e degradante.

No conto “A confissão de Leontina”, publicado originalmente em *Filhos pródigos* (1978), a narradora-protagonista Leontina conta sua história em uma espécie de retrospectiva feita enquanto ela encontra-se na cadeia. Além de retomar episódios de sua infância e

adolescência, a narradora explica que está presa em razão de ter matado um senhor importante após este ter lhe comprado um vestido e ter tentado violentá-la para que ela “pagasse” pelo presente.

Apesar de consideravelmente mais extenso do que todos os contos analisados até aqui, o modo escancarado com o qual a personagem se expõe em “A confissão de Leontina” é um forte ponto de contato com a narrativa de Luiz Vilela e com os textos de Caio Fernando Abreu. Desde o primeiro parágrafo, é possível reconhecer o uso do fluxo de consciência como método ficcional escolhido por Lygia Fagundes Telles:

Já contei esta história tantas vezes e ninguém quis me acreditar. Vou agora contar tudo especialmente pra senhora que se não pode ajudar pelo menos não fica me atormentando como fazem os outros. É que eu não sou mesmo essa uma que toda gente diz. O jornal me chama de assassina ladrona e tem um que até deu o meu retrato dizendo que eu era a Messalina da boca do lixo. Perguntei pro seu Armando o que era Messalina e ele respondeu que essa foi uma mulher muito à-toa. E meus olhos que já não têm lágrimas de tanto que tenho chorado ainda choraram mais.” (TELLES, 1978, p. 75).

Tanto em “À beira do mar aberto” quanto em “A confissão de Leontina”, os narradores-protagonistas detalham experiências que transitam entre os campos familiar, sexual e psicológico, criando relatos confessionais capazes de construir uma atmosfera de intimidade com o leitor, ao mesmo tempo em que permitem leituras ambíguas e diversas a respeito das situações vividas e do impacto gerado em seus narradores.

O conto de Telles é narrado tendo como interlocutora uma “senhora” que não se manifesta em nenhum momento na obra — podendo representar o leitor e o estado de choque que este sente ao entrar na realidade da protagonista —, realidade esta que evidencia a solidão de Leontina, reforçada pela narração em primeira pessoa.

Bem como nas imagens de corpos a que se remete a narradora de “Os sobreviventes”, o corpo de Leontina contém em si grande parte da repressão sofrida por ela, uma vez que, sem formação alguma que lhe proporcionasse uma outra ocupação, ela se diz sem opção a não ser como subordinada às outras personagens, ou sendo obrigada a manter o assédio sexual por parte dos homens que atravessam sua vida ou sendo explorada em trabalhos manuais a pedido de outras personagens.

Para além disso, aspectos formais devem ser ressaltados como ponto de contato entre “A confissão de Leontina” e os três contos de Caio Fernando Abreu analisados neste trabalho. Como principais aspectos, destacam-se marcadores da coloquialidade presentes nos contos, como frases iniciadas com pronomes oblíquos e o uso de palavrões, por exemplo, o uso recorrente de eufemismo e de ironia e o perceptível sentimento de desesperança dos narradores.

As marcas de coloquialidade no conto da autora, por exemplo, são observadas em trechos que incluem onomatopeias, como “Caí na risada ah ah ah.” (TELLES, 1978, p. 76); repetições, tal qual “Vida nova Leo. Vida nova.” (p. 98); equívocos por não seguir a norma culta em construções sintáticas, como ocorre em “Me lembro que uma vez Pedro inventou uma festa no teatrinho.” (p. 80); além da falta de pontuação, percebida em “Não sei eu respondi.” (p. 75), e o vocabulário por vezes chulo, conforme expresso em “Queria que te apresentasse olha aqui a vagabunda que trepou comigo?” (p. 78).

Enquanto no conto de Lygia a protagonista transmite um alto de grau de apatia diante da realidade, sem se dar conta da gravidade dos abusos psicológicos e físicos que sofreu — mesmo contando-os com detalhes ao leitor —, os narradores-protagonistas dos contos de Caio constantemente imprimem uma necessidade de se expor da forma mais subjetiva e emotiva possível. O que torna a comparação mais rica, portanto, é como o grau de objetividade no discurso transita entre o *showing* — com longas descrições de ações, no caso de Lygia, e de sentimentos, no caso de Caio — e o *telling*, que predomina nas ações dos contos de Caio e nos sentimentos da narradora de Lygia.

Pensando nessa desesperança, Alfredo Bosi, em seu texto “A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles”, pontua o complexo lugar ocupado pelos protagonistas dos contos de Lygia de um modo semelhante ao que se pode utilizar para enxergar os narradores de Caio: “Não há saídas para o círculo do sujeito fechado em si mesmo nem para o inferno das relações entre os indivíduos. Tudo está submetido à lei da gravidade. Tudo tem peso, já caiu ou está prestes a cair.” (BOSI, 2010, p. 113).

Com esse peso carregado pelos personagens, surge a dúvida incessante a respeito do sentido daquilo que estão narrando. Após vivenciarem tamanho sofrimento e se questionarem sobre diversos pontos de vista, seria possível estabelecer algum sentido entre tantas possibilidades ditas e não ditas? Seriam as narrativas analisadas aqui uma tentativa de elaborar um evento passado ou apenas criar atmosferas responsáveis por entreter e ocupar a mente de sujeitos tão neuróticos e *pré-ocupados*?

Pensando nisso, as análises se encerram com observações a respeito do estado de paixão em que os narradores se encontram no momento da narração e de como este enamoramento, desconcertado e desordenado, coloca a literatura como mediadora da racionalização de experiências, por meio da filosofia, e de considerações desviantes, em um discurso que se aproxima do que a sociedade costuma tratar por “loucura”.

6. Paixão, filosofia e loucura em Caio Fernando Abreu

*Admitia que não conseguisse controlar seus pensamentos,
mas admitir que não conseguisse controlar também o que
dizia lançava-o perigosamente próximo daquela zona que
alguns haviam convencionado chamar loucura.*
(Caio Fernando Abreu, “Gravata”)

Os temas contemplados por “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” são muitos e variados, devido à aproximação entre elementos dissociativos e desordenados. Um eixo comum aos três textos, no plano do conteúdo, diz respeito ao estado de paixão desmedida em que se encontram os narradores-protagonistas. Seus sentimentos exacerbados diante das figuras amadas, que já não estão mais fisicamente próximas ou encontram-se prestes a partir, dominam a maior parte dos relatos dos narradores. Assim, a fragmentação formal dos textos articula-se ao tema da paixão, escancarada por uma notável tendência à irracionalidade nas narrações.

Além de uma recusa à razão, os narradores questionam-se constantemente acerca da matéria narrada e da existência do interlocutor, ressaltando a sensação de instabilidade e inquietação que permeia os textos. Pela intensidade com que esses questionamentos são feitos, principalmente no final de cada conto, cabe refletir a respeito da relação entre controle, razão e loucura, especialmente no modo como a presença ou ausência dos narratários influencia o discurso dos narradores.

Este capítulo busca analisar com mais afinco os estados da consciência observados nos narradores dos contos de Caio Fernando Abreu, considerando noções de paixão e loucura, e como a literatura pode assimilar discursos tão intensos e conceitos tão complexos como esses. Não se trata de um estudo exaustivo nem de associar o estigma da loucura aos personagens, mas de compreender em que medida o questionamento constante do pensamento pelos próprios narradores impacta o fluxo narrativo e amplia as possibilidades de interpretação dos três contos.

6.1 Narradores *obscenos, de tão lúcidos*

Em cada um dos três contos analisados, acompanha-se diferentes modos de retorno a um mundo interior. Em “Carta para além do muro”, temos um isolamento físico imposto ao sujeito, internado em um hospital psiquiátrico; em “Os sobreviventes”, um diálogo entre dois narradores que se encontram isolados e sentem dificuldade de acreditar em uma perspectiva de futuro; e, em “À beira do mar aberto”, uma reflexão que o próprio sujeito julgou necessária fazer durante um contato violento com sua figura amada.

Como semelhança entre as três condições de isolamento, aponta-se que, em um apartamento, em um manicômio ou em uma praia deserta, os narradores de Caio Fernando Abreu procuram desvencilhar-se do mundo externo para que possam mergulhar em seus próprios pensamentos. Assim, eles tentam organizar suas percepções e sentimentos no tempo da enunciação e, portanto, enquanto a narrativa é escrita, no caso de “Carta para além do muro”, falada, como em “Os sobreviventes”, ou ainda enquanto registra fragmentos dos pensamentos e sentimentos do narrador, tal qual ocorre em “À beira do mar aberto”.

De modo análogo ao trabalho terapêutico, os narradores procuram interlocutores que escutem e legitimem seus discursos. Na prática, comprovou-se que os acontecimentos narrados não estão ordenados de modo linear ou convencional. Aquilo que o narrador diz sentir é o que molda a estrutura dos textos, atestando o caráter subjetivo e fragmentado das narrativas. De modo desmedido, o sentimento intenso de paixão entra em conflito com a ordem cotidiana que preza pelo automatismo e pela instrumentalização do indivíduo.

Se a palavra paixão está solidamente associada à da repressão, é porque já representamos o *logos* como uma lei, expressa por um mandamento que se dirige a todos, ignorantes ou cultos, por uma junção tão poderosa que todos os homens [...] seriam capazes de a compreender pela mesma razão. (LEBRUN, 2006, p. 24).

Os narradores dos contos de Caio Fernando Abreu compreendem que a experiência de paixão necessariamente passa pela experiência de criar ilusões. A razão não consegue explicar a intensidade do sentimento em relação à figura amada, por mais que se busque fazer isso por meio da linguagem. O *outro* cria algo que ele mesmo deseja e direciona isso a um eu. Ou seja, a partir de uma experiência insatisfatória para o sujeito, seu desejo é externalizado de modo a deixar claro o que se busca e o que se deseja para que ele próprio se encaminhe em direção à satisfação.

As relações entre o eu e o outro, porém, fogem tanto do automatismo que levam o sujeito ao extremo oposto, levando-o a buscar sentido em toda recusa de sentido que seu próprio discurso traz. Por meio de diferentes operações linguísticas que se debruçam sobre a incomunicabilidade, observa-se o questionamento recorrente dos narradores de Caio Fernando Abreu em relação à matéria narrada e à existência do narratário. Na página final de cada um dos três contos, essa incerteza se acentua e pode ser verificada tanto no emprego do advérbio “talvez” quanto na repetição do modo verbal do subjuntivo.

Em “Carta para além do muro”, a incerteza em relação ao narratário fica mais evidente no seguinte excerto:

e então penso que talvez eles tenham razão, que talvez você não venha mais, e com dificuldade consigo até pensar que talvez você não exista mesmo. Mas não é possível, eu sei que não é possível: se estou escrevendo para você, é porque você existe. Tenho certeza que você existe porque escrevo para você, mesmo que o telefone não toque nunca mais, mesmo que a porta não abra, [...] mesmo que eu me perca. (ABREU, 2018, p. 690).

Nas primeiras linhas desse trecho, o narrador parece esforçar-se para privilegiar a realidade da forma como é contada pelos guardas, tratados de modo indireto pelo uso do dêitico “eles”. A desestabilização do sujeito pode ser compreendida como o resultado de uma indução dos guardas aliada ao encarceramento do personagem, que, no momento presente, não possui contato com o mundo externo ao hospital.

Ao concluir que tem certeza acerca da existência do narratário, o protagonista enumera ações antecedidas pela conjunção “mesmo que”, mostrando que eventuais adversidades não farão com que ele mude de ideia. Desse modo, independentemente da posição racional e de autoridade ocupada pelos guardas, o narrador firma uma posição de resistência diante das condições em que se encontra.

Em “Os sobreviventes”, a instabilidade que toma os narradores, e que é perceptível ao longo de toda a narrativa, também se faz presente na despedida entre eles:

que aconteça alguma coisa bem bonita com você, ela diz, te desejo uma fé enorme não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez [...] (ABREU, 2018, p. 324).

Nesse caso, a dúvida diz respeito ao futuro próximo, já que nenhum dos dois personagens tem ideia do que acontecerá após efetivada a separação entre eles. Ressalta-se o uso do presente do subjuntivo (“que aconteça”, “que nos faça”) e as generalizações em “coisa qualquer” e “acreditar em tudo”, que reiteram o estado de incerteza dos personagens.

A alternância entre os narradores também intensifica essa dúvida e expõe, mais uma vez, falas que poderiam ter sido ditas por qualquer um dos dois, tal qual acontece em “como aquela fé que a gente teve um dia”. Apesar da inclusão de “ela diz”, mostrando que o narrador do gênero masculino toma a palavra, não é possível saber, depois desse trecho, quem fala o quê.

Além disso, observa-se a busca por algo positivo, que retome as crenças e valores de ambos e os aproxime de um ideal passado. Desse modo, entre um passado marcado pela presença de “uma fé bonita” e um futuro do qual se espera o melhor, a maior frustração dos personagens encontra-se no momento presente.

De modo semelhante, em “À beira do mar aberto”, também é no momento presente em que a incerteza do narrador irrompe com mais intensidade. O sentimento descrito em relação à

figura amada mostra-se tão poderoso que não há possibilidade de voltar atrás ou desfazer essa conexão:

[...] estamos tão enredados que seria impossível recuar para não ir até o fim e o fundo disso que nunca vivi antes e talvez tenha inventado apenas para me distrair nesses dias onde aparentemente nada acontece e tenha inventado quem sabe em ti um brinquedo semelhante ao meu para que não passem tão desertas as manhãs e as tardes buscando motivos para os sustos e as insônias... (ABREU, 2018, p. 444).

O início desse excerto é marcado pelo exagero, explícito nos termos “impossível”, “até o fim”, “nunca vivi antes”, e seguido pela hipótese que questiona a existência do narratário, de maneira similar à realizada em “Carta para além do muro”. No conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*, porém, o narrador responsabiliza a si mesmo por esta dúvida (“talvez tenha inventado”), explicando que a invenção do interlocutor, para quem ele transfere seus desejos, angústias e frustrações, está na necessidade de ocupar-se em razão de um vazio existencial, que torna “desertas as manhãs e as tardes [...]”.

Para expor sua dúvida, o narrador faz uso do advérbio “talvez” seguido imediatamente do tempo composto “tenha inventado”, que aparece outra vez na linha seguinte. O outro, neste caso, seria um motivo para “sustos e insônias”, uma desculpa utilizada pelo narrador para explicar seus próprios conflitos psíquicos e situações limitantes.

Nos três excertos, nota-se uma intensificação na sensação de instabilidade que toma conta dos narradores desde o início dos textos. Há uma consciência da posição que os narradores ocupam, assim como há interesse por parte destes em se fazer compreender, principalmente por assimilarem que seus discursos não se limitam à realidade factual do *aqui e agora*. Ao fazerem isso retomam diferentes tempos e espaços, principalmente aqueles nos quais o narratário se fazia presente. O anseio pela liberdade, a força de suas declarações e a obsessão entorno das figuras amadas caracterizam comportamentos que aproximam suas falas ao discurso neurótico.

Para a psicanálise, a neurose consiste na expressão de um conflito entre os desejos do nosso inconsciente, mais especificamente conflitos entre o ego e o superego ou entre o ego e o id. Em uma espécie de mal-estar crônico, existe uma indisposição em relação à realidade nesse conflito entre os desejos, como a sensação descrita pela narradora de “Os sobreviventes”. Na neurose, o sujeito está ciente da realidade: ele não tenta negá-la ou substituí-la por uma de suas criações, mas busca evitá-la por saber que ela lhe é hostil.

Ainda que não haja rompimento dos laços psíquicos com o mundo exterior, as dúvidas que atormentam os sujeitos revelam suas dificuldades em viver em harmonia com os elementos que os cercam e, por conseguinte, em narrar o que resta desse mundo. Em uma sociedade que

preza pelo automatismo e pelo cartesianismo, lidar abertamente com a solidão e o desamparo por meio da linguagem é um ato transgressor.

Por conta de uma supervalorização da racionalidade e da necessidade de estar constantemente produzindo, o sofrimento de sujeitos como os apresentados é visto como menor ou sem importância pelo discurso conservador. Desse modo, a contística de Caio Fernando Abreu promove uma libertação do inconsciente pela linguagem, privilegiando a manifestação do processo de subjetivação dos narradores.

Em seus discursos, não se quebra a lógica com o mundo real, mas observa-se o desvio de normas predeterminadas e uma recusa à racionalização e à simplificação de sentimentos que não podem ser expressos com a mesma intensidade da dissociação e do descontrole apresentados em contos, como “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto”.

A loucura é estigma. Identificá-la no discurso do outro coloca o identificador em uma posição superior, de quem acredita conhecer o paradigma da normalidade e, portanto, é capaz de identificar como diferente a ausência dele. Se é possível compreender a realidade como construída a partir de fragmentos, a ideia de loucura promove uma libertação dos paradigmas sociais, pois confirma que a normalidade é uma idealização e que o diálogo entre diferentes subjetividades permite muitas outras interpretações.

Em outras palavras, o discurso que se aproxima da loucura no texto literário permite extrapolar uma suposta realidade factual e objetiva. É dessa forma também que os enredos e as personagens de Caio Fernando Abreu buscam tornar-se “mais lentas, mais verdadeiras, mais bonitas” (ABREU, 2018, p. 688), sem explicitar os contornos e limites entre um evento e outro, mas delineando situações e experiências que se conversam e, muitas vezes, se confundem também.

Os contos de Abreu são compostos por diversas camadas, não apenas opondo-se ao cartesianismo, mas questionando as próprias instâncias da narrativa, desde a verossimilhança interna à existência do narratário. Não há clareza dos ocorridos para os narradores. A incerteza torna-se constitutiva do texto, suscitando mais questionamentos do que respostas e, portanto, tornando mais amplos os caminhos interpretativos.

Se a loucura pode ser entendida como ausência de lógica e de linguagem, não é possível falar *na* loucura, apenas sobre ela. Logo, falar sobre a loucura é falar sobre relações de poder, considerando o grupo social que se sente autorizado para identificá-la e o grupo sobre o qual se fala.

Para filósofos como Michel Foucault, toda relação é uma relação de poder, mas, nas relações entre as personagens dos contos de Abreu, as tensões se acentuam ainda mais conforme as personagens ressaltam seus juízos de valor a respeito umas das outras. Não há conciliação entre os casais que protagonizam os contos, resultando na separação entre eles, no caso do conto de 1982, e na cena de afogamento, no caso do conto de 1988.

Em “Carta para além do muro”, as ideias de loucura e poder estão ainda mais tensionadas se considerado que o distanciamento entre o casal é gerado a partir do diagnóstico feito por um terceiro que desempenha um papel socialmente atribuído a ele — o de médico, guarda ou autoridade de uma maneira geral.

O narrador atribui a culpa a si mesmo para não continuar desagradando a sociedade por sua conduta desviante. Porém, ainda que silenciado em seu contexto, ele segue buscando formas de resistir, confiando à figura amada uma intimidade e uma honestidade que ele não consegue compartilhar com os outros naquele espaço. Seus conflitos internos aparecem evidenciados em excertos, como:

Porque quando começo assim não consigo mais parar, e não quero que eles me deem aquela injeção, não quero ouvir eles dizendo que não tem remédio, que eu não tenho cura, que você não existe. Eu acho graça e penso em como você também acharia graça se soubesse como eles repetem que você não existe. (ABREU, 2018, p. 690).

Por uma dificuldade que a sociedade possui em lidar com as diferenças, opta-se por enclausurar aqueles que não atendem às exigências normativas ou que se opõem aos discursos hegemônicos. Os impactos causados no sujeito são inúmeros, dificultando seu acolhimento e sua integração à sociedade. Ser diferente do outro — fundamentalmente todo sujeito o é — é diferente de *ser classificado como* diferente.

Pesquisas como as dos estudiosos Gislene Barral (2001) e Eloésio Paulo dos Reis (2012) colaboram na elucidação das relações possíveis entre a literatura brasileira e a loucura. Em seu artigo “Loucura e literatura — esboço de um mapa”, Eloésio elabora uma breve síntese das possibilidades da abordagem do tema em obras brasileiras, mencionando trabalhos, como *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, e *Quatro olhos* (1977), de Renato Pompeu, e tornando ainda mais clara a relação entre a fragmentação formal e o tema da loucura:

A composição fragmentária, como têm observado os mais diferentes historiadores da literatura do período, foi uma das principais respostas dos escritores brasileiros ao impasse estético-político posto pelo golpe de 1964. É claro que a opção terá alguma relação com a tradição moderna, mas a incidência de narrativas fragmentárias, assim como de relatos alegóricos, faz pensar que algo no cenário posterior àquele trauma vivido pela sociedade brasileira induziu muitos escritores a tentar uma representação do real como experiência incoerente, contraditória e dilacerada. (REIS, 2012, p. 11).

No contexto do regime ditatorial, é como um ato de resistência que os personagens de Caio Fernando Abreu decidem narrar. Desse modo, há uma ruptura, que se manifesta em linguagem de modo a reagir às normas e propor sentidos incompatíveis com o mundo exterior:

A loucura é a rejeição da exterioridade rumo ao mergulho no mundo da imaginação, onde reina a total liberdade, onde o ser se volta profundamente para seu interior, num gesto de desvencilhamento de todas as convenções e posturas sociais e numa reação à normalização. (BARRAL, 2001, p. 23).

O que está em questão, portanto, é o movimento em direção à interioridade. Afasta-se do mundo concreto para mergulhar nos pensamentos acerca de si mesmo e buscar uma forma de valorizar os próprios desejos, sendo também “uma forma de reagir aos rigores da racionalidade e libertar-se deles.” (BARRAL, 2001, p. 31):

Se ao mundo contemporâneo a loucura se apresenta como o grau máximo da alienação, as obras literárias plasmam esse estado mental como um componente da própria ordem familiar e social, que pretere o ser humano em prol de valores econômicos, prestigiando o consumismo, a posse de bens materiais e a exibição de um status financeiro privilegiado como fins absolutos e moral social. (BARRAL, 2001, p. 32).

6.2 Loucura e literatura

Na versão online do Dicionário Caldas Aulete, o substantivo feminino “loucura” é definido de três formas. A primeira, ligada à psiquiatria, define a palavra como “Estado ou condição de louco; insanidade mental” e inclui a seguinte frase como exemplo: “O paciente apresenta sintomas de loucura.”

A segunda definição concentra-se no uso vulgar do termo “loucura” e caracteriza-a como “ação ou comportamento louco; insensatez”, enquanto a terceira define o substantivo como “paixão intensa por alguém ou algo”. Estas duas parecem dialogar mais com os perfis dos narradores de Caio Fernando Abreu. Não haveria sentido em “diagnosticar” os personagens com qualquer tipo de transtorno mental, mas é perceptível que nos três contos o leitor está diante de paixões desmedidas, falas extravagantes e um exagero que já verificado no ritmo frenético e no acúmulo de referências presentes nas obras.

Seria precipitado associar o estereótipo de loucura aos narradores, uma vez que seus discursos não rompem a lógica com o mundo real. Há consciência do que se diz e do lugar ocupado por cada um dos sujeitos que narram os contos. Entretanto, o questionamento acerca da própria realidade e da existência de um interlocutor mostra que a postura neurótica, o desvio

de normas e a rejeição de paradigmas sociais aproximam seus discursos à transgressão e a subversão.

O caráter inquieto e questionador da literatura se faz presente em narrativas como essas, gerando um estranhamento no leitor e suscitando dúvidas, como “narra-se a quem?” e, retomando o questionamento de Adorno, “narra-se por quê?”. Segundo Barral, “absorvendo a instabilidade e a desordem de um tempo em que já não há mais verdades absolutas nem valores imóveis, a literatura, decidida a provocar a perplexidade do leitor, assume como peças de seu jogo o narrador incoerente e a inverossimilhança da história.” (BARRAL, 2001, p. 33).

Na segunda metade do século XX, contribuições de Foucault e Derrida mostraram que a loucura pode ser entendida como ausência de linguagem. Desse modo, entende-se que não é possível acessar a loucura em si mesma pela linguagem, mas é importante observar como se estabelece o vocabulário que a evoca. A partir disso, interessa buscar compreender como o texto literário de Caio Fernando Abreu aproxima-se da liberdade e da transgressão também passíveis de serem encontradas na loucura.

A crítica literária estadunidense Shoshana Felman dedicou-se à análise de várias obras literárias sob o viés da loucura. Felman enxerga a literatura como uma das principais áreas do conhecimento responsáveis por acolher a loucura, já que o texto literário pode explorar livremente a tensão entre a reflexão racional e a ausência desta mesma razão. Ela acredita na importância de se aprofundar no vocabulário da loucura, visto que o tema pode ser entendido também como “uma precipitação cega em direção ao sentido, um sonho de excesso e de hipérbole, de plenitude e de potência [...]”. (FELMAN, 2020, p. 133).

Para ela, a loucura se assemelha à literatura, já que em ambas prevalece a manifestação livre da subjetividade. A construção de sentido só é possível dentro e a partir da ideia de verdade apresentada por ambas. Porém, enquanto a literatura consegue ser socialmente aceita ao mesmo tempo em que compreende as inquietações e as contradições pela linguagem, a loucura não encontra essa mesma forma de equilíbrio entre a subjetividade e o mundo externo.

Por meio da análise de textos de Henry James, Rimbaud, Flaubert e muitos outros autores do cânone da literatura ocidental, Felman aponta que a loucura se aproxima da literatura, pois ambas são irredutíveis à interpretação. Pensar de modo racional, neste contexto, é apenas *uma* dentre as inúmeras formas de se pensar. Parte-se do pressuposto de que restringir-se à razão torna o pensamento limitado, especialmente se considerarmos a posição hegemônica ocupada pelo discurso científico entre os séculos XVIII e XX.

Pensando que as nossas experiências só são obtidas através do campo da significação — por sermos seres marcados pela linguagem — pensa-se então “como a fuga de sentido pode

vir a significar?” (FELMAN, 2020, p. 223). Por meio de metáforas, símbolos e imagens, a loucura e a literatura criam verdades cujos sentidos só se produzem a partir de si mesmos. Além de ambas incluírem a criação de mundos imaginários, tanto uma como a outra se inscreve como espaço privilegiado de manifestação da subjetividade.

Historicamente, discursos médicos, governamentais ou jurídicos buscam controlar ou predeterminar quais comportamentos e atitudes são aceitáveis por parte da população. Dessa maneira, regulam-se os desejos dos sujeitos e cria-se uma suposta ordem no convívio social (CHAUÍ, 1987). Busca-se, dessa forma, dominar todas as instâncias físicas e psíquicas dos sujeitos, de modo idealizado e levado ao extremo, muitas vezes gerando reações ainda mais agressivas e violentas dos sujeitos a quem se destina esse controle.

Assim como no caso da fragmentação, o saber sobre a loucura é estabelecido a partir do que é variável e descontínuo. O louco, porém, não existe. Trata-se de uma visão do senso comum em relação a pessoas em situações de desconforto permanente. Quem está em surto, em algum momento sairá dele. A ideia de “louco” foi concebida a partir de preconceitos e estigmas que, ao longo do tempo, cristalizaram definições das ideias de “loucura” e “sanidade”. O que existe são pessoas em estado de sofrimento mental, que vivem estados alterados de consciência e colocam para fora suas angústias e frustrações.

Os narradores-protagonistas têm bastante consciência dos limites e frustrações que a realidade lhes impõe. Existe um domínio racional da matéria narrada, porém o que ocorre é o questionamento constante a respeito do próprio pensamento. Os narradores dos contos analisados apresentam desejo por intimidade ao buscar, no outro, uma validação para as reflexões e encaminhamentos e, na escrita, formas de expor suas necessidades.

De acordo com Émile Benveniste, é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, “porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de *ego*” (BENVENISTE, 1989, p. 286, grifo do autor). O linguista francês define a subjetividade como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas e que reúne e assegura a permanência da consciência.

Ao buscarem suas identidades e compreendê-las como em construção, os narradores optam por se descobrirem continuamente junto ao texto, reinventando-se a cada linha e recusando as definições e limitações impostas pela necessidade de compreensão global e automatizada da ordem capitalista. A partir disso, entende-se que os narradores não são, mas *estão*.

A ideia de loucura só pode ser concebida em um mundo caracterizado pelo conflito de pensamentos, sendo aquilo que torna a essência do pensamento uma questão. De modo

dialético, trata-se de um esquema colocado por Shoshana Felman como “o pensamento que denuncia no pensamento do outro o *outro* do pensamento” (FELMAN, 2020, p. 61). Os referenciais, portanto, sempre serão relativos e dependerão da perspectiva de cada sujeito, a depender de seu tempo, espaço e paradigmas sociais.

Ao observar com atenção o uso que Caio Fernando Abreu faz do vocábulo “loucura” em outros contos de sua autoria, podem ser percebidas associações com as ideias de conhecimento e controle. No conto “Triângulo amoroso: variação sobre o mesmo tema”, de *Inventário do ir-remediável* (1970), por exemplo, a loucura é associada ao sentimento de incompreensão, compartilhado pela menina e por seu gato, que protagonizam a história.

Como ponto de contato, havia ainda aquela lucidez desesperada, portal de loucura, nas noites de lua cheia. Ela chorava, ele miava. Incompreensão da própria angústia, uniam-se no ultrapassar de seus limites, iam além, muito além, completamente sós dentro do apartamento — quem sabe do universo —, ela gritava, luzes acendiam, gestos precisos acariciavam lugares imprecisos; ele miava carente de carícias, de tentativas de compreensão, incompreendido, incompreensível. O berro unísono fazia as paredes incharem, prenhes. (ABREU, 2018, p. 73).

Assim como na literatura de Clarice Lispector, o estreitamento de laços entre o ser humano e os animais reconfiguram a relação que as personagens têm com a racionalidade. Busca-se encontrar denominadores comuns à experiência de ser e estar, mais do que buscar compreender, racionalmente, as ideias que caracterizam esses estados.

O substantivo abstrato “loucura” é mencionado também em três contos de *O ovo apunhalado* (1975). Os narradores associam-na à relação com outras pessoas e/ou objetos, ao interesse por viver intensamente e, ainda, à ideia de destruição.

Em “Gravata”, por exemplo, o narrador em terceira pessoa faz o primeiro tipo de associação, ao elaborar uma descrição detalhada acerca dos sentimentos que o protagonista nutre pela peça de roupa que dá título à narrativa. Não há qualquer referência explícita à gravata no corpo do texto, apenas por meio de pronomes pessoais. Este recurso evidencia a personificação do objeto, que tanto impacta as impressões do sujeito diante do mundo. Observa-se este impacto principalmente no trecho utilizado como epígrafe deste capítulo, também reproduzido a seguir: “Admitia que não conseguisse controlar seus pensamentos, mas admitir que não conseguisse controlar também o que dizia lançava-o perigosamente próximo daquela zona que alguns haviam convencionado chamar *loucura*.” (ABREU, 2018, p. 131).

No conto “Eles”, pertencente à segunda parte do volume de 1975, a palavra “loucura” aparece sete vezes. A primeira delas, no primeiro período do texto, refere-se a um dos três postulados que “eles”, ainda não especificados para o leitor, deixaram como legado: “importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a

salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias. (ABREU, 2018, p. 154).

Com o passar da leitura, infere-se que “eles” são criaturas que oferecem poderes sobrenaturais a um menino que incendeia casas de proprietários ricos da cidade onde se passa a narrativa. O narrador não cartesiano diz não compreender os acontecimentos narrados, uma vez que ele só sabe do ocorrido a partir do que viu acontecer com o menino.

Essa narrativa, em que a loucura se associa à ideia de destruição, constrói uma atmosfera de paranoia e desorientação, em que o protagonista se vê imerso em uma realidade distorcida e assustadora. A linha tênue entre a realidade e a imaginação se dissolve, levando o narrador à beira do colapso mental. O conto de Abreu não busca apenas representar a loucura como uma doença individual, mas também como um reflexo de uma sociedade alienante e repressiva. Através de uma escrita poética e fragmentada, o autor mergulha o leitor em um mundo de desconcerto e desespero, convidando-o a refletir sobre os limites da sanidade e as consequências da opressão emocional e social na vida das pessoas.

A última ocorrência aparece em um pedido do narrador para que o interlocutor acredite na história contada: “Queria que você entendesse que apenas contei o que realmente aconteceu, e se isso que aconteceu é loucura, quem enlouqueceu foi o real, não eu, ainda que você não acredite.” (ABREU, 2018, p. 160). A confusão entre realidade e ficção leva o narrador a questionar a natureza da verdade e da imaginação, buscando persuadir o leitor em relação a quão próximos estes dois universos podem estar, embora o narrador considere a possibilidade de desconfiança do interlocutor em relação ao que é narrado no texto, em “ainda que você não acredite”.

Já em “O dia de ontem”, o narrador-protagonista cita a loucura como impeditivo ao estabelecimento de vínculos com a figura amada, quando diz, por exemplo: “[...] porque a minha loucura te encantaria e te distrairia, embora precisasses te agitar e negar e sobretudo compreender novamente tudo todos os dias.” Além do uso do verbo “precisar”, que já demonstra certo nível de urgência no discurso do narrador, o emprego do polissíndeto e da hipérbole colaboram na intensidade do fardo carregado pela figura amada em uma suposta necessidade de compreensão total e em tempo integral a respeito de tudo. De modo semelhante ao peso com que narra o protagonista de “À beira do mar aberto”, a tensão entre razão e desrazão cresce, na medida em que o ritmo acelerado do conto se torna progressivamente mais forte até alcançar seu encerramento.

Em “O dia em que Urano entrou em Escorpião”, presente em *Morangos mofados*, uma das personagens lê obras do antropólogo Ernest Becker e cita diretamente o trecho de seu livro

A negação da morte (1973), no qual a loucura é pontuada como inerente à condição humana. Deste modo, manifestações que escapam à lógica e ao cartesianismo são tão comuns que a exceção seria a ausência deste tipo de distanciamento da realidade:

Os homens são tão necessariamente loucos que não ser louco seria uma outra forma de loucura. Necessariamente porque o dualismo existencial torna sua situação impossível, um dilema torturante. Louco porque tudo o que o homem faz em seu mundo simbólico é procurar negar e superar sua sorte grotesca. Literalmente entrega-se a um esquecimento cego através de jogos sociais, truques psicológicos, preocupações pessoais tão distantes da realidade de sua condição que são formas de loucura — loucura assumida, loucura compartilhada, loucura disfarçada e dignificada, mas de qualquer maneira loucura. (BECKER, 1973, apud ABREU, 2018, p. 326).

O trecho acima generaliza um termo que, como vimos, merece atenção ao contexto e aos detalhes de como é mencionado. No texto literário, porém, esse fragmento ilustra o interesse das personagens em refletir sobre o tema, sendo sucedido por interações entre os amigos que escutavam a leitura do rapaz de camisa vermelha, não nomeado no conto, como ocorre comumente na ficção de Abreu. De modo também fragmentado, a narrativa passa a tecer comentários sobre comidas das quais alguns deles eles gostavam e suas impressões sobre astrologia, justificando o título do conto.

Também constitutivo do livro de contos de 1982, a narrativa “Eu, tu, ele” possui uma menção à loucura, sendo que, desta vez, a palavra aparece paralelamente à ideia de compreensão: “Preciso parar. Estou cansado. Pela cabeça, essa luz que não sei se é compreensão ou loucura. É de mim, de ti ou dele que sai essa voz contando sonho de ontem?” (ABREU, 2018, p. 351). Novamente, considera-se que tanto a compreensão quanto a loucura podem ter colaborado na sensação de esgotamento do narrador. Esse cansaço aparece associado a dúvidas que ele sente a respeito da narrativa, sem conseguir distinguir a pessoa responsável por emitir a voz que conta sobre um sonho passado.

Às sentenças curtas, segue-se um questionamento no qual os pronomes oblíquos aparecem enumerados de modo análogo à disposição dos pronomes retos presente no título em uma relação simétrica e ao mesmo tempo confusa a respeito dos sujeitos e objetos que podem ter contado o sonho em questão.

Outros exemplos de menções à loucura incluem o conto “Loucura, chiclete & som”, cujo título referencia um verso da canção “Velha roupa colorida”, de Belchior, e “Angie”, no trecho que mostra a íntegra da carta que Dani escreve à sua mãe, mas rasga antes de enviá-la: “[minhas colegas] só não estão internadas porque ninguém controla a loucura de ninguém, nem presas porque ainda não foram apanhadas roubando ou traficando [...]” (ABREU, 2018, p.

733). Mais uma vez, associa-se a loucura das colegas que moram na mesma cidade de Dani a uma necessidade de controle, ainda que neste caso a menção seja mais banal.

Não nos propusemos a contemplar a totalidade das menções do termo na obra de Abreu, mas minimamente demonstrar que sua frequência carrega significado, sobretudo ao olharmos para palavras que se relacionam com a ideia tão abstrata e volátil do que vem a ser a loucura para cada um dos narradores. Se, enquanto leitores, estamos diante de um conceito tão subjetivo e, muitas vezes, utilizado de modo vulgar ou comum, cabe analisar as especificidades de cada uso em trabalhos futuros.

Observa-se ainda que os contos acima citados não são narrados em primeira pessoa, não se estruturam em um parágrafo apenas e não expõem o distanciamento entre um emissor e um interlocutor, afastando-se, portanto, das considerações centrais feitas nas análises de “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” neste trabalho. Porém, atentar-se para outras obras do mesmo autor que também dialogam com a fragmentação e a loucura atesta que esses elementos fazem parte da literatura do autor de modo mais amplo, e não apenas em casos particulares.

Buscando ampliar as possibilidades interpretativas da loucura em textos que dialogam com os contos de Abreu, em particular os três principais que compõem o *corpus* deste trabalho, constam a seguir comparações possíveis com textos que também tratam da paixão desmedida e da loucura enquanto questionamento incessante do pensamento e instabilidade em processos de subjetivação.

6.3 Comparação com outras obras

Em *O banquete*, Platão apresenta sete discursos que tentam explicar a natureza e as qualidades do amor. Na casa do grego Agatão, Apolodoro é convidado a repetir o que dissera em outra ocasião a respeito do tema e apresenta incerteza antes mesmo de iniciar seu relato: “Foram eles em verdade mais ou menos assim... Mas antes é do começo, conforme me ia contando Aristodemo, que também eu tentarei contar-vos.” (PLATÃO, 1972, p. 2).

Trata-se de um texto heterogêneo, entremeado de lacunas e composto de referências a poesias, provérbios, mitos e outros diálogos. Por seu caráter híbrido e pelo acúmulo de referências presentes no diálogo, a própria forma do texto pode suscitar comparações produtivas com os contos de Caio Fernando Abreu. Neste trabalho, contudo, ressaltamos o tom eufórico de um dos discursos de maneira a propor uma comparação no âmbito da relação entre as personagens.

No sétimo discurso, Alcibíades, “bastante embriagado, e a gritar alto” (1972, p. 27), declara a admiração e o amor desmedidos que sente por seu mestre Sócrates. Este, por sua vez, repreende o discípulo, pedindo que ele haja com moderação. Ao final da declaração de Alcibíades, alguns companheiros partem, enquanto outros dormem — com exceção de Sócrates, que permanecia sóbrio e representava a personificação do *logos*.

Opondo-se aos discursos anteriores, alinhados à racionalidade para explicar o amor, Alcibíades expõe, de modo incontido e intenso, suas tentativas malsucedidas de seduzir Sócrates. Na análise do filósofo Gérard Lebrun, o personagem é “o amor-paixão, acorrentado à imediatez, ao presente, ao sensível, à urgência do aqui e do agora.” (LEBRUN, 2006, p. 100).

O senso de urgência de Alcibíades, contrastante com o restante dos discursos presentes na obra de Platão, aproxima-se do modo apaixonado ao que falam os narradores de Caio Fernando Abreu, porque em ambos os casos os apaixonados entregam-se à representação do objeto de desejo, privilegiando uma tendência irracional no modo de ação diante dessas paixões que consomem os narradores. Há uma conduta que esses narradores são incapazes de controlar, ainda que se mostrem conscientes desse domínio que a paixão desmedida exerce sobre eles, como evidencia o seguinte trecho do discurso de Alcibíades:

Eu pelo menos, senhores, se não fosse de todo parecer que estou embriagado, eu vos contaria, sob juramento, o que é que eu sofri sob o efeito dos discursos deste homem, e sofro ainda agora. Quando com efeito os escuto, muito mais do que aos coribantes em seus transportes bate-me o coração, e lágrimas me escorrem sob o efeito dos seus discursos, enquanto que outros muitíssimos eu vejo que experimentam o mesmo sentimento; ao ouvir Péricles porém, e outros bons oradores, eu achava que falavam bem sem dúvida, mas nada de semelhante eu sentia, nem minha alma ficava perturbada nem se irritava, como se se encontrasse em condição servil; mas com este Mársias aqui, muitas foram as vezes em que de tal modo me sentia que me parecia não ser possível viver em condições como as minhas. (PLATÃO, 1972, p. 29-30).

Assim como no discurso de Alcibíades, a ideia de amor demonstrada pelos narradores de Caio Fernando Abreu é intensa, carregada e exigente. Exigente porque obriga o outro a estar presente, disponível e, dentro do possível, com os mesmos ideais do narrador.

Para além da literatura grega, diversas outras obras da literatura ocidental clássica abordam a relação entre a paixão desmedida e a representação de transtornos próximos à loucura. Michel Foucault, por exemplo, tece alguns comentários em relação ao tratamento da loucura na literatura ocidental consagrada, compreendendo a comunicação sem fronteiras entre real e imaginário um dos fatores decisivos nas análises de textos, como *Dom Quixote de la Mancha* (1605) e *Madame Bovary* (1856).

Gislene Barral compreende a loucura como a incompatibilidade entre as ações dos personagens e o código social vigente, uma vez que ativa “o rompimento de uma consciência

que não distingue entre os limites do mundo criado arbitrariamente pela imaginação e aquele em que o ser está efetivamente inserido” (BARRAL, 2001, p. 17).

Na literatura brasileira canônica, um dos principais textos que aborda as fronteiras entre a razão, a normalidade e a loucura é *O alienista* (1882), de Machado de Assis. Diante do poder atribuído ao discurso médico, esta narrativa ironiza sua incapacidade de sensibilização diante da complexidade da mente humana. O esforço do protagonista, Simão Bacamarte, em racionalizar a mente se mostra destituído de sentido, pois ele acaba entendendo a loucura como mistério após se esforçar tanto para explicá-la e categorizá-la.

O protagonista da obra goza de grande prestígio social por ser um médico que estudou no exterior e que ocupa uma posição hegemônica e respeitada em relação aos demais moradores de Itajaí, sua cidade natal. Ao retornar ao Brasil, o doutor busca aprofundar seus estudos em psiquiatria e, para isso, cria e passa a administrar a Casa Verde, uma espécie de hospício para o qual são levados os sujeitos que ele considera desviantes.

Uma vez que Simão Bacamarte diz ser portador da verdade, ele se enxerga livre para exercer seu poder em Itaguaí e no universo construído a partir desse espaço. A verdade se mostra como dependente do poder e da sociedade, já que esta é responsável por validar quem tem o direito de afirmar o que é verdadeiro, como exemplifica Foucault no capítulo inicial de seu livro *Microfísica do poder*:

[...] a verdade não existe fora do poder ou sem poder [...]. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros [...]; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2009, p. 5).

Na modernidade, em que o humano é definido de forma racional — pela capacidade de, entre outras tarefas, conduzir um pensamento cartesiano —, a loucura é associada à desrazão e, portanto, silenciada e encarcerada. Se ser irracional fere aquilo que se convencionou como a condição primária do Homem, justifica-se socialmente que o louco perca a capacidade de usufruir de sua liberdade — ficando, assim, à mercê de discursos psiquiátricos ou simplesmente isolado do restante da sociedade.

Assim como a literatura, a fala do louco pode ser contraditória, denunciando a impossibilidade de conhecimento pleno do mundo e da condição humana. Embora seja possível agrupar e classificar dados do mundo real com finalidades práticas, não se pode fazer com que essas informações resultem em um sentido unívoco e verdadeiro, principalmente àqueles que não encontram um lugar para si nesse tipo de discurso.

Na cultura ocidental, aquilo que mais se aproxima de um discurso unívoco — e que, ainda assim, carrega em si as marcas das múltiplas “exceções” — é o discurso democrático, sustentado, teoricamente, pela maioria dos integrantes de uma mesma sociedade. O louco, porém, compreende furos nessa realidade e intui o caráter problemático e fragmentário do mundo. A expressão da experiência, desse modo, privilegia uma linguagem experimental e figurada, sem que haja compromisso com um respeito à lógica e à causalidade do que é narrado, conforme aponta Shoshana Felman:

O que está aqui em jogo, vê-se, é a pesquisa tateante de um novo estatuto do discurso, discurso que deverá desfazer tanto a exclusão quanto a inclusão, apagar o limite e a oposição entre o Interior e o Exterior, entre o Sujeito e o Objeto, obliterar a demarcação entre Razão e Loucura. (FELMAN, 2020, p. 66).

Na literatura brasileira, a loucura já havia sido tematizada em textos, tais quais *Noite na taverna* (1855) de Álvares de Azevedo, ou no romance *O seminarista* (1872), de Bernardo Guimarães. No século XX, Lima Barreto e Maura Lopes Cançado relatam suas experiências de internação em hospitais psiquiátricos em *Diário do hospício* (1953) e *Hospício é Deus* (1965), respectivamente.

Na ficção, porém, são obras como *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, e *A paixão segundo G.H.* (1960), de Clarice Lispector, que radicalizam o uso do fluxo de consciência e promovem densas reflexões acerca da relação entre o narrador e a matéria narrada. Nesses casos, faz mais sentido relacionar a postura dos narradores ao questionamento do pensamento do que à ideia de loucura como transtorno mental, de modo semelhante ao realizado na comparação entre os contos de Caio Fernando Abreu. Principalmente na obra de Clarice Lispector, capta-se a sensação de instabilidade no instante em que ela é criada, *junto com a narrativa*, de modo espontâneo e imediato.

Cabe mencionar que a admiração de Caio Fernando Abreu por Clarice Lispector é enfatizada em diversas entrevistas e depoimentos do autor. Em carta à amiga Lucienne Samôr, Caio compartilha o contentamento em ter sua obra comparada à de Lispector:

Escrevo, escrevo, escrevo. Quando páro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, alamandas, petúnias e gladiólos — está lindo), faço yoga e leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Nádia B. Gotlib, saindo pela Ática (leio as provas)¹²³. Que vida, minha irmã: dá vontade de reler toda a obra dela. Mas não, porque então páro de escrever. Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do *Le Magazine Littéraire* disse que meu texto parecia “o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock’n’roll e tomado algumas drogas”. Fiquei lisonjeadíssimo. (ABREU, 1995, p. 295).

De fato, a atenção ao detalhe na composição dos narradores e dos enredos pode ser notado como um dos elementos que aproximam a escrita de ambos os autores, que exploram de diferentes modos recursos estilísticos, como a fragmentação, e métodos ficcionais, como o fluxo de consciência.

Em seus contos e romances, tanto Abreu como Lispector retrataram personagens complexos que lidavam com conflitos internos, traumas, vícios e crises existenciais. Muitas vezes, esses personagens enfrentavam forças externas e internas que os desestabilizavam emocionalmente, dificultando sua capacidade de manter o controle total sobre suas vidas e comportamentos.

Cada um a seu modo, os autores exploraram as dimensões psicológicas desses personagens e como eles reagiam a essas perturbações. Em suas obras, eles mostravam a luta interna desses personagens para encontrar um equilíbrio, muitas vezes desafiados pelas circunstâncias externas e suas próprias fraquezas.

Ao abordar esses temas, Abreu e Lispector não pretendiam retratar os personagens como meras vítimas passivas de suas circunstâncias, mas sim explorar a complexidade da condição humana e as dificuldades que enfrentamos ao tentar controlar aspectos perturbadores de nossas vidas. Entretanto, enquanto Clarice Lispector busca a profundidade e a transcendência por meio de uma linguagem poética e filosófica, Caio Fernando Abreu se concentra em retratar a realidade e as experiências humanas de forma mais imediata e visceral. Ele procurava transmitir em suas histórias a vulnerabilidade e a fragilidade inerentes à experiência humana diante desses fatores de perturbação.

Não consideramos mais as paixões como componentes do caráter de um indivíduo, os quais ele deveria governar, mas como fatores de perturbação do comportamento que ele é incapaz de controlar unicamente através de suas forças. Estamos então, é verdade, menos inclinados a culpabilizar o apaixonado, mas isso porque somos antes levados a considerá-lo doente. A medicina ocupa cada vez mais o lugar da ética; a noção de desvio, o do erro; a cura, do castigo. (LEBRUN, 2006, p. 31-32).

Em “À beira do mar aberto”, a paixão intensa e exigente que o narrador direciona à sua figura amada também pode ser relacionada à exigência normativa que a sociedade deposita nos sujeitos. A responsabilidade afetiva é transferida ao outro porque entende-se que, ao ser amado, o sujeito será aceito e suportará as demais adversidades inerentes às relações sociais. Desse modo, entrega-se emocionalmente por completo e espera-se que o outro também faça o mesmo, de modo simétrico — e, portanto, idealizado. Luta-se para que o outro valorize o discurso do narrador, em um esforço que leva apenas ao esgotamento desses personagens.

Se a precisão e a atenção do homem são producentes, o prazer e o amor podem ser associados ao ócio, condenado pela sociedade que obriga o compromisso de todos com o trabalho em nome de uma suposta ordem. Afinal, “afastar-se da razão com confiança e a firme persuasão de que se está a segui-la, [...] eis o que se chama ser louco” (FELMAN, 2020, p. 61). Aproximando a definição acima dos textos que compõem nosso *corpus*, deparamo-nos com narradores que não dizem buscar racionalidade em momento algum. Pelo contrário, para eles, o processo de escrita se constrói a partir do ser, do sentir, do existir — e não da mera classificação ou racionalização de seus sentimentos.

O tom confessional e intimista, portanto, mostra-se uma forma adequada de aprofundar o fluxo de consciência de narradores tão inseguros e apaixonados. Apesar de exigirem algum grau de lógica na combinação de palavras e ideias, a instabilidade, a dúvida e o questionamento recursivo cabem em seus discursos porque cabem na literatura. Uma dúvida se desdobra na outra, não de forma horizontal, mas dispersiva, e gera uma série de reflexões fragmentadas e errantes, sem nenhum tipo de preocupação com o que viria a ser um ponto de chegada.

Os narradores de “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto” realizam uma busca incessante por seus interlocutores. De modo direto, difuso e dilacerante, esses narradores utilizam múltiplos recursos linguísticos — sonoros, imagéticos, anafóricos, hiperbólicos, paratáticos, etc. — para chamar a atenção de interlocutores que não se materializam da forma como os narradores gostariam — seja por falta de interesse, por impedimentos institucionais ou por simplesmente terem visões de mundo incompatíveis com as dos narradores em questão.

Saindo do apartamento, ausentando-se frequentemente ou simplesmente custando a realizar a visita seguinte no hospital, a alteridade possui pouca ou nenhuma voz nos textos, demarcando ausências que desencadeiam dores profundas em cada um dos narradores-protagonistas. Estes mudam seus enfoques discursivos a todo momento, visto que aquilo que é vivido no momento da enunciação ganha uma dimensão desconexa e desregulada, passível de desconfiança e sujeita a múltiplos questionamentos.

Os narradores, em contrapartida, dominam o discurso, expurgando suas mágoas ao compreenderem a falta o domínio que possuem diante de suas vidas afetivas. Não é a simples necessidade de comunicação com o outro que está em jogo, mas uma expressão da intimidade e da vivência. Os contos de Caio Fernando Abreu analisados aqui contemplam uma elaboração sincera e sensível em relação ao que se sente, como bem observado por Tânia Pellegrini em sua pesquisa sobre a ficção brasileira do final do século XX:

[...] a necessidade de narrar a qualquer custo, de se fazer ouvir, de comunicar as sensações mais íntimas ou apenas relatar vivências, não importando a forma, é um dos traços marcantes da ficção brasileira contemporânea, como se narrar fosse uma catarse psicoterápica, um jorro purificador, mais do que uma necessidade de comunicação. (PELLEGRINI, 1999, p. 68-69).

Nessa perspectiva, verbalizar o sofrimento em uma sociedade que normaliza o autoritarismo é um ato de resistência. Em “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto”, os narradores buscam romper com a resignação, compreender uma angústia indefinida e acolher seus próprios pensamentos e inquietações por meio do texto, seja com a consciência do ato da escrita (em “Carta para além do muro”), pela reprodução de trechos de um diálogo (“Os sobreviventes”) ou ainda pela reprodução de trechos do pensamento do narrador (“À beira do mar aberto”).

Os narradores de Caio Fernando Abreu procuram formas de lidar com o fracasso amoroso de modo amplo, não apenas no amor para com o outro, mas no amor consigo mesmo. Nos casos de “Carta para além do muro” e “À beira do mar aberto”, a devoção ao outro toma conta das narrativas e evidencia a carência sofrida pelos narradores, que possuem dificuldade em valorizar-se, recorrendo à validação da figura amada para compreender-se enquanto sujeitos.

Apesar dos aspectos que aproximam os contos mencionados de Lispector às narrativas breves de Caio Fernando Abreu, optou-se por privilegiar textos da autora cujos narradores estão em primeira pessoa. Para este trabalho, apesar da diferença de gênero entre conto e romance, julgou-se que as considerações críticas mais pertinentes acerca da fragmentação em Clarice Lispector analisam a forma do romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1960. Isso porque, ao contrário dos contos mencionados, o romance apresenta uma narradora-protagonista e que também passa por uma forte crise de identidade, tal qual os narradores de Abreu.

Outro aspecto que aproxima G.H. dos narradores em questão diz respeito à afeição pelo processo da escrita, no qual a narradora também se ampara no interlocutor e busca estabelecer uma subjetividade a partir do encontro com o outro. A esse respeito, Benedito Nunes aponta que o romance se efetua como uma espécie de desindividualização própria da narradora:

[...] sua falta de identidade põe em suspenso a identidade mesma da narrativa. É que o *eros* dominador também mobiliza a escrita da paixão, escrita corporal para o corpo da segunda pessoa, do interlocutor em que a narradora se ampara. E aí encontramos uma outra espécie de paixão que se contraverte na primeira — o *pathos* mesmo da escrita, surdindo, velado, do inconsciente, e que tende a exprimir o inexprimível. (NUNES, 2006, p. 278-279).

Assim como o texto de Lispector, os contos de Abreu são atravessados pela matéria física. Os corpos dos narradores de Caio Fernando Abreu estão enclausurados, gritam, vomitam,

vivenciam situações de violência e tortura e possuem *marcas* que impactam as perspectivas com as quais estes narradores se põem a narrar.

Eu tenho a medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia e instantaneamente reconheço. [...] A trajetória somos nós mesmos. (LISPECTOR, 2009, p. 176).

O romance de Clarice Lispector dialoga com os contos de Caio Fernando Abreu, porque ambos apresentam exercícios de percepção que se movem junto a sua leitura, captando as curvas e reviravoltas do pensamento no momento em que este passa pela consciência dos narradores. Por caminhos difusos e lacunares, os autores buscam exprimir o *ser* enquanto seus narradores os *são*, em um esforço constante de buscar o outro por meio de técnicas que esticam, espremem e retorcem a linguagem.

Em uma das últimas colocações do narrador de “À beira do mar aberto”, as histórias contadas pelo narratário são caracterizadas pelo narrador como tristes, longas e loucas: “me afunda mais e mais enquanto dizes e contas e repetes essas histórias longas, essas histórias tristes, essas histórias loucas como esta que acabaria aqui [...]” (ABREU, 2018, p. 444). Da mesma maneira que as histórias contadas pelo interlocutor são tidas como “loucas”, o pronome demonstrativo “esta” mostra que o narrador também considera a história que está contando como próxima à ideia de loucura.

Em “Os sobreviventes”, o mesmo adjetivo é utilizado pela narradora no momento em que ela se defende de uma suposta acusação de loucura: “não estou desesperada, não mais do que sempre estive, *nothing special, baby*, não estou louca nem bêbada, estou é lúcida pra caralho e sei claramente que não tenho nenhuma saída [...]” (ABREU, 2018, p. 323).

Como Hillé, de *A obscena senhora D.* (1982), a reivindicação da própria lucidez “obscena, de tão lúcida” (HILST, 2018, p. 369) aparece no texto de modo a valorizar este tipo de comportamento em meio à necessidade de interiorização conforme Hillé vive a experiência de luto por seu marido, Ehud. Tal como os narradores de Caio Fernando Abreu, a narradora-protagonista parece estar em um estado de transe, próximo a experiências de delírio e loucura ao encontrar-se isolada dentro de seus pensamentos e dentro de sua casa.

Para Fernanda Shcolnik, Hillé busca extrapolar “a limitada possibilidade da razão”:

Ainda assim, não há a supressão completa da lucidez quando a personagem divaga. Seu estado envolve uma aguda consciência do mundo [...]. Hillé deseja a compreensão, mas uma compreensão de uma matéria a que só se pode chegar por esse sentir agudo. Assim, seus canais de sensibilidade estão abertos, e seus poros captam o que a cerca e que os olhos não veem. O processo diz respeito ao pensar, mas a um

pensar que se concretiza pelo sentir, já que tudo o que ela persegue ultrapassa a limitada possibilidade da razão. (SHCOLNIK, 2009, p. 64).

Caio Fernando Abreu questiona um sistema de crenças que busca uma boa convivência em sociedade por meio da repressão. A moral e os bons costumes, desse modo, dependem diretamente da eliminação de grupos que não se encaixam nos padrões patriarcal e cristão e isso gera inúmeros impactos psíquicos na linguagem dos sujeitos excluídos.

O desejo por ser compreendido toma conta dos narradores, que recorrem a múltiplos recursos para se fazerem entender. Já que a sociedade os exclui em prol das normas e de valores patriarcais e cristãos, os narradores apostam todas as suas fichas em serem acolhidos e amados por interlocutores que possam estabelecer este vínculo entre o sujeito e a sociedade e que possam mostrá-los que não estão sozinhos.

Diante de uma paixão e de um comportamento tão desmedidos, os interlocutores não atendem às exigências idealizadas pelos narradores, o que ressalta a impossibilidade na conciliação entre ambos e inviabiliza uma ordem no modo com o qual os narradores buscam se expressar.

O fluxo narrativo é interrompido de modo tão urgente quanto o modo com que começou, evidenciando a dificuldade de comunicação entre os narradores e interlocutores e encerrando os contos com a instabilidade e a incerteza que ocuparam a maior parte dos textos, sem que haja uma conclusão determinada.

7. Considerações finais

*Eu juro que é melhor
Não ser o normal
[...]
Mas louco é quem me diz
E não é feliz*

(Rita Lee e Arnaldo Baptista, “Balada do Louco”).

Durante a realização deste trabalho, em julho de 2022, a casa onde morou Caio Fernando Abreu em seus últimos anos de vida foi demolida. Ela se localizava no bairro Menino Deus, em Porto Alegre. Ao entrarem em contato com os rumores da demolição alguns dias antes, fãs, amigos e familiares do autor se mobilizaram e organizaram um protesto em frente ao imóvel, de modo a incentivar um reconhecimento da passagem de Caio por aquele espaço — uma placa ou outra iniciativa — ou, em um contexto ideal, impedir que um patrimônio tão importante para a cultura brasileira sofresse o desmonte.

Três dias após o ataque, o escritor e colunista da revista *CartaCapital* Milton Rondó publicou o artigo “A demolição da casa de Caio Fernando Abreu”, que inicia com o seguinte lide: “De onde vem tanto descaso, tanto desprezo por nós mesmos? Somos uma nação ou apenas um amontoado de gente?” (RONDÓ, 2022).

Se, para Benjamin, “nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 245), esta barbárie fica ainda mais escancarada quando se analisa o descaso e a depredação com que são tratados alguns dos principais patrimônios culturais no Brasil. O episódio em questão, além de ser exemplar em relação ao desrespeito às artes brasileiras, junta-se a outros ocorridos lamentáveis, como os incêndios que levaram parte dos prédios e das obras do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em setembro de 2018, e da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em julho de 2021.

Em tempos como os atuais, a preservação da memória torna-se um compromisso básico de todo e qualquer pesquisador que entre em contato com o que se produz de arte, cultura e conhecimento no Brasil, já que instâncias como estas parecem ser um dos principais pontos de ataque por um projeto político que visa o desmonte da educação e da cultura de um país. Afasta-se do outro, dentre outros fatores, para que a eliminação dele seja tida como a solução, e não como o problema central das relações sociais. Afasta-se do outro por ser o caminho mais fácil para uma suposta e idealizada resolução dos próprios conflitos.

Após as análises, é possível afirmar que parte da literatura de Caio Fernando Abreu é sobre a criação de intimidade com o outro. Aproximar-se do *outro*, seja este qual for, para compreender a si mesmo e quais as reações e relações imbricadas nos processos de

subjetivação. A relação entre identidade e alteridade está no processo de busca de cada sujeito. Busca por fazer melhor, acreditar em algo, tentar reagir do modo mais pessoal e humano possível.

Os contos do autor gaúcho muitas vezes desafiam as fronteiras entre a sanidade e a loucura, levando os leitores a questionarem a própria noção de normalidade. O autor retrata a loucura não apenas como uma condição patológica, mas, em contos, como “Carta para além do muro”, “Os sobreviventes” e “À beira do mar aberto”, a loucura se mostra também como uma resposta à opressão social, à solidão e à impossibilidade de se encaixar em um mundo muitas vezes hostil. Com uma linguagem poética e imagética, Caio Fernando Abreu conduz o leitor por labirintos de emoções e pensamentos perturbadores, convidando-o a refletir sobre a complexidade da mente humana e a natureza fluida da sanidade.

Ao estudar literatura, vive-se à deriva. Olha-se em volta, busca-se desfazer para construir, desdizer para dizer melhor, mirar direito mesmo que se acerte em vazio, voltar atrás para ir adiante e constantemente envolver-se de inquietações. Pensar exige cuidado, paciência, tempo e atenção, e estes são alguns dos principais ensinamentos que os narradores de Caio Fernando Abreu deixam para aqueles que buscarem se aventurar em interpretá-los e experienciar estas narrativas de modo intenso também.

Quando analisados detidamente, os contos de Caio Fernando Abreu podem ganhar contornos que relacionam a indeterminação, a fragmentação e a loucura. Os fluxos de consciência de seus narradores assimilam os excessos à necessidade de se reinventar para que se possa sobreviver em meio a um país que permanece repetindo passagens violentas e excludentes de sua história.

Grupos marginalizados seguem em busca de respeito, igualdade e liberdade, embora sejam preconceituosa e agressivamente hostilizados, apartados e perseguidos. Os contos de Caio Fernando Abreu mostram sujeitos que se encontram machucados, recorrendo à várias referências, sentimentos, exemplos e construções sintáticas que possam aproximar o interlocutor de suas angústias, de modo a proporcionar algum tipo de reintegração social entre os narradores e os outros personagens. A conciliação, porém, mostra-se inviável, principalmente por condutas tão radicalmente distintas e pela necessidade de se parar de narrar. Apesar das tentativas de controle, o pensamento, com todos os seus pedaços de questionamentos, devaneios e imagens, resiste, e merece ser compartilhado e revisitado.

Em 2023, a intérprete Adriana Calcanhotto canta “As you can see, I’m formless”, a atriz Cláudia Abreu leva aos palcos sua interpretação acerca da vida e obra de Virgínia Woolf e a arte brasileira contemporânea, em especial a literatura, segue buscando maneiras de representar,

criar e dialogar com a consciência de múltiplos sujeitos em constante movimento. Os contos de Caio Fernando Abreu seguem sendo lidos e comentados tanto em contextos acadêmicos como em rodas de conversa e grupos de leitura, construindo pontes para se pensar os rumos da literatura contemporânea, já que esse mar aberto de possibilidades “não acaba nem assim nem agora nem aqui.....” (ABREU, 2018, p. 444).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. *Autores gaúchos: volume 19*. 2ª edição. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1995.

_____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____; MORICONI, Í (org.). *Cartas: Caio Fernando Abreu*. São Paulo: Aeroplano, 2002.

_____. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. *Onde andaré Dulce Veiga?*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. “Zona contaminada”; “O homem e a mancha”. In: _____. *Teatro completo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1997, p. 63-97; p. 98-133.

ADORNO, T. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2012. p. 55-64.

_____. “Parataxis”. In: _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1973. p. 73-122.

ANDRADE, O. de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1924.

ARBEX, D. *Holocausto brasileiro — genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

ARENAS, F. “Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu”. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, ano 5, n. 8, p. 53-67, 1992.

ARRIGUCCI Jr., D. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, vol. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998.

“AS 100 maiores vozes da música brasileira”. *Revista Rolling Stone*, 2012. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/listas/100-maiores-vozes-da-musica-brasileira/>>. Acesso em: 20 de jun. de 2023.

AUERBACH, E. “O príncipe cansado”. In: _____. *Mimesis — a representação da realidade na literatura ocidental*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 277-297.

_____. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis — a representação da realidade na literatura ocidental*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 471-498.

BARBOSA, N. L. “Depois daquela carta: Ficção e autoficção em Caio Fernando Abreu”. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2008: São Paulo, SP – Tessituras, Interações, Convergências.

BARTHES, R. *Fragments do discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BARRAL, G. “Vozes da loucura, ecos na literatura”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 12, p. 13-38, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8869>>. Acesso em: 17 de jul. de 2022.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. 3ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”; “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política I*. 8ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 179-212; p. 213-240.

_____. “A febre” In: _____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000a. p. 107-111.

_____. “A modernidade”. In: _____. *A modernidade e os modernos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000b. p. 5-32.

_____. “Sobre alguns temas de Baudelaire”. In: _____. *A modernidade e os modernos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000b, p. 33-71.

BENVENISTE, E. “O aparelho formal da enunciação”. In: _____. *Problemas de linguística geral II*. São Paulo: Pontes, 1989. p. 81-92.

BORDINI, M. da G. “Caio Fernando Abreu e o sonho dos anos 60”. *Revista Blau*, Porto Alegre, n. 10, maio 1996.

BOSI, A. “A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles”. In: TELLES, L. F. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAGA Jr., L. F. L. *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo*. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

CARVALHO, A. L. C. de. *Narrador e foco narrativo*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CASTAÑEDA, C. *Uma estranha realidade*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2009.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Valise de cronópio*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 147-164.

_____. “Do conto breve e seus arredores”. In: _____. *Valise de cronópio*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 227-238.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

FAVALLI, C. “Inventário de uma criação”. *Autores Gaúchos - Caio Fernando Abreu*, Porto Alegre, 2.ed. atualizada, n. 19, 1995.

FELMAN, S.; BRANCO, L. C. (org.) *Shoshana Felman e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise*. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

FOUCAULT, M. “Verdade e poder”. In: _____. *Microfísica do poder*. 24ª edição. São Paulo: Editora Graal, 2009, pp. 4-12.

FRANCO, A. “Pela sobrevivência da narrativa: a dificuldade do ato de narrar em ‘Os sobreviventes’”, de Caio Fernando Abreu. *Opiniões*, [s.l.], ano 3, n. 4-5, p. 58-68, 2016.

FRANCO Jr., A. “Intolerância tropical: homossexualidade e violência em ‘Terça-feira gorda’”, de Caio Fernando Abreu”. *Expressão — Revista do Centro de Artes e Letras*, Santa Maria, vol. 1, p. 91-96, jan/jun. 2000.

FREUD, S. “O eu e o id”. In: _____. *Freud (1923-1925): O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos*. Coleção Obras completas, vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9-58.

FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GARLET, D. J. *Criação e repressão: Caio Fernando Abreu e a censura no Brasil da segurança nacional*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Centro de Artes e Letras – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2014.

GINZBURG, C. “Feitiçaria e piedade popular: notas sobre um processo modenense de 1519”. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 15-40.

GINZBURG, J. “Memória da Ditadura em Caio Fernando Abreu e Luiz Fernando Veríssimo”. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2017, p. 393-404.

GOMES, A. C. “Sutilezas das relações humanas”. *O Estado de S. Paulo*, 20 de mar. de 1988. Caderno 2.

HILST, H. “A obscena senhora D”. In: _____. *Da prosa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEBRUN, G. “O conceito de paixão”. In: NOVAES, A. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOUCURA. In: Dicionário Caldas Aulete Digital. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2023. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/loucura>>. Acesso em: 17 de jun. de 2023.

MAGRI, M. M. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

- MARCATTI, I. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.
- MORICONI, I. “Adolescendo à beira do Guaíba”. In: ABREU, C. F. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 7-11.
- _____. “A literatura como vingança e redenção”. In: ABREU, C. F. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 744-748.
- MURICY, K. “Benjamin: paixão e política”. In: NOVAES, A. (org.). *Os sentidos da paixão*. 13ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 497-508.
- NOLL, J. G. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NUNES, B. “A paixão de Clarice Lispector”. In: NOVAES, A. (org.). *Os sentidos da paixão*. 13ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 269-282.
- PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas/São Paulo: Mercado de Letras/ Fapesp, 1999.
- PEREIRA, V. de F. *Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PLATÃO. “O banquete”. In: _____. *Banquete, Fédon, Sofista e Político*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 7-60.
- PORTO, A. V. “O homem do imediato”. In: ABREU, C. F. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 749-752.
- QUINALHA, R. *História do Movimento LGBTI+*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- RAMOS, G. *Angústia: edição comemorativa de 75 anos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- REBOUL, O. “Figuras”. In: _____. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 113-138.
- REIS, E. P. dos. “Loucura e Literatura — esboço de um mapa”. *Trem de Letras*, Alfenas, v. 1, n. 1, p. 196-211, 2012.
- REIS, R. “Cânon”. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. vol. 2, 1ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- RONDÓ, M. “A demolição da casa de Caio Fernando Abreu”. *CartaCapital*, 2022. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/a-demolicao-da-casa-de-caio-fernando-abreu/>>. Acesso em: 29 de abr. de 2023.

ROSA, J. G. *Tutameia — terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSENFELD, A. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

_____. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

SARTI, C. “Enunciações da tortura: memória da ditadura brasileira”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 62, n. 3, p. 505-529, set./dez. 2019.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHCOLNIK, F. *Hilda Hilst: “uma aventura obscena de tão lúcida”*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

SEFFRIN, A. do C. “Caio: entre dragões e velhos morangos”. *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 437, jun. 1988. Caderno 2.

TELLES, L. F. “A confissão de Leontina”. In: _____. *Filhos pródigos*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

VILELA, L. “Eu estava ali deitado”. In: _____. *No bar*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.

DISCOGRAFIA

AMOR, meu grande amor. Intérprete: Angela Ro Ro. Composição: Angela Ro Ro e Ana Terra. In: ANGELA Ro Ro. Intérprete: Angela Ro Ro. [S.l.]: Polygram, 1979, 1 disco vinil, lado 1, faixa 5 (3 min).

IDEOLOGIA. Intérprete: Cazuza. Composição: Cazuza e Frejat. In: IDEOLOGIA. Intérprete: Cazuza. [S.l.]: Philips Records, 1988, 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (4 min).

LOVELY. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Composição: Adriana Calcanhotto. In: ERRANTE. Intérprete: Adriana Calcanhotto. São Paulo: BMG Brasil, 2023.