



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ANDREIA DA SILVA CARNEIRO**

**INDIVÍDUO, HISTÓRIA E SOCIEDADE EM *O OVO APUNHALADO* DE CAIO  
FERNANDO ABREU**

**FORTALEZA  
DEZEMBRO 2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**ANDREIA DA SILVA CARNEIRO**

**INDIVÍDUO, HISTÓRIA E SOCIEDADE EM *O OVO APUNHALADO* DE CAIO  
FERNANDO ABREU**

Dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira. Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Irenísia Torres de Oliveira

Fortaleza  
Dezembro de 2009

**ANDREIA DA SILVA CARNEIRO**

**INDIVÍDUO, HISTÓRIA E SOCIEDADE EM *O OVO APUNHALADO* DE CAIO  
FERNANDO ABREU**

Esta dissertação foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Ceará – UFC, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira (UFC)  
Orientadora

---

Profa. Dra. Adelaide Maria Gonçalves Pereira (UFC)  
1ª Examinadora

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (UFC)  
2º Examinador

À amizade, sim, ela existe!

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer com estima a atenção e competência da Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira pela dedicação e sensibilidade ao acompanhar todo o processo de realização deste trabalho, ao acompanhar de maneira generosa as leituras, propor debates e reflexões a cada encontro, além de ouvir sempre de forma atenta os anseios, as dúvidas e surpresas.

Ao Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt, com quem aprendi a inquietar-me um pouco, agradeço o incentivo e atenção em meu percurso, além de seu olhar crítico, sensível e enriquecedor durante essa caminhada.

À Profa. Dra. Adelaide Maria Gonçalves Pereira, agradeço a confiança, as ricas considerações e estímulo a continuar percorrendo sempre estes campos.

À Universidade Federal do Ceará pelo espaço propício à discussão de ideias e produção acadêmica.

Ao Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) todo o agradecimento, carinho e respeito por contribuir na minha formação acadêmica e humana.

Ao Grupo de Estudos Literatura e Sociedade Antonio Candido, agradeço a permanência e todas as leituras realizadas desde sua criação, em 2006.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, agradeço toda a convivência e abertura a uma reflexão crítica no trabalho de crítica literária, assim como os funcionários do Departamento de Literatura, agradeço o contato.

À amiga Aparecida de Oliveira, agradeço a dedicação fraterna e espiritual, a amizade e todas as conversas sobre os caminhos delicados, sensíveis e inquietantes da literatura. Ao amigo de coração e alma Ranieri Almeida e Cláudio Henrique Medeiros, pelo olhar de quem sempre posso contar.

À amiga Jane Mary Cunha Bezerra pelo incentivo, amizade sincera e palavras positivas, além de fazer-se sempre presente e compreensiva nos momentos de angústia e, sobretudo, por acreditar, sempre.

Às amigas Elisandra Magalhães e Gleyda Cordeiro pelas palavras de incentivo e votos sinceros de amizade.

Às amigas e companheiras de jornada Kedma Janaína e Arlene Vasconcelos meu agradecimento pela companhia e carinho sincero, sempre.

## SUMÁRIO

**RESUMO**

**RESUMÉ**

**INTRODUÇÃO** \_\_\_\_\_ 9

**1. INDIVÍDUO, CRÍTICA SOCIAL E LITERATURA: INQUIETAÇÕES, PERSPECTIVAS E CONCEPÇÕES EM *O OVO APUNHALADO*, DE CAIO FERNANDO ABREU** \_\_\_\_\_ 19

**1.1** Cultura e política na obra de Caio Fernando Abreu \_\_\_\_\_ 19

**1.2** Inquietações, perspectivas e concepções em *O ovo apunhalado* \_\_\_\_\_ 26

**1.2.1** Ditadura, família e perdas \_\_\_\_\_ 38

**2. ALEGORIAS DE UMA SOCIEDADE** \_\_\_\_\_ 54

**2.1.** Opressão, anúncio e revolução \_\_\_\_\_ 54

**2.2.** Sociedade de Consumo e Massificação \_\_\_\_\_ 70

**3. INDIVÍDUO E SOCIEDADE** \_\_\_\_\_ 83

**3.1.** O indivíduo perdido em si mesmo \_\_\_\_\_ 83

**3.2.** Solidão e incomunicabilidade \_\_\_\_\_ 96

**4. ANOS 60 E 70: REFLEXÕES SOBRE ARTE E POLÍTICA NOS TEMPOS DE REPRESSÃO** \_\_\_\_\_ 106

**4.1** Centros Populares de Cultura – CPC: Uma nova forma de pensar a arte e política nos anos 60 \_\_\_\_\_ 106

**4.2** Cultura e política: As lutas no Brasil em tempos de repressão, 1964 -1969 \_\_\_\_\_ 118

**4.3** Anos 70: Contracultura e desbunde – as formas de contestação a partir das transformações do indivíduo \_\_\_\_\_ 126

**CONCLUSÃO** \_\_\_\_\_ 140

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** \_\_\_\_\_ 149

## **RESUMO**

Este trabalho consiste em analisar os contos pertencentes à obra *O Ovo Apunhalado* (1975), de Caio Fernando Abreu. Segundo o próprio autor, o livro constitui um depoimento do que se passava no interior dos corações e mentes dos indivíduos de sua época. Caio Fernando Abreu (1948 – 1996) desenvolve sua produção ficcional em torno de temas que retratam os embates e a problemática do sujeito contemporâneo, no Brasil das décadas de 70 e 80. Este período, como se sabe, foi marcado pela ditadura militar, a implantação da censura, medo, repressão, incertezas em relação ao futuro, mas também pela contestação político-cultural. Desta maneira, seus contos enfocam a discussão de problemas como a dificuldade de interação, a solidão e as crises existenciais dos sujeitos, numa indicação de que estes absorviam a atmosfera da repressão política vigente. O contexto político-social da década de 70 também pode ser visto como um período marcado pelo crescimento dos centros urbanos, da indústria, do consumo acelerado, assim como uma produção artística também pautada na forte contestação social. Neste trabalho, procuramos relacionar os contos, em seus aspectos culturais, temáticos e formais, com o contexto histórico em que foram produzidos.

**PALAVRAS-CHAVE: CAIO FERNANDO ABREU, INDIVÍDUO E SOCIEDADE**



## RÉSUMÉ

Ce travail a comme but l'analyse des contes publiés dans le livre *O ovo apunhalado* (1975) de l'écrivain brésilien Caio Fernando Abreu. Selon son auteur, ce livre nous présente un important témoignage des sentiments et surtout les angoisses des individus de son époque. Caio Fernando Abreu (1948-1996) a construit son oeuvre fictionnelle à partir des thèmes qui nous montrent un portrait fidèle des problèmes du sujet contemporain au Brésil, pendant les années 70-80. Durant cette période le pays a été profondément marqué par la dictature militaire, par la censure, la peur et la répression qui ont provoqué un fort sentiment d'incertitude et aussi de contestation politique et culturelle. Par conséquent, ces contes ont comme thème les troubles d'interaction entre les individus, leur solitude et leurs crises existentielles provoqués surtout par le moment politique du pays. Le contexte socio-politique des années 70 ont été aussi marqués par le développement des centres urbains, de l'industrie, de la société de consommation et aussi par une production artistique ayant comme inspiration la contestation sociale. Notre recherche montre le rapport entre les contes de Caio Fernando Abreu et leurs aspects culturels, thématiques et formels et le contexte historique dans lequel ils ont été produits.

MOTS- CLÉS: CAIO FERNANDO ABREU, INDIVIDU, SOCIÉTÉ

J'ai perdu ma vie par délicatesse.  
Arthur Rimbaud

A literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo.  
André Breton, Manifesto do Surrealismo.

Eu me pergunto se viver não será essa espécie de ciranda de sentimentos que se sucedem  
e se sucedem e deixam sempre sede no fim.  
Caio Fernando Abreu, *Limite branco*

## INTRODUÇÃO

Caio Fernando Abreu (1948-1996) desenvolve sua produção ficcional em torno de temas que retratam os embates e a problemática do indivíduo contemporâneo. Esses aspectos podem ser descritos como a crise do sujeito moderno em face de uma sociedade massificada, dominada pelo consumo e pela perda, ou mesmo falta, de identidade. Como traços marcantes e recorrentes em sua obra, podemos ainda destacar aspectos que evidenciam a fragmentação do sujeito moderno e, conseqüentemente, considerá-los como “sintomas” da crise do sujeito na contemporaneidade, como por exemplo, a dificuldade de interação social, a solidão e os embates existenciais de sujeitos em busca da própria identidade, entre outros aspectos.

O autor é mais lembrado por sua ficção intimista e por sua abordagem homoerótica. E talvez, em um primeiro momento, a associação entre a obra do autor e sua vida pessoal levem a crer que Caio Fernando Abreu desenvolva, em sua totalidade, narrativas cujo conteúdo envolva a relação amorosa entre pessoas do mesmo sexo.

Não podemos deixar passar despercebido, entretanto, que em seus contos nos deparamos com abordagens e temáticas de cunho social e até mesmo político. Jaime Ginzburg reconhece que Caio Fernando Abreu “ainda está por ser compreendido em um de seus lados mais fortes, a política”<sup>1</sup>. Mesmo em questões ligadas à sexualidade, a obra do autor apresenta um teor de politização, como pretendemos mostrar.

A sua ficção pode ser também compreendida como manifestação de pensamento, conduta e expressão típica de um período extremamente importante para o Brasil, que vivia sob o domínio da ditadura militar. Ginzburg o vê ainda como “escritor de resistência”, pois “Caio é responsável por um dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar, na ficção brasileira”<sup>2</sup>. Para Ginzburg, o conjunto ficcional de Caio Fernando deve ser analisado com mais atenção, uma vez que surge a possibilidade de refletir sobre “algumas dinâmicas da vida cultural do período, em um sentido mais amplo”<sup>3</sup>.

Antonio Hohlfeldt, organizador da coletânea *Antologia da Literatura Rio-grandense Contemporânea* (1978), considera que “Caio traz uma experiência de convivência marginal com as novas gerações, não apenas no Brasil, que marcam os anos 60 e 70, quando importantes modificações na estrutura sócio-político-econômica ocorrem”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> GINZBURG, 1996, p. 38.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> HOHLFELDT, 1978, p 35.

De maneira geral, em sua escrita se revela, aos poucos, uma perspectiva melancólica que permeia o cotidiano de suas personagens, delineadas, muitas vezes, através de sentimentos como a perda, a dor, a solidão e a incerteza, numa tensão vivenciada pelas personagens em suas relações com um período totalitário. O estudo realizado por Aline Azeredo Bizello (2005), *Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil*, pontua que a ficção do autor apresenta o interior dos indivíduos, a partir de suas relações problemáticas. Segundo a estudiosa, Caio Fernando “reproduz as decepções dos jovens que sofreram as consequências da repressão”<sup>5</sup>. A atenção conferida aos textos do autor gaúcho constitui fator relevante e enriquecedor aos estudos que contemplam a análise literária e as relações com o contexto histórico autoritário e repressivo<sup>6</sup>. Caio Fernando foi contemporâneo dos sobreviventes que vivenciaram diretamente os efeitos do golpe de 1964, assim não deixa de pontuar em seus textos fatos que evidenciam o ar cinza de incertezas, de dúvidas e de censura provocados pela severa conduta da ditadura militar.

No entanto, deve-se ler Caio Fernando não esperando, de uma maneira explícita e direta, relatos sobre a ditadura, nem descrições de tortura ou alguma outra ação exercida em nome do poder do Estado ditatorial. A sua narrativa não evidencia os traços repressivos ou autoritários do período militar brasileiro logo em um primeiro instante. Isso ocorrerá através de narrativas nas quais o leitor poderá, a partir de pequenos detalhes e sinais, recriar a atmosfera vivida pelos sujeitos naquele determinado momento. Aline Azeredo Bizello conclui que “a denúncia dos efeitos da repressão deixa-se ler nos eixos em torno dos quais giram as histórias de seus textos: a investigação e o autoconhecimento”<sup>7</sup>.

Assim, mesmo que as relações entre o indivíduo e seu tempo não estejam explicitadas nas narrativas de Caio, nota-se uma possível inquietação em relação ao passado marcado principalmente pela atmosfera repressiva e pela falta de liberdade no contexto ditatorial brasileiro. Percebe-se ainda certa inadequação em relação ao presente e, conseqüentemente, a falta ou perda quase total de expectativas em relação ao futuro. Sobre a maneira não explícita de revelar o seu tempo, Ginzburg considera que:

---

<sup>5</sup> BIZELLO, 2005, p. 01

<sup>6</sup> No estudo desenvolvido por Jaime Ginzburg sobre Literatura e Autoritarismo no Brasil, a representação da violência constitui-se como fator relevante junto às análises literárias, como maneira de entender como a caracterização formal e temática constituem-se a partir de experiências traumáticas. Segundo o autor, alguns escritores brasileiros são fundamentais no que se refere à elaboração das representações da condição humana por acentuarem o caráter melancólico e agônico dos indivíduos, uma vez que “no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária”. Em sua análise, Ginzburg aponta para as questões que contribuíram, na formação social brasileira, para a presença constante de elementos autoritários. Conferir GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. In Letras. Nº. 18 e 19. Santa Maria: Ed. UFSM. p. 121-144.

<sup>7</sup> BIZELLO, *op. cit.*, p. 04

O trabalho de Caio precisa ser examinado mais pelo olhar microscópico do detalhe, do que pelas visões amplas de painéis. Como um quadro de Lasar Segall, é nos pontos aparentemente secundários, e mais difíceis de nomear e reconhecer, que encontramos os elementos mais fecundos para entender o conjunto<sup>8</sup>.

O autor ora deixa estas pistas no meio do caminho, ora deixa escapar, através dos diálogos desenvolvidos em seus textos ou da voz do narrador, a ideia de algo que pode ser sugerido a qualquer instante. A opção por não descrever todos os detalhes ajudará o leitor a compor por si mesmo todo o cenário da narrativa. A representação do indivíduo neste contexto social em transformação, muitas vezes, é marcada pelo uso de “frases curtas, períodos coordenados, construção de personagens anônimos e robotizados, juntamente com a contínua recorrência de temas como a coisificação do sujeito”<sup>9</sup>, além de outros aspectos.

Ao analisarmos o conjunto ficcional de Caio Fernando Abreu, observamos que o autor apresenta um trabalho atencioso em relação à constituição formal de seus textos. Há a utilização constante de expressões do cotidiano, de vocabulário agressivo e de baixo calão, que seria uma forma de contato com as expressões comuns, através da informalidade. Tais aspectos poderiam ser interpretados como pontos que diminuiriam o teor constitutivo de seus textos. Porém a ruptura com as convenções tradicionais de linguagem e com a estrutura da narrativa pode ser interpretada, segundo o pensamento crítico de Theodor Adorno, como um fator que evidenciaria os antagonismos sociais retomados à obra a partir de problemas de ordem estética. Segundo o crítico alemão, “os antagonismos não resolvidos da realidade não retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”<sup>10</sup>.

Entre outros aspectos, podemos ainda destacar o trabalho de construção das personagens, a sensibilidade do autor de sugerir ao invés de dizer diretamente e, não raro, o uso de aguçada ironia. Estes são elementos que permitem ao leitor o contato com um estilo narrativo ora inovador, ora simples e direto, mas, acima de tudo, instigante, além de pontuarem certo tom lírico em alguns contos na elaboração de imagens do indivíduo contemporâneo e as relações estabelecidas com o meio social, mais especificamente com o espaço urbano. Antônio Gonçalves Filho, no prefácio de *Pequenas epifanias* (2006), livro de crônicas de Caio Fernando Abreu, revela um pouco mais sobre a escrita do “biógrafo da emoção”<sup>11</sup>. Revela-nos um pouco mais sobre a escrita de Caio, através de suas crônicas,

<sup>8</sup> GINZBURG, *op. cit.*, p 40.

<sup>9</sup> PORTO, 2004, p.67.

<sup>10</sup> ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2006. p. 16.

<sup>11</sup> Expressão atribuída a Caio Fernando Abreu numa entrevista realizada por Vera Aguiar, Roberto Antunes Fleck e Charles Kiefer. In: Autores Gaúchos (vol. 19) Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1988. (p.05)

caracterizando-as então como “escritas em estado de urgência por alguém que não localizou a saída de emergência do inferno (ou o que ele supunha ser a casa do diabo)”<sup>12</sup>.

Ana Paula Teixeira Porto, no artigo intitulado “Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social”, conclui que “desconsiderar esse contexto, que a obra absorve e transforma em linguagem literária, num movimento que representa a própria estrutura do contexto, seria minimizar o potencial crítico apresentado pela obra”<sup>13</sup>. Desta maneira, não podemos deixar de destacar que a ficção de Caio Fernando Abreu também pode ser analisada partindo-se do pressuposto de que aborda questões de reflexão e crítica ligadas ao contexto político e social brasileiro típicos da década de 60 e 70.

Faz-se oportuno destacar que Caio Fernando viveu intensamente a sua época, no meio jornalístico, ora trabalhando em revistas, ora em jornais ou periódicos. Em paralelo a estas atividades, Caio também se preocupava com a produção e divulgação de suas próprias histórias, seus contos, romances e peças teatrais, enfim sua ficção. Neste momento, deve-se evidenciar que o autor vivenciou a situação de repressão, como participante ativo do meio intelectual e cultural da época, principalmente após o Ato Institucional nº. 5. Inclusive, seu segundo livro de contos *O Ovo Apunhalado* (1975), que será analisado neste trabalho, teve alguns contos e vários trechos censurados, por “atentado aos bons costumes”, segundo os órgãos responsáveis pelo controle da produção intelectual no país.

O autor de uma maneira ou de outra sempre se preocupou em pontuar como o componente histórico-social fazia parte de suas narrativas. Assim, em entrevista realizada em 1984 pelo correspondente Celso Araújo, intitulada *Sem amor, só a loucura* (2005), Caio deixa um pouco mais evidente a sua preocupação em relação à difícil situação política e social do país:

Somos hoje um país que perdeu a identidade, o brasileiro não tem mais face e a tarefa do escritor pode ser, de repente, tentar ajudar na reconstituição. Escrevo sobre coisas que estão se passando a todo momento [...] ando muito só e assustado com tudo isso. Toda vez que deço a cidade, vejo as pessoas ruins emocionalmente, a crise não é apenas econômica, as pessoas estão com o coração escuro, a rapaziada se drogando mais do que nunca<sup>14</sup>.

Outro ponto considerado importante, ao analisarmos o conjunto ficcional de Caio Fernando Abreu, é a mudança do escritor para a cidade de São Paulo, em 1968. Posteriormente, em sua ficção, percebe-se uma relação de amor e também de ódio pela

---

<sup>12</sup> GONÇALVES FILHO, 2006, p.03

<sup>13</sup> PORTO, 2004, p. 67.

<sup>14</sup> ABREU, 2005, p. 256.

metrópole desvairada. Muitas vezes, o espaço escolhido por Caio Fernando em suas narrativas é um grande centro urbano com seus movimentos, luzes e mesmo a frieza característicos de uma *urbe tresloucada* em contraposição à solidão do indivíduo.

Este aspecto, em alguns momentos, nos permite conceber Caio Fernando Abreu como um dos autores contemporâneos que percebem e contemplam os problemas do espaço urbano de uma maneira bastante peculiar. O autor muitas vezes não expõe claramente o que quer dizer, assim proporciona ao leitor diversas pistas para que, ao longo de toda a leitura, se possa configurar em seu imaginário o retrato de uma metrópole, e de um indivíduo, prestes a entrar em colapso.

Segundo Graça Paulino, no prefácio alusivo ao livro de Bruno Souza Leal, *Caio Fernando Abreu – a metrópole e a paixão pelo estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito* (2002), “a metrópole contemporânea se reconstitui como um mundo de caos necessariamente em movimento”<sup>15</sup>. De fato, percebe-se que o ambiente retratado pelo autor em seus contos, em sua maioria, “são cenas dos anos 70, e a recriação dos questionamentos da época faz também mover-se de novo a história de jovens sem destino, de delírios ácidos, de blues for rock’n roll, de sexo liberado para amor algum”<sup>16</sup>. Ainda com relação à “mediação ficção e história” apresentada na obra de Caio Fernando, Jaime Ginzburg completa que, em textos como *Lixo e purpurina* (1974)<sup>17</sup>, por exemplo, combinam-se “referências históricas e estruturas ficcionais de modo a construir um conjunto de imagens perturbadoras da década de 70”<sup>18</sup>. O tom confessional e o uso de fatos reais reforçam a possível hibridez do gênero ficcional com o epistolar. O aprofundamento de tal fenômeno ainda requer estudo e uma análise mais detalhada, fato que ultrapassa, infelizmente, os objetivos deste trabalho. No entanto, desejamos ressaltar que as cartas de Caio Fernando Abreu revelam, junto com o seu conjunto ficcional, um importante panorama no que diz respeito à história tanto de nosso país como de nossa literatura.

Para adentrarmos um pouco mais e analisarmos os aspectos presentes na ficção de Caio Fernando Abreu, precisamos voltar nossa atenção para os anos antecedentes ao início de sua produção literária, ou seja, os anos 60 e, mais especificamente, o período conturbado e repressivo do pós-64. Desta maneira, pretendemos compreender a atmosfera de sua época, assim como identificar os possíveis pontos pertencentes a este período que se evidenciam nas narrativas do autor gaúcho. Faz-se necessário abrir espaço para uma análise do cenário

---

<sup>15</sup> LEAL, 2002, p. 07.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Posteriormente publicado na coletânea *Ovelhas Negras* (1995).

<sup>18</sup> GINZBURG, *op. cit.*, p. 38.

brasileiro a partir da década de 1960, mais especificamente, o período ditatorial brasileiro, enfocando as ideias e os movimentos de resistência ao regime militar, nos quais o autor se envolve.

O panorama político e social da época era pontuado por uma tensão entre os grupos que pretendiam a conservação do poder totalitário e aqueles que propunham uma forma de resistência. As manifestações que contestavam o período militar proporcionaram um rico e fecundo debate pautado nas reflexões cujo foco principal girava em torno das produções artísticas, estéticas, políticas e, principalmente, de questões de cunho social. Dentre as produções artísticas e culturais, temos o crescimento e valorização da música popular, do teatro, da imprensa, do cinema, das artes plásticas e também da literatura. Segundo André Bueno, movimentos atualmente conhecidos como *contracultura*, *marginália*, *subterrânea*, *emergentes*, *alternativos*, *independentes* são apenas alguns nomes atribuídos às diversas ações culturais, a fim de tentar designar, ou mesmo explicar, as mais diversas manifestações artísticas e culturais da época, uma vez que uma definição mais precisa não “pudesse dar conta do processo”.

Por outro lado, em sua pesquisa, André Bueno pontua sua visão crítica, e não menos negativa, no que tange à atuação e princípios destas manifestações artísticas na *contracultura*, *marginália*, *alternativos*, entre outras nomenclaturas, nos anos 60/70:

Se o impulso geral era inconformista, e houve alguns pontos criativos fortes e interessantes, também sempre foi notável o narcisismo desses grupos de classe média, criando um folclore pobre e sempre um pouco patético, que a passagem do tempo, e a relação cada vez mais íntima com a cultura de massas e o mundo da mercadoria e do espetáculo, só fez piorar<sup>19</sup>.

Uma análise mais detalhada sobre os possíveis reflexos negativos dos movimentos de contestação artística das décadas de 60 e 70 ultrapassaria os limites de nosso estudo por completo. No entanto, a partir da visão de autores cujos trabalhos enfocam a participação dos artistas e o debate proposto durante o período, analisaremos o intenso panorama de reflexão estética, artística e política nos anos 60/70 no Brasil. No que tange à música, percebe-se que os anos 60 foram marcados pelo iê-iê-iê da Jovem Guarda, pelas mudanças sonoras e refinamentos dos acordes da Bossa Nova, passando pelas formas experimentais do Tropicalismo, por exemplo. Em 1965, inicia-se a chamada “era dos festivais” da música popular brasileira nos emergentes canais de televisão. No campo cinematográfico, um dos

---

<sup>19</sup> BUENO, 2005, p.19.



maiores representantes do período é Glauber Rocha, fundador do cinema novo e autor da antológica frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

No que concerne à expressão da literatura e das artes entre as décadas de 60 e 70, temos a participação dos suplementos literários em jornais de grande renome no país, como O Estado de São Paulo. Nestas publicações eram dedicados espaços para a apresentação e análise de obras literárias, assim como das artes plásticas em geral. Também se faz necessário destacar que, neste período, consolidavam-se as discussões relativas à arte concreta, além das análises em torno da poesia marginal, cujos autores podem ser definidos pela célebre frase de Hélio Oiticica, “seja marginal, seja herói”<sup>20</sup>. Ainda no contexto dos anos 70, percebe-se que o teatro brasileiro revela-se como uma das vozes mais diretas e potentes contra o autoritarismo e uma das manifestações artísticas mais perseguidas pela censura do AI-5, uma vez que não havia apenas cortes nos textos originais, mas a proibição total de exibição das peças<sup>21</sup>.

Na concepção de Luiz Carlos Maciel, até 1964 havia três tipos principais de manifestações teatrais, o primeiro deles, o teatro convencional, conhecido posteriormente como “teatrão”, uma vez que agradava os critérios da crítica oficial. O segundo, criado pela geração mais jovem, era mais preocupado com as questões políticas e sociais, baseados no realismo crítico, cujos principais representantes são o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Conseqüentemente, este seria o principal alvo da censura ditatorial dos anos 60/70. E finalmente, o teatro alternativo de vanguarda caracterizado, principalmente, pela ruptura com os pressupostos das primeiras manifestações teatrais acima citadas. Segundo Luiz Carlos Maciel, “a orientação mais poupada pela censura autoritária era a do teatro de vanguarda, talvez porque os próprios censores não soubessem direito do que se tratava e tinham alguma dificuldade em entender”<sup>22</sup>.

Pode-se dizer, de certa forma, que as manifestações artísticas do período tinham em comum o desejo de oposição e contestação ao quadro político vigente na época, assim como comungavam de um princípio fundamental de resistência através de manifestações

---

<sup>20</sup> Estandarte criado por Hélio Oiticica (1937-1980) em homenagem à Cara de Cavalo – famoso marginal carioca morto pela polícia. Em 1965, o artista plástico retirou a foto do traficante de um jornal da época e alterou a legenda original, reescrevendo a célebre frase. A bandeira também fez parte do cenário dos shows onde Caetano, Gil e os Mutantes realizaram na boate Sucata, no Rio de Janeiro em 1968. Esta atitude serviu como pretexto político para suspensão das apresentações pelas autoridades.

<sup>21</sup> Para uma leitura mais detalhada sobre as produções artísticas e culturais dos anos 60 e 70 no Brasil, apresentamos um breve resumo relativo ao conjunto de ensaios apresentados e discutidos no livro *Anos 70: Trajetórias* (2005). Nesta coletânea são apresentados textos cujo enfoque principal concentra-se nas artes cênicas, na música e na literatura, entre outras formas de expressão artística típicas das décadas do período ditatorial brasileiro. A fim de fundamentar as ideias acima apresentadas, tomamos como base as concepções de João Adolfo Hansen e Luis Carlos Maciel, nos capítulos referentes à literatura e às artes cênicas, respectivamente.

<sup>22</sup> MACIEL, 2005, p. 107.

culturais como meio de livre expressão dos pensamentos, e de uma reflexão mais apurada sobre a real situação política e social do Brasil. Desta forma, consideramos que datam desta época uma análise e conscientização, por parte da intelectualidade brasileira, de que a atividade militante de contestação deveria passar, sobretudo, por uma reflexão crítica sobre a realidade do país, a fim de uma “reforma radical da sociedade brasileira”.

A obra de Caio Fernando Abreu pode ser interpretada como forma de rever e repensar um dos períodos mais críticos da história brasileira. As manifestações de cunho artístico, realizadas durante as décadas de 60 e 70, tiveram grande impacto no que tange às formas de contestação social e política do período militar. Consideramos, portanto, a inserção de Caio Fernando Abreu no conjunto de autores que nos ajudam a entender melhor as transformações sentidas por homens e mulheres nesse período no qual os valores individuais eram suplantados pelo poder totalitário do Estado.

Ao pensarmos a ficção de Caio Fernando, acreditarmos que exista uma unidade de sentido maior entre as obras do autor gaúcho. De certa maneira, se analisarmos os textos de Caio isoladamente, tais narrativas podem apresentar-se desprovidas de sentido ou conexão interna em uma primeira leitura. No entanto, se tomarmos as concepções sobre as narrativas modernas, percebemos que a utilização da fragmentação formal dos textos ajuda-nos a compreender como se constituem as inquietações no interior das personagens. Tomemos como base, a princípio, as narrativas contidas em *O Inventário do Ir-remediável* (1970), *O ovo apunhalado*, (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos Mofados* (1982) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), pela diversidade temática e por serem obras cujo potencial crítico e estético deve ser compreendido em sua totalidade. Caio Fernando Abreu merece ser analisado a partir de sua complexidade crítica e temática devido à plurissignificação de alguns de suas obras.

O objeto de estudo desta pesquisa é o livro de contos *O ovo apunhalado*, publicado em 1975, no auge de um período caracterizado pelo totalitarismo e repressão do poder. Apesar da censura da época e de algumas sanções sofridas durante sua publicação, o livro constitui-se fonte de pesquisa e análise dos questionamentos do indivíduo em relação à solidão, à incomunicabilidade, à perda e à opressão, além de algumas instituições sociais, em especial a família. Outro ponto que justifica a análise de *O ovo apunhalado* é o fato de que a obra ainda não obteve a devida atenção por parte da crítica especializada. A obra também apresenta pontos que evidenciam uma denúncia dos princípios autoritários da época, além de pontuarem uma forte crítica à sociedade de consumo e de todo o espetáculo da indústria cultural.

Com o intuito de elaborarmos um estudo mais detalhado de *O ovo apunhalado*, apoiamos-nos nas teorias que permitem uma avaliação referente à literatura e à sociedade, a fim de estabelecermos uma análise interpretativa da forma e conteúdo nos contos de Caio Fernando Abreu. Com base nesses pressupostos, tomamos como apoio os estudos críticos de Antonio Candido, principalmente a obra *Literatura e sociedade* (2000). A base metodológica escolhida explica-se pelo fato de acreditarmos na existência de uma relação consistente entre as narrativas contidas na obra e uma análise crítica, tanto os fatores de ordem estética, assim como os fatores de ordem histórica e social. Desta forma, um olhar detalhado do contexto histórico e social pode tornar-se fator de problematização e análise dos componentes internos da obra literária.

No que tange à análise dos fatores sócio-históricos relacionados à fragmentação formal da obra, recorreremos às concepções críticas e teóricas de Theodor Adorno e Walter Benjamin. Com o objetivo de entendermos como as rupturas com as formas tradicionais da narrativa apresentam-se nas narrativas modernas, os dois integrantes da escola de Frankfurt fundamentam suas análises a partir de estudos que contemplavam os fatores literários, sociais e históricos. Consideramos também as ricas discussões em relação à massificação da sociedade através da indústria cultural.

No que se refere à teorização do autoritarismo no Brasil e as manifestações literárias, apoiamos-nos no pensamento crítico desenvolvidos por Jaime Ginzburg. No que concerne os estudos analíticos dos indivíduos, tomamos como referência o pensamento de Sigmund Freud, Zygmunt Bauman e Fredric Jameson. Além dos trabalhos acadêmicos elaborados por Aline Azeredo Bizello, Luana Teixeira Porto e Ana Paula Teixeira Porto. Para entendermos um pouco mais as reflexões críticas referentes à abordagem sobre cultura e política no calor dos anos 60 e 70, foi-nos de fundamental importância o posicionamento crítico estabelecido por André Bueno, Eleonora Ziller Camenietzki, Heloísa Buarque de Hollanda e Roberto Schwarz.

Em nosso estudo, abordamos todos os contos que compõem *O ovo apunhalado* por acreditarmos na possibilidade das narrativas poderem ser vistas e interpretadas a partir de um contexto maior junto ao seu conjunto ficcional, porém estes contos são de fundamental importância para o entendimento de obras posteriores. O estudo estrutura-se da seguinte forma: no primeiro capítulo são analisadas as relações existentes entre a obra e as diversas concepções críticas em relação ao indivíduo, além de contemplarmos uma análise crítica em relação ao período militar no interior das narrativas. No segundo capítulo, desenvolvemos um

olhar reflexivo para as alegorias à sociedade encontradas na obra, assim como a fundamentação teórica sobre a sociedade de consumo. No terceiro capítulo, são exploradas com mais detalhes as relações estabelecidas entre indivíduo e sociedade. No quarto capítulo, atentamos para as reflexões sobre os debates sobre arte e política desenvolvidos nas décadas de 60 e 70.

Assim, pretendemos uma análise crítica e detalhada dos contos que compõem *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, a fim de aprofundarmos o estudo das relações estabelecidas entre o indivíduo e sociedade. Também deve-se atentar para o fato de que a obra propicia um rico debate dos temas importantes como a inserção do sujeito na sociedade contemporânea, além de possibilitar uma análise dos processos de crítica social, apresentadas a partir da alegorização das organizações sociais consumistas e de massa.

# 1. INDIVÍDUO, CRÍTICA SOCIAL E LITERATURA: INQUIETAÇÕES, PERSPECTIVAS E CONCEPÇÕES EM *O OVO APUNHALADO* DE CAIO FERNANDO ABREU

## 1.1 CULTURA E POLÍTICA NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU

Contista, romancista, dramaturgo, poeta e jornalista, ganhador do prêmio Jabuti em 1984 e 1989, Caio Fernando é considerado, por alguns críticos, representante literário da classe média da última metade do século XX, pois correu o mundo, libertou-se dos condicionamentos e exaltou a vida com alta dose de erotismo e politização. Podemos assinalar a crescente atenção de leitores ávidos pelas narrativas do “escritor da paixão”<sup>23</sup> nos tempos atuais.

O autor de *O ovo apunhalado* é contemporâneo dos jovens que assistiram e sofreram os efeitos da implantação da ditadura militar no Brasil. A manifestação de Caio Fernando em face ao período histórico deu-se no campo da ficção. O seu protesto não tinha a fúria juvenil da militância, embora seu grito fosse dado com intenso vigor e certo ar de desbunde. A sua escrita envereda pelo caminho do confronto ao tratar de temas diretamente ligados ao indivíduo que se vê diante, muitas vezes, da incapacidade de mudança, da violação de seus sonhos, da certeza de que os tempos seriam cada vez mais duros e de uma sexualidade em intensa busca de liberdade e expressão.

Em relação aos aspectos referentes ao indivíduo, encontramos em suas primeiras obras uma temática ligada, principalmente, a sentimentos como a solidão e o medo, encontrados na obra *Inventário do ir-remediável* (1970). Também como exemplo disto, podemos destacar o romance *Limite branco* (1968), no qual o jovem narrador pontua uma intensa busca pela identidade, desejando, desta maneira, configurar seu próprio eu. A obra também evidencia questionamentos relativos a valores sociais bastante defendidos na época, como a família.

Ainda na década de 70, Caio Fernando Abreu “exila-se” voluntariamente na Europa para “fugir” de si mesmo e das inquietações que pontuavam o país nesta época. Caio vivencia as manifestações contraculturais dos países que visitou. Algumas de suas narrativas mais célebres retratam a atmosfera vivida por Caio Fernando no período que viveu no

---

<sup>23</sup> Termo utilizado por Lygia Fagundes Telles para definir a escrita de Caio Fernando Abreu.

estrangeiro. Os contos “Lixo e purpurina”, “London London, ou Ajax, brush and rubbish”<sup>24</sup> e a peça de teatro “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”<sup>25</sup> expressam claramente a experiência de Caio e seus amigos como *squatter*<sup>26</sup> no período que esteve em Londres.

De maneira geral, a sua escrita revela, aos poucos, uma perspectiva melancólica, permeando, assim, o cotidiano de suas personagens, além de pautar, muitas vezes, através de sentimentos como a perda, a dor, a solidão e a incerteza, uma possível tensão vivenciada pelas personagens e as relações de cunho temporal. Deste modo, mesmo que estas relações entre indivíduo e seu tempo não estejam explicitamente nas narrativas de Caio, nota-se uma possível inquietação em relação ao passado, marcado principalmente por momentos de total repressão ou falta de liberdade oriundos do período militar; além de certa inadequação em relação ao presente e, conseqüentemente, a falta ou perda quase total de expectativas em relação ao futuro. Sobre o processo de escrita de Caio Fernando, José Castelo em prefácio à publicação de *Pedras de Calcutá* (2007), pontua que:

Contra o que gritava, contra o que escrevia? Contra si mesmo, e aquelas partes de si que não podia aceitar, ou não podia dominar. Caio escrevia para lutar. Escrever era combater. Seus personagens vêm a vida como uma condenação ao sofrimento injusto, à indelicadeza da falta de sentido, da brutalidade que se esconde sob todo amor, à indiferença que define as relações entre os homens<sup>27</sup>.

Segundo Antônio Marcos Moreira da Silva, na obra *O lugar incomum no livro Morangos mofados de Caio Fernando Abreu*, a coletânea de 1982 representa em sua totalidade uma “busca pela diferença”. Nesse sentido, a escrita de Caio Fernando seria uma “escrita que busca o lugar incomum, invulgar, utilizando o mesmo lugar comum para isso”. Por outro lado, o autor extrapola limitações para revelar a força da criação, registrar o espaço de resistência criativa num mundo de homogeneização e globalização<sup>28</sup>. As personagens de Caio Fernando Abreu, muitas vezes, apresentam-se fragmentadas, destituídas de uma identidade que revele quem elas realmente podem ser. Em outros casos, são mostradas como

---

<sup>24</sup> O conto faz parte da coletânea *Ovelhas Negras* (1995). Sobre o próprio conto, Caio Fernando escreve “De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo — não parece pronto há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade?”.

<sup>25</sup> *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* foi uma das peças mais premiadas e encenadas de Caio Fernando Abreu. Atualmente compõem o livro *Teatro Completo*, originalmente publicado em 1997.

<sup>26</sup> Squatter: Pessoa que vive em um prédio vazio ou um terreno sem permissão, ilegalmente, e sem pagar aluguel.

<sup>27</sup> ABREU, 2007, p.09.

<sup>28</sup> SILVA, 2005, p 01.

“vítimas de uma sociedade massificada e dominada pelos símbolos de sua indústria cultural”<sup>29</sup>.

Desta forma, podemos destacar que sentimentos como a dor, o fracasso, o encontro, o amor, a esperança, assim como a falta desta, também, pontuam e percorrem as ações das personagens, que parecem buscar referenciais em meio a uma sociedade conservadora e influenciada pela intensa indústria cultural. Antônio Marcos Moreira ainda pontua que “O *kitsch* o estereótipo, o signo cristalizado freqüentam constantemente os contos deste livro. Muitas vezes, os personagens rendidos, reificam-se, ficando presos a esse sistema de significação”<sup>30</sup>.

A maior parte do conjunto ficcional de Caio Fernando Abreu insere-se, principalmente, no período de luta e contestação ao período repressor da ditadura militar. O olhar sensível do autor mostra-se sempre conectado com o “auto-olhar” de quem percebe de maneira peculiar o mundo que se movimenta ao seu redor. As narrativas de Caio, assim como a sua postura em relação à sua produção ficcional, podem ser aproximadas a um tipo de crítica em relação ao seu momento histórico, mais voltada para as manifestações de cunho artístico.

Assim, pode-se considerar que a sua ficção retrata a sociedade brasileira, que vivia a época do “Desbunde” e da “Contracultura”. É o período dos conflitos entre estudantes e policiais nas ruas, seja em Paris ou no Brasil; das passeatas, dos atos institucionais e da censura aos meios de comunicação; da Guerra do Vietnã; dos Beatles, Rolling Stones, Hendrix e de Woodstock; da Tropicália, do teatro Roda Viva, do Arena e do Grupo Opinião. Segundo Gurgel (2008):

Com a herança histórica dessas linguagens e formas políticas, artísticas e culturais do imaginário de 68, Caio tece grande parte de seu roteiro existencial. Produz, com esse imaginário herdado, uma narrativa que leva em conta não apenas o vestuário e os gestos, mas as gírias, os clichês, trechos de canções, linguagens cotidianas. Muitos de seus personagens herdaram os hábitos alimentares do universo hippie e suas técnicas de meditação; herdaram também seus produtos naturais, suas fumaças; um jeito de ler o mundo que nem sempre privilegia os chamados vencedores<sup>31</sup>.

A obra de Caio Fernando pode ser analisada através das relações entre indivíduo e sociedade, uma vez que podemos encontrar em seus contos indícios das relações sociais da época, concedendo ao leitor uma imagem da sociedade e do sujeito modernos. O autor mostra estas relações através do cotidiano vivido pelas personagens, muitas vezes, pautado por

---

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Id

<sup>31</sup> GURGEL, 2008, p. 63.

situações econômicas, sociais e interpessoais cada vez mais tênues. Assim, podemos considerar que as narrativas de Caio Fernando apresentam a busca da liberdade individual, a dificuldade de interação social, o homoerotismo, assim como uma crítica em relação a uma sociedade conservadora marcada pelos excessos do período militar. Desta forma, podemos visualizar, de maneira peculiar, um verdadeiro painel da geração que passou por momentos diversos de conflitos e contradições.

Jaime Ginzburg assinala que a obra de Caio Fernando Abreu estabelece uma relação extremamente rica com o contexto histórico brasileiro, pois sua obra “se estende desde um período cerrado de autoritarismo até o crescimento dos movimentos políticos democráticos. Uma leitura de sua produção, pautada pela historicidade, poderá observar as variações e as insistências em temas e abordagens”<sup>32</sup>. Dentro do quadro literário que se inicia ainda na década de 60, percebe-se que a escrita do autor, no que diz respeito ao uso de recursos linguísticos e mesmo estéticos, pode dialogar perfeitamente com a chamada escrita informal da geração do mimeógrafo.

A partir deste ponto, nos perguntamos sobre a possível atmosfera de crise vivida pelas personagens de Caio Fernando. Assim, ao falarmos de fragmentação do sujeito, surge a reflexão de que este homem permanece desconcertado diante de uma ação vivida por ele ou até mesmo de sua reação ao meio no qual está inserido. As personagens procuram interagir, tentam encontrar-se, procuram-se, mas parecem ainda permanecer deslocadas. A angústia em relação a sua incapacidade de ser constituiria um dos primeiros sinais em resposta a algum acontecimento vivenciado.

Ítalo Moriconi destaca ainda que a trajetória de vida de Caio Fernando oferece ao leitor “um bom retrato da conspiração permanente operada pela sociedade brasileira no sentido de impedir ou dificultar a profissionalização do escritor-artista”<sup>33</sup>. A escrita para Caio era um processo intenso de elaboração artística por meio da palavra, além de ser o seu melhor meio de expressão. Pode-se dizer que o seu maior ato foi colocar em forma de prosa a sua personalidade forte, mas ao mesmo tempo sensível e atenta ao seu tempo, muitas vezes preocupada com um futuro pouco promissor, como por exemplo, em relação à crise ambiental e às doenças como a AIDS. Ao escrever para o amigo Luis Arthur Nunes em 1984, Caio indaga:

---

<sup>32</sup> GINZBURG, 2005, p.37.

<sup>33</sup> MORICONI, 2009, p. 11.



Como anda a história da AIDS por aí? Aqui acalmou, mas ocorrem uns horrores vezenquando, há duas semanas foi um amigo-de-um-amigo, quer dizer, foi-se. Vezenquando faço fantasias paranóica-depressivas, andei promíscuo demais. Ah, que ânsia de pureza e meeeeeeeeeeeedo da marca de Caim<sup>34</sup>.

Escrever aos companheiros era algo tão essencial e constante na rotina de Caio Fernando quanto cumprir as tarefas cotidianas. Em suas cartas, o autor releva um universo marcado pelo apreço à palavra, além de momentos de extrema solidão e desencanto em oposição à constante procura de amor. Em carta ao dramaturgo Luciano Alabarse, Caio revela que: “sinto falta de abraço e beijo na boca e mão na mão de namorado. Choro às vezes e durmo pesado”. Moriconi nos mostra que as missivas de Caio, na verdade, são “uma pequena amostra de um universo que ainda está para ser revelado na sua completude, na sua provável vastidão”<sup>35</sup>.

Com a publicação de *O Ovo apunhalado*, segundo livro de contos de Caio Fernando Abreu, podemos perceber parte de sua crítica à sociedade de consumo e às consequências negativas do contexto histórico opressor sobre o sujeito. Em sua primeira edição, o livro teve trechos cortados pela censura. Apenas com o lançamento de *Ovelhas negras*, de 1995, livro com textos que não integraram obras anteriores do autor, pudemos ter contato com alguns dos contos censurados durante o período militar.

A partir destes pontos, não podemos deixar de assinalar que esta obra torna-se ainda representativa em relação ao conjunto ficcional do autor. Principalmente, se considerarmos obras como *Pedras de Calcutá* (1979) e *Morangos mofados* (1982), respectivamente. Em relação à caracterização geral das personagens, podemos perceber que estas se apresentam sempre com poucas informações, são homens ou mulheres sem nominação e atributos físicos ou psicológicos. Em alguns contos, o leitor deverá deixar-se levar pelas sugestões ou nuances fornecidas pelo autor no decorrer da narrativa, a fim de construir ou completar o perfil das personagens.

Raras vezes os contos de Caio possuem personagens identificadas por nomes próprios. Quase sempre, interessa ao escritor as situações ou tipos fixados, de maneira a que o leitor, diante da ausência de identificação, de definição, de tempo e espaço específicos, possa, ao sabor de sua imaginação, amplamente solicitada pelo escritor, recrie com ele, o texto proposto<sup>36</sup>.

Neste momento, não podemos deixar de pontuar a maneira como os fatores externos da obra também se fazem presentes em sua ficção. Caio Fernando Abreu soube

---

<sup>34</sup> Idem, p.89.

<sup>35</sup> Id.

<sup>36</sup> HOHLFELDT, 1978, p 35.

conciliar com domínio e, principalmente, sensibilidade os questionamentos e sensações internas do indivíduo em relação ao seu momento histórico. Acreditamos que talvez resida neste ponto uma das características mais relevantes de sua ficção. Pois, de uma maneira peculiar, o ficcionista evidencia um cenário de total desajuste e desconforto em relação a seu período histórico, neste caso, o processo ditatorial brasileiro, representado através das ações e do interior de suas personagens. Desta maneira, estudamos os componentes de ordem externa com objetivo de identificarmos como se tornam constitutivos e fundamentais dentro da obra literária. Assim, à luz dos conceitos de Antônio Candido, percebemos que: “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento dessa estrutura permite compreender a função que a obra exerce”<sup>37</sup>.

Outro ponto recorrente em sua ficção é a relação que Caio Fernando Abreu mantém com a cidade e com os elementos que caracterizam o espaço urbano. É justamente no meio deste caos que suas personagens tentam reorganizar-se após períodos de turbulência, seja no aspecto pessoal, seja no que diz respeito aos problemas de cunho social. Assim, o centro urbano configura-se como a localização primordial dos contos de Caio Fernando com toda a agitação, os edifícios sufocantes, a pressa dos indivíduos, o trânsito desenfreado, as cores opacas e acinzentadas, bem como suas relações pessoais cada vez mais tênues. Numa concepção mais ampla, poderíamos classificá-los à luz do termo *alienação* como forma de inserir estes sujeitos na “experiência urbana, moderna e contemporânea”. Para André Bueno, o termo pode ser aplicado neste contexto, pois indica “as crises e conflitos de sujeitos sociais cindidos, fragmentados, sem raízes, à deriva, muitas vezes anômicos e expostos à violência de uma vida cotidiana burocrática e impessoal, que parece ir muito além de qualquer entendimento ou controle humano”<sup>38</sup>.

Dentre outros fatores que caracterizam o bárbaro século XX, faz-se notável o aparecimento e avanço do mundo urbano caracterizado pela metrópole moderna, pontuada pelo crescimento capital acelerado e industrial. Em consequência, há a propagação de indivíduos alheios e distantes de si mesmos, não se reconhecendo mais como seres integrantes da sociedade. Segundo Bueno, com base nos pressupostos teóricos de Karl Marx e Sigmund

---

<sup>37</sup> CANDIDO, 2006, p. 09.

<sup>38</sup> BUENO, 2002.p.213.

Freud, estes sujeitos “viveram, e continuam vivendo, formas diversas do que podemos muito bem chamar *mal-estar na metrópole moderna e contemporânea criada pelo capitalismo*”<sup>39</sup>.

Um dos principais cenários urbanos escolhidos por Caio Fernando Abreu em sua ficção é a cidade de São Paulo. Não é difícil identificar que a grande *Paulicéia*<sup>40</sup> constitui o cenário perfeito na caracterização dos componentes atrelados à modernidade. O indivíduo desta metrópole muitas vezes é caracterizado por uma personalidade fragmentária, pela rapidez diária e, não raro, por certa palidez retratada nas relações sociais. Percebemos que a capital paulistana configura-se como exemplo de confusão e arbitrariedade ainda nos primeiros ares do movimento Modernista brasileiro. Destacamos a voz de Mário de Andrade, nas passagens do poema *Paisagem n.º. 2*<sup>41</sup>, nos advertindo sobre a paisagem sem cor e árida da cidade que assiste diretamente as conseqüências do processo de modernização:

Deus recortou a alma de Paulicéia / numa cor de cinza sem odor./ Oh! Para além vivem as primaveras eternas! / Mas os homens passam sonambulando.../ E rodando num bando nefário, vestidas de eletricidade e gasolina, as doenças jocotam em redor... [...]<sup>42</sup>.

Assim, percebe-se que a capital paulistana é caracterizada pelo tom cinza, cor que pode muito bem ser associada ao ar plúmbeo característico da cidade, ocasionado pelos efeitos da poluição, ou mesmo ao aspecto frio e distante das pessoas em ritmo frenético e desvairado. Também se pode compreender este aspecto como uma metáfora do homem na frieza de suas relações sociais desprovidas, muitas vezes, de contatos mais sólidos e permanentes. Em contextos anteriores, São Paulo já havia sido citada como símbolo da modernidade, do avanço e da prosperidade. Na ficção de Caio Fernando, no entanto, a cidade de São Paulo é retratada como o centro das grandes contradições, dos desencontros, da centralidade do poder, da desigualdade social, entre outras características. É o “espaço fúnebre” onde convergem sol cinza e a vertigem<sup>43</sup>. Como exemplo, podemos apontar o conto “Depois de Agosto”, integrante da coletânea *Ovelhas negras* (1995), que apresenta um espaço ambientado não muito longe da agitação da Avenida Paulista:

<sup>39</sup> André Bueno apresenta as reflexões sobre a cidade moderna, discutindo as concepções que trata a vida na cidade moderna, além de refletir como o “mal-estar na metrópole moderna” aparece sob forma literária. Conferir BUENO, André. Sinais da Cidade: forma literária e vida cotidiana. In Formas da Crise: estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro, 2002.

<sup>40</sup> Referência ao livro homônimo de poemas de Mário de Andrade que abordam as questões da modernidade e as relações com a cidade de São Paulo.

<sup>41</sup> Andrade, Mário. Paulicéia Desvairada. In Andrade, Mário. Poesias Completas. São Paulo: Martins. 1955.

<sup>42</sup> ANDRADE, 1955.

<sup>43</sup> Ginzburg, Jaime. Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu. In Palavra e imagem: memória e escritura/ Márcio Seligmann Silva. Org. Chapecó: Argos, 2006.

Tentado não ver os túmulos, mas sim para a vida louca dos túneis e viadutos desaguando na Paulista, experimentava um riso novo. Pé ante pé, um pouco para não assustar os amigos, um pouco por que não deixava de ser engraçado estar de volta à vertigem metálica daquela cidade à qual, há mais de mês, deixara de pertencer. (ABREU, 2002. p. 225).

Para Jaime Ginzburg, *a vertigem metálica* seria a “imagem que associa o desnorteamento humano e a presença da tecnologia avançada, contextualiza o encontro do protagonista com uma fissura no tempo”<sup>44</sup>. Segundo o ensaísta, o conto possui alguns pontos relevantes que nos levam a conceber uma interpretação relativa da “imagem da sociedade brasileira”; “a imagem da AIDS” e, finalmente, “a imagem da sexualidade”<sup>45</sup>. Caio Fernando Abreu é um dos autores contemporâneos que expõe em sua obra as contradições e a problemática do indivíduo.

## **1.2. INQUIETAÇÕES, PERSPECTIVAS E CONCEPÇÕES EM *O OVO APUNHALADO*.**

Publicado em 1975, *O ovo apunhalado* é uma das obras que vem despertando o interesse cada vez maior do público leitor e da crítica especializada. As causas e objetivos podem ser os mais variados possíveis, no entanto não podemos deixar passar despercebido que a obra de Caio Fernando Abreu estabelece um intenso diálogo com os movimentos artísticos, políticos e sociais compreendidos entre as décadas de 1960 e 1970. As relações estabelecidas entre o indivíduo e o meio social no qual está inserido podem ser observadas no conjunto de sua ficção. No entanto, acreditamos que, assim como as obras *Pedras de Calcutá* (1977) e *Morangos mofados* (1982) em especial, o seu segundo livro de contos nos permite observar e reconhecer os possíveis diálogos e tensões do sujeito contemporâneo da segunda metade do século XX.

No estudo desenvolvido por Flora Süssekind (1985) sobre a produção literária representativa do período pós-64, o autor gaúcho aparece como um dos representantes do grupo de escritores que possuem “maior elaboração literária” em relação aos textos que tratavam do período caracterizado pela repressão militar, a violência e a tortura. Em sua concepção, Caio Fernando optaria, acima de tudo, pela literatura em oposição ao grupo de

---

<sup>44</sup> GINZBURG, 2006, p. 368.

<sup>45</sup> Idem.

autores que também retrataram o período militar brasileiro através de um viés influenciado pelo relato jornalístico, como fizeram, por exemplo, Fernando Gabeira. Ainda segundo a ensaísta, o procedimento de Caio é outro, pois “não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento da experiência vivida. Mas sim literatura”<sup>46</sup>.

No caso específico de Caio Fernando Abreu, esse fenômeno apresenta-se de uma maneira um pouco mais velada, uma vez que a relação estabelecida entre suas narrativas e o contexto histórico brasileiro não se configura de forma explícita. A literatura de Caio não é considerada engajada, isso se levarmos em consideração as concepções dos movimentos que propunham um nível maior de conscientização, principalmente do povo, através da cultura e dos meios de divulgação e informação. No entanto, Caio Fernando retoma as relações e discussões sócio-históricas de seu tempo a partir da ação de suas personagens, uma vez que suas narrativas, “tematizam a solidão, o sonho, o fantástico, a evasão urbana e a clausura da vida moderna. Textos que privilegiam os discursos abissais de personagens que transitam à margem da sociedade: ex-hippies, presidiários, loucos, homossexuais, vagabundos, viajantes, prostitutas, militares autoritários, adolescentes sem pai e nem país...”<sup>47</sup>.

A ficção do autor gaúcho propõe ao leitor uma série de imagens que podem ser interpretadas, em alguns casos, como uma representação do que está se passando no coração e mente de uma geração situada, principalmente, nas décadas de 70 e 80<sup>48</sup>. Jaime Ginzburg (1996) analisa a obra de Caio Fernando Abreu sob o prisma de uma grande conscientização política, uma vez que a relação entre a História e o processo criativo e crítico de Caio é um processo “particularmente rico, porque a produção do autor se estende desde um período cerrado do autoritarismo militar até o crescimento dos movimentos políticos democráticos. Uma leitura de sua produção, pautada pela historicidade, poderá observar as variações e as insistências em temas e abordagens”<sup>49</sup>.

Segundo as idéias de Ginzburg, as personagens apresentadas por Caio Fernando constituem-se, em sua totalidade, como “a imagem de um sujeito que não tem condições de construir a si mesmo”<sup>50</sup>, pois se apresentam danificadas e impossibilitadas de construir um caminho contrário à desesperança, entre outros aspectos. Esses indivíduos mostram, muitas

---

<sup>46</sup> SÜSSEKIND, 1985, p.47.

<sup>47</sup> GURGEL, 2008, p. 63.

<sup>48</sup> Caio Fernando Abreu inicia sua produção ficcional no final da década de 60 com o romance *Limite Branco* (1968). Entendemos que a seu conjunto de obras contempla as décadas de 70, por sua vez destacamos obras mais significativas: *Inventário do Ir-remediável* (1970), *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977); quanto a década de 80 com destaque para as obras *Morangos Mofados* (1982), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e *Estranhos Estrangeiros* (1990).

<sup>49</sup> GINZBURG, 1996, p. 37.

<sup>50</sup> Idem, p. 38.

vezes, um alto grau de melancolia, além de evidenciarem uma perspectiva negativa em relação às perdas, como referência para se pensar e sentir a existência em sua totalidade.

No que concerne à relação que se pode estabelecer a partir da análise dos contos de *O ovo apunhalado* e a ditadura militar no Brasil, em estudo já citado anteriormente, Aline Azeredo Bizello (2005) aponta a ligação direta entre o período histórico e a consolidação da sociedade de consumo no Brasil. Segundo a autora, o segundo livro de Caio “representou a preocupação em denunciar esse momento histórico através da criação de alegorias para criticar a sociedade de consumo desumanizada”<sup>51</sup>. Neste momento, a conjuntura econômica brasileira fora marcada pela falsa idéia de prosperidade e crescimento econômico, através do aumento do poder aquisitivo da classe média. Na verdade, a sensação de estabilidade econômica e política vigente no país, a partir desse momento, foram nada mais do que um jogo de interesses a fim de justificar e garantir a vigência do golpe militar de 1964.

A referida obra teve três contos vetados pela rígida censura aos meios de cultura e comunicação logo após a oficialização do AI-5, em 1968. Estabelecia-se, então, a censura prévia aos meios de comunicação, a fim de evitar que parte da intelectualidade brasileira contrária ao regime militar continuasse a produzir o “material de esquerda”. É o período em que a ditadura cria o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e que parte da intelectualidade brasileira vê-se obrigada a calar-se, assistindo às consequências como a “intervenção do terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento dos salários [...] inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de hábeas corpus, etc.”<sup>52</sup>.

Os cortes sofridos em *O ovo apunhalado* foram realizados com a justificativa de que alguns contos de Caio Fernando Abreu representavam um verdadeiro “atentado contra os bons costumes da época”. Mesmo censurado, a obra ganhou destaque nacional ao ganhar prêmios literários, dentre eles os prêmios Jabuti de 1984 e 1989. A segunda edição do livro, lançada nove anos depois, seria reeditada contendo algumas partes que foram vetadas pela censura prévia. Em relação a este fato, Aline Bizello assinala que:

Embora a obra tenha sido julgada como um atentado contra os bons costumes e, por isso, tenha sofrido alguns cortes, foi considerada uma das melhores do ano pela revista *Veja*. Aliás, essa obra foi premiada num concurso instituído pelo Instituto Estadual do Livro<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> BIZELLO, 2005, p.02.

<sup>52</sup> SCHWARZ, 1978, p. 62.

<sup>53</sup> BIZELLO, *op. cit.*, p. 03.

Dentre os contos censurados, Caio Fernando Abreu destaca a narrativa intitulada “Triângulo em cravo e flauta doce” (1971), que faria parte da primeira versão de *O ovo apunhalado*. No entanto, fora vetado pela direção do Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul. Atualmente, o conto integra a coletânea *Ovelhas Negras*, publicado em 1995, e foi revisado pelo próprio autor pouco antes de seu falecimento. Aparentemente, a narrativa mostra-se simples, porém percebe-se que seu desfecho apresenta uma tragédia familiar nada comum, além de expor o desencanto e a falta de perspectiva em relação a um final um tanto mais positivo.

O autor, ao longo da narrativa, revela aos poucos um conflito familiar entre irmãos, a partir da ação das três personagens centrais – dois irmãos e uma irmã. Apenas no final do conto nos é confessado que entre todas as discordâncias, os atritos e a atmosfera de medo vigente, ocorre a descoberta de uma gravidez indesejada, resultante de uma relação incestuosa. Este fato desencadeia a perturbação e inquietação do outro irmão que passa a ter um comportamento agressivo, potencializado pelo uso de drogas injetáveis. Neste momento, fica-nos clara a percepção de que havia também outra relação amorosa vivida pelos irmãos, caracterizando assim um triângulo amoroso e incestuoso.

A partir deste breve resumo percebe-se claramente o porquê da censura sofrida pela narrativa, uma vez que, segundo o órgão que vetou o conto, “os bons costumes” foram traídos por ações transgressoras em uma sociedade dentro dos limites da “normalidade”, como a que se insistia em apresentar na época. Também não podemos deixar de assinalar que, acima de tudo, a narrativa expõe de maneira clara e direta a decadência e desestruturação de umas das instituições que o Estado militar também pretendia defender com todas as forças: a família.

Dois anos após a publicação de *O ovo apunhalado*, Caio retoma as temáticas antes trabalhadas na obra *Pedras de Calcutá* (1977). Neste livro encontram-se ainda referências ao período ditatorial brasileiro, agora apresentadas através de imagens cada vez mais enigmáticas e fragmentadas, como se fossem códigos cifrados de uma situação que deveria ser reprimida. Nesta obra, Bizello destaca que “as metáforas, as imagens inusitadas, as simbologias e as ambigüidades formam o clima de denúncia e apresentam, através da articulação desses elementos, a construção do mundo interior e exterior das personagens, caracterizadas pela falta de perspectiva”<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> BIZELLO, 2005, p. 03.

Partindo da análise de *O ovo apunhalado*, Ana Paula de Teixeira Porto (2004) destaca que muitas das narrativas apresentam a discussão “de problemas sociais, como a opressão do homem pelo homem, a dificuldade de interação social, a solidão e as crises existenciais de sujeitos em busca de sua própria identidade”<sup>55</sup>. Assim, observa-se que a obra de Caio Fernando pode ser analisada tendo como ponto de partida as relações estabelecidas entre literatura e sociedade, segundo a perspectiva teórica de Antonio Candido (2006), uma vez que o elemento social é analisado “como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo, e não ilustrativo”<sup>56</sup>, tornando-se, desta maneira, um elemento interno, desempenhando assim, funções na própria estrutura da obra literária. Ainda segundo Antonio Candido, “o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”<sup>57</sup>. A partir deste aspecto, Ginzburg (2007) destaca que “Abreu encontrou um caminho criativo produtivo para interiorizar o antagonismo entre indivíduo e sociedade, e a crítica das imagens dominantes do Brasil”<sup>58</sup>.

Na análise que tenta associar os estudos relativos à arte e à sociedade, Theodor Adorno realiza uma leitura mais significativa das obras de arte. Em *Teoria Estética* (1982), o filósofo considera duas formas de estética, uma representada através da forma e outra a partir do conteúdo, assim surge o estudo relativo à dialética entre forma e conteúdo. Adorno também considera que as obras de arte “representariam” as tensões da experiência social. No entanto, este raciocínio distancia-se profundamente da idéia de que a obra de arte no sentido de um “retrato fiel” ou simples cópia da realidade. Para o crítico a relação entre a arte e a experiência social mostra-se num nível mais complexo de se refletir sobre a sociedade em si.

Para o teórico, se a experiência social não é percebida de maneira “harmônica”, então a representação nas obras de arte também não poderia expressar harmonia. Sobre esta ideia, Adorno concebeu a teoria que analisa os antagonismos provenientes da sociedade e as obras de arte segundo a *lógica da experiência*, uma vez que “Os estratos fundamentais da experiência que motivam a arte, apresentam-se com o mundo objetivo perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes à sua forma”<sup>59</sup>. Em outras palavras, para Adorno a lógica estabelecida pela obra de arte obedece à *lógica da experiência*.

---

<sup>55</sup> PORTO, 2004, p. 62.

<sup>56</sup> CANDIDO, 2000, p. 7.

<sup>57</sup> Idem, p. 14.

<sup>58</sup> GINZBURG, 2007, p. 47.

<sup>59</sup> ADORNO, 1982, p. 16.



A lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que se revela no fato de as obras – e a arte aproxima-se assim do pensamento dialético – suspenderem a própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua idéia; para aí aponta o momento de ruptura em toda a arte moderna”<sup>60</sup>.

À luz das considerações teóricas propostas por Adorno, devemos pensar como a representação formal está vinculada na obra de Caio Fernando Abreu. Os sujeitos encontram-se desprovidos de esperanças e meio absortos no tempo e no espaço, além de apresentarem e refletirem sobre o saldo negativo de experiências anteriores, porém ainda marcantes em suas vidas. Os dilemas da sociedade aparecem em seu conjunto ficcional. As ações apresentam-se incoerentes, em um primeiro momento, contendo diálogos muitas vezes desprovidos de unidades de sentido. Caio também pontua a linguagem como forma de ruptura. Os diálogos são quase inexistentes, em alguns momentos a atmosfera mostra certa descontinuidade e mesmo de confusão no interior dos indivíduos.

Seguindo os princípios teóricos adornianos, a falta de coerência em algumas narrativas de Caio Fernando constitui-se, na verdade, como reflexos dos antagonismos de ordem social e aparecem na obra de arte a partir de problemas de ordem estética. Assim, o que pode parecer contraditório ou desprovido de sentido maior, passa a ser encarado como um fator que nos ajuda a compreender as mais diversas contradições de ordem social de uma época, através da experiência dos indivíduos. Se em alguns textos percebe-se a predominância do tom fragmentário, deve-se atentar com mais especificidade, uma vez que estes podem associar-se a uma estrutura maior e mais complexa da própria obra de arte.

Segundo estudo desenvolvido por Gilda Bittencourt (1999), o conjunto ficcional de Caio Fernando pode ser dividido em três vertentes principais, assim divididas: a social, a existencial/intimista e a memorialista ou da reminiscência da infância <sup>61</sup>. No que se refere à vertente social, estariam agrupados “todos aqueles textos cuja ideia primordial é a análise da sociedade em suas macro e micro relações”<sup>62</sup>. Desta forma, a autora ainda aponta que a produção de 1970 do autor destaca-se, principalmente, pela crítica à sociedade de consumo e tecnológica, como em *O ovo apunhalado*. No que tange à vertente existencial/intimista, também estão englobados os textos compreendidos na década de 70, uma vez que refletem a

<sup>60</sup> Idem, p. 159.

<sup>61</sup> Na obra *O conto rio-grandense – tradição e modernidade* (1999), Gilda Bittencourt analisa o conto desenvolvido no Rio Grande do Sul, na década de 70. Sua análise identifica e propõe um estudo mais detalhado das temáticas apresentadas nesta narrativa, no que se refere à vertente social, a vertente memorialista ou da reminiscência da infância e a vertente regionalista.

<sup>62</sup> BITTENCOURT, 1999, p. 73.

sociedade contemporânea, a solidão, a falta de comunicação e a inadaptação do indivíduo no meio social em que vive como podemos conferir nas obras *Inventário do Ir-remediável* e *Pedras de Calcutá*. Desta forma, a autora completa que: “seus contos fazem uma radiografia do jovem de então, revelando o que se passava nas profundezas da sua mente e analisando, também, a sua ligação com o mundo exterior”<sup>63</sup>. Finalmente, a vertente memorialista engloba os textos ambientados na infância.

Ana Paula Porto também observa que nos contos de *O ovo apunhalado* encontramos uma carga significativa de crítica social, uma vez que:

Com freqüentes referências ao contexto social da década, as narrativas se propõem a representar a sociedade por meio de uma linguagem sem muitos arranjos formais, mas que mescla denotação e conotação, o “real” e o surreal, o individual e o coletivo, mostrando como a literatura pode interiorizar a sociedade à sua própria estrutura estética<sup>64</sup>.

Segundo Caio Fernando Abreu, a importância do livro supracitado se deve à sua inserção na efervescência cultural caracterizada como o *boom* da literatura brasileira, na década de 70. A publicação da obra assinala o retorno do autor de um “exílio voluntário” da capital inglesa e marca definitivamente a “transição entre certo amadorismo dos dois livros anteriores” para aquilo que ele mesmo considera como profissionalismo, mesmo com suas ressalvas.

Durante a intensa troca de epístolas entre Caio Fernando e Hilda Hilst, os autores comentavam e analisavam suas respectivas obras. Em 1973, Caio comenta que: “Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector. É bem mais objetivo, bem mais maduro que o *Inventário*, aproveitei bem minhas incursões pela loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico”<sup>65</sup>. Em outro momento, ainda em relação à concepção de *O ovo apunhalado* e o momento histórico, Caio Fernando observou que:

Os contos que o compõem (O ovo) foram escritos entre 1969 e 1973... Principalmente no Rio de Janeiro. Aquele Rio do começo dos anos 70, com a coluna “Underground” de Luiz Carlos Maciel no *Pasquim*, do topless no píer de Ipanema, das dunas da Gal, ou do barato... Tempo das dançadas federais. Tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados, e negra repressão... Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Idem, p. 98.

<sup>64</sup> PORTO, *op. cit.*, p. 62-63.

<sup>65</sup> MORICONI, 2002, p.431.

<sup>66</sup> ABREU. In DIP. 2009. p. 141.

Segundo Lygia Fagundes Telles, em prefácio alusivo à segunda edição de *O ovo apunhalado*, em 1984, o livro destaca-se por apresentar uma loucura que se forma a partir de uma intensa busca, “mas tão disfarçadamente, tão ambigualmente: por pudor, talvez, Caio Fernando Abreu disfarça, escamoteia através das personagens (sempre anti-heróis) a dor que deveras sente”<sup>67</sup>.

Partindo dessas informações, nos perguntamos sobre a inquietação encontrada em *O ovo apunhalado* (1975). Caio Fernando Abreu constrói suas narrativas a partir de uma perspectiva velada, cabendo ao leitor realizar as conexões mais pertinentes, na mais clássica e possível interpretação de que as pistas são deixadas propositalmente no meio do caminho. No trabalho intitulado *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*, Leticia Chaplin considera a obra com “narrativas elípticas que essencialmente sugerem, ao invés de dizerem” (CHAPLIN, 1999, p.52). Partindo dessa ideia, talvez encontremos aqui uma das características que tornem essa obra aberta às mais diferentes interpretações, além de assinalar que *O ovo apunhalado* merece uma atenção no que concerne a uma análise mais detalhada por parte da crítica acadêmica de seus aspectos formais e temáticos.

Na concepção de Chaplin (1999), as narrativas de Caio Fernando Abreu apresentam, principalmente, “a problemática do ser humano e os reflexos de um tempo confuso, cujos valores caracterizam-se pela transitoriedade”<sup>68</sup>. Sobre as narrativas contidas em *O ovo apunhalado* e as relações sobre a problematização da condição humana, Chaplin considera que: “Os contos, então, passam a representar o homem massificado pela sociedade de consumo, incapaz de reconhecer a si próprio e aos outros que o cercam”<sup>69</sup>.

No que se refere à sua estruturação formal, percebe-se que a publicação de 1975 apresenta inovações significativas. Sabe-se, porém, que Caio Fernando lançaria mão de recursos estéticos e estilísticos mais elaborados posteriormente, assim como trabalharia com temas de alto teor transgressivo, a exemplos de textos que abordam questões relacionadas ao homoerotismo. No entanto, acreditamos que a ficção do autor distancia-se das concepções próprias das formas tradicionais de construção das narrativas nos contos que compõem *O ovo apunhalado*, uma vez que, guardadas as devidas proporções, se apresentam de maneira fragmentária.

---

<sup>67</sup> ABREU, 2001, p. 13.

<sup>68</sup> CHAPLIN, 1999, p.06.

<sup>69</sup> Idem.

Antol Rosenfeldt (1996), no estudo *Reflexões sobre o romance moderno*, analisa as narrativas contemporâneas pontuando as diversas transformações ocorridas nas obras ao longo do século XX. Dentre suas concepções, Rosenfeldt considera a hipótese de que em cada fase histórica exista um “espírito unificador”, um *Zeitgeist*, comunicando-se com todas as manifestações culturais. Portanto, em sua análise, o ensaísta refere-se à “cultura ocidental” como uma estrutura autônoma e particular nas mais diferentes áreas artísticas, mas que possuem “certa unidade de espírito e sentimento de vida”<sup>70</sup>.

Ao utilizar a pintura como exemplo de sua teoria, Rosenfeldt cita o “fenômeno da desrealização”, em outras palavras, *a pintura deixou de ser mimética*. Se nas concepções mais clássicas da pintura, a forma buscava uma aproximação com a realidade, as manifestações modernas caracterizam-se pela forma reduzida, deformada, abstrata ou não-figurativa, próprias do Cubismo, do Expressionismo e do Abstracionismo. Dado o contexto em que estas escolas atuaram, o ensaísta propõe que a utilização do espaço tridimensional seria, na verdade, a projeção do mundo a partir da consciência do próprio indivíduo.

A pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento<sup>71</sup>.

Além de manifestações artísticas como a pintura e o teatro, Rosenfeldt destaca os fatores que caracterizam o romance moderno. Segundo o crítico, estas narrativas não seguem necessariamente as ordens básicas de tempo, linearidade ou causalidade (lei de causa e efeito) próprias dos romances tradicionais, pois “à eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, *os relógios foram destruídos*”<sup>72</sup>.

Subtraindo-se estas categorias, as noções de espaço e tempo passam a ser relativas e subjetivas, quando outrora eram tidas como categorias absolutas e objetivas. Portanto, as narrativas modernas apresentam alto grau de complexidade em sua estrutura, exigindo, assim, um trabalho maior de compreensão e de análise das respectivas obras demanda bem mais do leitor a fim de estabelecer relações de sentido com os fatos narrados. Esta dificuldade decorre do fato de que a arte moderna parece “negar compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo

---

<sup>70</sup> ROSENFELDT, 1996, p. 74.

<sup>71</sup> Idem, p. 77.

<sup>72</sup> Id., p. 78.

realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico comum”<sup>73</sup>.

Outro ponto apontado por Rosenfeldt refere-se à instabilidade do narrador que hora confunde o leitor, tornando um pouco mais complexa a compreensão das personagens e das relações causais na narrativa. Este recurso, muitas vezes, é marcado pela presença excessiva do monólogo interior. Em outras palavras, “desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do imperfeito”<sup>74</sup>. Da mesma forma, desfaz-se a imagem de uma *personagem nítida, de contornos firmes e claros*, característica das narrativas tradicionais. Pois “devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser mais elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo sem sequência casual, através de um tempo de cronologia coerente”<sup>75</sup>.

A questão é bastante complexa e exige reflexão e discussão, a fim de pensar criticamente as narrativas modernas, além de ultrapassar por completo os limites deste estudo. O próprio autor revela a complexidade do assunto ao constatar que outras formas de narrativas não foram analisadas, como o romance existencialista e o geométrico, por exemplo. Porém, uma reflexão sobre as mudanças de perspectivas apresentadas por Antol Rosenfeldt sobre o romance moderno ajuda-nos a compreender, com maior riqueza de detalhes, como as mudanças ocorridas ao longo do século XX exerceram influência em variadas manifestações artísticas. No que tange às narrativas, percebe-se que as novas formas de pensar e conceber o indivíduo moderno foram fundamentais para a composição da ficção contemporânea, além de facilitar o entendimento da obra de autores como Caio Fernando Abreu.

Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade, ou melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu<sup>76</sup>.

*O ovo apunhalado* é estruturado em três partes, cada uma delas contendo sete contos. As divisões intitulam-se Alfa, Beta e Gama, podendo ser apenas uma simples alusão ao alfabeto grego. Mas também pode sugerir uma relação entre as radiações químicas, cuja nomenclatura propõe que exista uma gradação, entre as substâncias radioativas, que vai da

---

<sup>73</sup> Id., p. 79.

<sup>74</sup> Id., p. 82.

<sup>75</sup> Id., p. 83.

<sup>76</sup> Id., p. 95.

mais baixa a mais alta radiação, respectivamente. Assim como pode referir-se ao grupo de constelações existentes no sistema solar. O fato é que, aparentemente, não há uma explicação plausível ou explícita em relação à denominação das partes que dividem o livro e se esta ordem influencia a organização temática de cada uma das partes que o compõem. Percebe-se, porém, que cada bloco possui uma ordenação maior no que tange à organização das temáticas a serem desenvolvidas pelo autor no decorrer das narrativas. Neste sentido, procuraremos os pontos que possam evidenciar esta linha de pensamento.

Para isso, percebe-se, no primeiro bloco do livro, cujo título denomina-se Alfa, que há uma concentração de contos que nos levam a fortes referências ao momento histórico brasileiro, mais especificamente, do período militar. Para dar início ao seu livro, Caio Fernando utiliza como epígrafe os primeiros versos do poema *Knots*, de R.D. Laing. *They are playing a game. They are playing at not playing a game* nos sugere que uma nova possibilidade de interpretação pode ser estabelecida a partir de então, pelo próprio autor. Neste caso, seria o “jogo” e todos deveriam fazer parte ou pelo menos ter conhecimento de sua existência e, conseqüentemente, de todas as suas regras.

No entanto, não se podia conhecer quem estava por trás de tudo isso, uma vez que as regras desse jogo poderiam ser quebradas e em resposta a este ato, havia a punição, pois *If I show them I see they are. I shall break the rules and they will punish me*. Talvez, a regra maior deste jogo fosse seguir adiante sem questionar-se sobre o que estava acontecendo, uma vez que: *I must play their game, of not seeing I see the game*. Ou seja, o que parece evidenciar-se então, é o estabelecimento de um poder movido por regras às quais não havia possibilidade de questionamento.

A segunda parte do livro, intitulada Beta, inicia-se com a epígrafe *De um louco anônimo*. O texto fora transcrito pelo repórter Caco Barcelos na reportagem, intitulada *Crime e Loucura*, inicialmente publicada no periódico Folha da Manhã (RS). Os versos parecem revelar aspectos relacionados à loucura ou às inquietações típicas do indivíduo, consideradas pelo autor não identificado como doença, desta maneira ele considera que: “*Estive doente/ doente dos olhos, doente da boca, dos nervos até*”<sup>77</sup>. Em outro verso, o autor anônimo parece revelar consciência de sua doença, assim como da intenção de viver, desta maneira revela que: “*Estive doente/estou em repouso, não posso escrever/Eu quero um punhado de estrelas maduras/ eu quero a doçura do verbo viver*”<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> ABREU, 2005, p. 59.

<sup>78</sup> Idem.

Nesse bloco, também composto por um conjunto de sete contos, Caio Fernando aborda, principalmente, uma temática pontuada por atitudes consideradas como desvio aos padrões normais de racionalidade. São atitudes, pensamentos, visões, seres de outros mundos que pontuam os contos contidos em Beta. No entanto, o autor não deixa de assinalar ao longo das narrativas pontos que evidenciam um pensamento crítico em relação às atitudes de uma sociedade tradicional, consumista e, muitas vezes, tolhedora. Segundo a estudiosa Gilda Bittencourt<sup>79</sup>, em *O ovo apunhalado* “são mostrados igualmente os mecanismos perversos de apropriação do sistema para criar valores artificiais a serem cultivados como positivos pela massa e consumidos como mercadoria pela sociedade”<sup>80</sup>.

A terceira e última parte constitutiva de *O ovo apunhalado* possui como abertura um trecho de *Las Armas Secretas*, de Julio Cortázar: “*Curioso es que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas*”. A partir da leitura dos versos citados acima, inferimos na possibilidade de que as coisas em geral obedecem uma espécie de sequência ou mesmo de um ciclo, muitas vezes sem perspectivas de mudança. Os sete contos que compõem este conjunto, intitulado Gama, apresentam personagens com um visível desgaste em relação às personagens dos blocos anteriores, no que se refere às decepções, à desilusão interior do indivíduo, aos amores não realizados e muitas vezes dilacerados. No que concerne à caracterização das personagens, por exemplo, percebe-se a ausência de nomes e de atribuição física ou psicológica. Caio Fernando Abreu constrói estas personagens a partir do mínimo de informações possível. Elas mostram-se mais desiludidas e descrentes, o que nos leva a considerar que possa existir a partir de então, uma aproximação ou um possível diálogo com obras posteriores do autor, mais especificamente com *Morangos mofados*.

De um modo geral, as narrativas que compõem *O ovo apunhalado* apresentam uma forte carga de sentimentos negativos como o medo, a solidão e, principalmente, o desnorteamento em relação à falta de perspectivas. Em sua maioria, as personagens não apresentam nomenclatura, constituem-se apenas como homens ou mulheres, pautados por diálogos curtos em sua maioria. Não há muitas informações que possibilitem ao leitor uma composição mais completa das personagens. Perfis e atitudes precisam ser configurados em nosso imaginário a partir de pistas deixadas por Caio Fernando ao longo do texto. Sobre este

---

<sup>79</sup> BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 85. In Porto, 2004, p. 66.

<sup>80</sup> Idem, 1999, p. 85.

aspecto, Porto (2004) acentua que “na caracterização das personagens, o estilo tradicional em que o narrador descreve ao leitor é substituído por sugestões que deixam ao receptor a construção do perfil dos personagens”<sup>81</sup>.

Tais sugestões, deixadas pelo autor, são evidenciadas, principalmente, a partir das imagens que podem ser atribuídas tanto à construção das personagens, assim como ao ambiente vivido por elas. Geralmente, Caio utiliza-se da estética *kitsch*<sup>82</sup> no que se refere à caracterização do espaço vivido por estas personagens.

### 1.2.1 DITADURA, FAMÍLIA E PERDAS

No primeiro conto de *O ovo apunhalado*, intitulado “Nos Poços”, encontramos um único parágrafo e um breve diálogo entre duas personagens, em momento algum identificadas por seus respectivos nomes. A comunicação estabelece-se a partir da percepção da queda em um poço: “primeiro você cai num poço”<sup>83</sup>. Não podemos determinar o sexo destas personagens, não sabemos se homem ou mulher, sabemos apenas que estas figuras, por sua vez, expressam um sentimento de angústia, solidão e total desconhecimento ao cair no poço, ao perceberem-se diante de uma situação aparentemente sufocante e por não terem meios ou condições de superação.

Há mesmo uma sensação de desnorteamento ao perceberem-se no limite ou quase no fim de alguma situação. Ana Paula Porto (2004) completa que há uma relação entre a metáfora do poço e o plano social, uma vez que esta relação “já demonstra certa desilusão quanto à superação de problemas, que pouco a pouco vão enfraquecendo as possibilidades de resistência e por isso *a gente morre um pouco em cada poço*”<sup>84</sup>.

Enquanto uma das personagens parece explicar os direcionamentos de como é estar no poço ou mesmo de como se comportar diante desta nova situação, uma vez que apresenta ser um pouco mais adaptada a este processo ou mais conformada, a segunda personagem questiona-se sempre, parece enfrentar a nova situação cada vez com mais medo, com desconfiança e com uma sensação de maior desnorteamento em relação à nova situação. Sua ação é pautada, principalmente, por desconforto e angústia, ocasionados pelo sentimento

---

<sup>81</sup> PORTO, 2004, p. 63.

<sup>82</sup> Kitsch (alemão: verkitschen) é usado para categorizar objetos de valor estético distorcidos e ou exagerados, que são considerados inferiores à sua cópia existente.

<sup>83</sup> ABREU, Caio Fernando. In *O Ovo Apunhalado*. Porto Alegre: L&P, 2001, p.19.

<sup>84</sup> Idem.



de medo, pois “não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo?”<sup>85</sup>.

A ideia contida já no título da narrativa nos abre uma série de possibilidades em relação ao conjunto da obra de Caio Fernando Abreu. A sensação de estar no poço nos indica o fechamento e a falta de perspectivas que norteiam as duas personagens centrais da narrativa. Também, podemos compreender “o poço” como uma metáfora significativa e representativa do contexto histórico e social da época em que foi escrito, uma vez que o conto apresenta uma perspectiva de claustrofobia constante. É como se as duas personagens estivessem presas e sem solução alguma.

Diante de uma situação como esta, a única saída seria “conformar-se” ou então deixar-se conduzir pelas incertezas provocadas pelo período mesmo em que apenas haja solidão e angústia pela frente. E assim, a personagem que tenta de alguma maneira explicar a nova situação complementa que “A gente sente um pouco de medo mas não dói [...] a gente morre um pouco em cada poço [...] morrer é entrar noutra”<sup>86</sup>. Neste momento, fica evidente a falta total de solução.

O trecho termina com uma inquietação e uma sensação não tanto positiva em relação ao desfecho, uma vez que: “e depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.” Neste momento, percebe-se a ideia de que a situação de estar no poço não passa de um ciclo com começo e fim permeado por incertezas um tanto delimitadas, se tomarmos como princípio a ideia de que “primeiro você cai num poço”, contida no início do texto. Desta forma, podemos inferir a possibilidade de uma situação cíclica e sem saída, que envolve as duas personagens.

Em “Réquiem para um fugitivo” percebe-se, principalmente, a frágil relação existente entre mãe e filho, mediada pela lembrança de alguém que um dia partira e cuja presença ainda permanece constante no ambiente vivido pelos dois, ou que não se deseja esquecer por completo. As personagens do conto quase não dialogam ou mantêm algum contato direto indicando a falta de contato em dois indivíduos com laços familiares tão próximos. No entanto, o que une os dois parece ser o sentimento, uma espécie de ritual em torno desta figura ainda tão presente na trajetória de ambos. Uma figura pálida, ostensiva que minava toda e qualquer possibilidade do filho obter informações mais precisa sobre sua presença.

---

<sup>85</sup> Id.

<sup>86</sup> Id.

Caracterizada apenas por “Ele”, esta imagem, ou até mesmo esta terceira personagem, dada sua importância na narrativa, nos é apresentada como alguém cuja importância é crucial para a mãe, porém, este sentimento é manifestado de uma maneira bastante resignada, calada e sem informações. O fato é que desde antes a existência do filho, a figura enigmática fazia parte do cotidiano materno. O filho, que é o narrador da história, reflete assim sobre a fria e distante relação com a própria mãe: “Embora não nos falássemos, ela sempre foi muito gentil. Não lembro de tê-la ouvido falar alguma vez em voz baixa ou em voz terna, ou mesmo em qualquer outra voz, mas não importa: o essencial é que ela nunca gritou”<sup>87</sup>.

No entanto, ao longo da narrativa podemos identificar um sentimento velado de dor e saudade compartilhado por mãe e filho. É-nos sugerido que pode se tratar de uma fotografia ou qualquer outro objeto guardado no interior do guarda-roupa materno: “estava ali desde muito pequeno, quando minha mãe abria o guarda-roupa e eu conseguia perceber no meio dos vestidos as suas mãos demasiado longas”<sup>88</sup> ou de algum outro objeto que pudesse nos mostrar sua fisionomia.

A relação da mãe com a suposta imagem em seu guarda-roupa parecia ser a mesma marcada pelo matrimônio. O certo é que o filho ouvia “certos ruídos” no quarto de sua mãe, à noite. Por vezes, não deixava de imaginá-la em seus momentos mais íntimos, no entanto a mãe mostrava-se sempre prudente. Desta maneira, o filho revela-nos que “minha mãe foi muito correta, é verdade que sempre foi viúva, desde que me conheço por gente, mas é verdade que nunca me tornou cúmplice de sua viuvez”<sup>89</sup>. As atitudes da mãe podem ser notadas como de total resignação, sempre resolvendo seus conflitos de maneira silenciosa e discreta.

O mesmo trecho também nos possibilita uma interpretação da relação existente entre mãe e filho, marcada pelo distanciamento entre ambos. Outra passagem que nos indica certo distanciamento entre ambos pode ser analisada a partir das reflexões do filho sobre a própria mãe, desta maneira o narrador nos revela que: “Devia ter seus problemas, claro, mas nunca me tornou participante deles. Ela os resolvia em silêncio, discreta, sabendo que eu sabia, mas sem me impor absolutamente nada. Inclusive a presença dele, ela não me impôs”<sup>90</sup>.

Nem mesmo para o filho confessava a identidade daquele que povoava sua lembrança, assim como de nenhum outro homem. Desta forma, o filho nos revela que

---

<sup>87</sup> Idem, p. 20.

<sup>88</sup> Id.

<sup>89</sup> Id.

<sup>90</sup> Id.

“também nunca me falou dele. Nem dele e nem de outro qualquer, de dentro ou de fora de seu guarda-roupa”<sup>91</sup>. A verdade é que as duas personagens não possuíam laços sólidos de intimidade, naturais entre mãe e filho, nem mesmo se falavam com frequência, “embora não nos falássemos, sempre foi muito educada e gentil”<sup>92</sup>. Sobre a possibilidade da existência de amor entre ambos, o narrador nos revela que “e se é verdade que não chegamos a ter amor um pelo outro, é verdade também que não chegamos a ter ódio. Acredito mesmo que tivéssemos descoberto a forma ideal de convivência e comunicação”<sup>93</sup>.

A falta de uma figura masculina nesta família é completada pela presença deste alguém paradoxalmente tão ausente e nunca visto pelo filho, que após certo tempo, já lhe era familiar, pois “no começo não tinha voz para perguntar quem era, o que fazia. E quando finalmente tive voz e tive movimentos, já não era necessária nenhuma pergunta, nenhuma curiosidade”<sup>94</sup>. No que concerne ao sentimento que o filho nutria em relação a esta imagem, percebemos tratar-se de uma relação de amor filial, mas “era um amor diferente, quase assim feito uma segurança de sabê-lo sempre ali, quando minha mãe saía e eu ficava sozinho ou quando havia tempestade”<sup>95</sup>. Mesmo admitindo que este sentimento pudesse equiparar-se ao mesmo sentido por um objeto qualquer, no entanto o filho não admitia que mais ninguém considerasse essa figura como um ser comum. Ao refletir sobre o que sentia, o filho diz que “a única diferença era que eu não admitia que ninguém mais pensasse assim. Para ser mais claro: eu tinha ciúme”<sup>96</sup>.

Porém, o sentimento do filho em relação à imagem enigmática configura-se de maneira essencial em sua vida ao longo da narrativa. Assim, o conto revela-nos aos poucos um sentimento de admiração pela figura que habitava constantemente o guarda-roupa de sua mãe. Não raro, na ausência dela, deixava-se permanecer a admirar os traços físicos desta imagem, desejando um contato maior de alegria ou mesmo dor, típico das relações paternas. Por outro lado, percebe-se que o filho trata-o com cuidado, chega mesmo a arrumar os vestidos da mãe da melhor maneira possível a fim de não deixá-lo com frio, mesmo sabendo que suas mãos e unhas permaneciam cada vez mais desprovidas de cor.

Sei que fico um tanto ridículo falando delas nesse tom, mas não consigo evitá-lo: quando se quer explicar o inexplicável sempre se fica um pouco piegas. Por isso me eximo de descrevê-las. Digo apenas que estavam ali, paradas, e aqueles pés

---

<sup>91</sup> Idem, p.22.

<sup>92</sup> Id.

<sup>93</sup> Id.

<sup>94</sup> Idem, p.20.

<sup>95</sup> Idem, p. 21.

<sup>96</sup> Id.

esplêndidos em muito ficavam lhes devendo. Eram essas mãos que povoavam meus sonhos. Meus sonhos eram repletos dessas mãos, que ora me indicavam caminhos, ora me acariciavam os cabelos, ora dançavam tomadas de vida própria<sup>97</sup>.

Sobre a possível percepção do tempo da narrativa, inferimos que eram tempos difíceis, pontuados pelo tom cinza e pela simples sucessão dos dias. Como se viver fosse apenas uma intercalação de dias e noites com a função de vivenciar a existência a partir da ausência de emoções. Esse aspecto evidencia certa monotonia no cotidiano das personagens, porém a única marca de ruptura desse traço é pontuada pela presença do ser que habita o guarda-roupa da mãe do narrador. A partir deste ponto, nota-se o tom melancólico vivido por ambas as personagens. Mãe e filho, mesmo coabitando o mesmo espaço físico, parecem viver uma atmosfera sufocante, pois a impossibilidade de comunicação é percebida a partir das ações frias e distantes de ambos. A metáfora utilizada pelo filho sobre a impressão de “viver dentro de uma enorme bola de gás”, nos permite conceber que a relação familiar da narrativa é pautada pela indiferença e estranhamento. Desta maneira, destacamos a seguinte passagem:

A vida era muito dura. Não chegamos a passar fome ou frio ou nenhuma dessas coisas. Mas, era dura porque era sem cor, sem ritmo e também sem forma. Os dias passavam, passavam e passavam, alcançavam semanas, dobravam-se as quinzenas, atingiam os meses, acumulavam-se em anos, amontoavam-se em décadas – e nada acontecia. Eu tinha a impressão de viver dentro de uma enorme bola de gás em constante rotação<sup>98</sup>.

O ser estranho, além de exercer uma fascinação no narrador, intimidava-o a partir de sua própria imagem. O filho não ousava encará-lo diretamente, sentia-se tímido ao observá-lo. Era como se seus olhos não fossem dignos perante a imagem do ser com seus membros considerados perfeitos, principalmente pela maneira como se configuravam suas mãos: “dignas de qualquer poema, de qualquer tela, de qualquer sinfonia”<sup>99</sup>, assim como os pés *esplêndidos*. Outro ponto que nos chama a atenção é a referência dada pelo narrador a essas mãos, configurando-se como representação de direção em sua vida, além de pontuarem, nos sonhos do narrador, as únicas formas de encontrar carinho e conforto em sua vida. Nota-se, neste ponto, a forma elaborada e sempre ativa como o narrador descreve a figura enigmática, comparando-a com imagens clássicas de manifestações artísticas seculares, como a literatura, a pintura e a música.

---

<sup>97</sup> ABREU, 2001, p. 23.

<sup>98</sup> Idem, p. 22.

<sup>99</sup> Idem, p.23.

Após a morte da mãe, restava apenas o filho e “ele”, mas o filho “não sabia como tratá-lo, como comunicar a ele o acontecimento”. Para isso, deveria ter coragem de abrir a porta do guarda-roupa por completo. Neste momento, o filho vê confirmadas suas dúvidas e suspeitas, liberta o que havia no guarda-roupa. O que se mantinha em seu interior realmente era um anjo e alcança vôo. “As dúvidas se diluíram e eu tive certeza: tratava-se realmente de um anjo. Não sei se arcanjo ou serafim, mas indubitavelmente, irresistivelmente, inconfundivelmente – um anjo”<sup>100</sup>. Após o acontecimento inesperado, o filho sente o quanto é difícil a permanência na casa sem a imagem que tanto se fizera presente antes. Como se antes a solidão fosse preenchida pela imagem que ambos pareciam cultivar dentro do guarda-roupa.

A partir dos dados acima analisados, conclui-se que a maior parte da narrativa atua mais por sugestões, fazendo com que o leitor estabeleça um sentido maior sobre o que está sendo narrado. Faz-se necessário refletir sobre a figura desse anjo em todo o conto, sua importância junto às figuras materna e filial. Percebe-se que a sua relevância constrói-se a partir das reflexões do narrador, pois o anjo supre suas necessidades de companhia e afetividade. Em toda a narrativa, notam-se as reflexões do narrador junto a este ser de beleza e proteção. Por outro lado, a figura do ser alado fixa-se como ponto de união entre mãe e filho, configurando-se, assim, como uma das possibilidades interpretativas do conto, mesmo que o leitor saiba que a relação de ambos é pontuada pela distância e pela apatia.

Sabe-se que nas religiões cristãs, a figura do anjo comporta elevado teor simbólico. São seres representativos da proteção divina e detentores de enunciação tanto positivas, quanto negativas. Se levarmos em consideração esse fato, percebemos que o ser no interior do guarda-roupa preparou-se para acompanhar a mãe no momento de sua morte. E mesmo esperava por este momento, pois não retorna mais ao lugar onde sempre habitou. Esse fato, por sua vez, marca o tom melancólico do filho por ver-se sozinho e na expectativa de que o anjo, e não sua mãe, retorne, pois era no anjo que ele encontrava afeto e amor.

A narrativa intitulada “Oásis” traz, inicialmente, um grupo de crianças que se diverte em inocente brincadeira. Imaginação fluida e lembranças da infância permeiam todo o conto. Em um primeiro instante, tudo parece perfeitamente comum ao universo da criança e da imaginação infantil, pois “a brincadeira não era difícil: bastava que nos concentrássemos o suficiente para conseguirmos transformar tudo o que havia em volta”<sup>101</sup>. A visualização no imaginário infantil é caracterizada pela imagem de “um oásis no arco branco do portão do

---

<sup>100</sup> Idem, p. 24.

<sup>101</sup> Id, p.31.

quartel”<sup>102</sup>, pois tudo não passava de uma mera fantasia, assim como o pretexto de visitá-lo mais vezes. A ideia de adentrar o quartel parece constante, afinal se constitui mesmo como um ritual, já que outras crianças eram “iniciadas”, no entanto poucas *conseguiam chegar até o fim*, ou melhor, poucas vivenciavam o interior do quartel.

“Brincar de oásis” era a expressão utilizada para dar início à fantasia. Os três garotos que conseguiram ultrapassar as barreiras do quartel tinham a senha para brincar em um lugar não permitido para a grande maioria. A imaginação era permeada por imagens de guerra, choques de aviões, correria e um deserto. A vila onde os meninos moravam, além do quartel no fim da rua, possuía algumas casas de prostituição. Entre a escola e a brincadeira de entrar no quartel, os garotos tinham que passar pelas janelas onde louras mulheres “pintando as unhas e tomando chimarrão” constituíam uma espécie de miragem em meio à fantasia infantil. A tática utilizada para entrar no quartel deu-se a partir do suborno, “usando os métodos mais sedutores, adestrando-nos em cinismos”<sup>103</sup>. Astúcia maior configura-se quando os meninos conseguem inserir a empregada como forma de seduzir um dos soldados.

Porém, a aparente tranquilidade é quebrada pela percepção, por uma das personagens, de um movimento estranho dentro do espaço habitado por soldados: “carroças se chocavam, armas passavam de um lado para o outro, soldados corriam e gritavam palavrões, o chão estava sujo de esterco, os cavalos todos enfileirados.”<sup>104</sup>. Neste momento, percebemos quão drásticas e violentas poderia ser esta mudança no cotidiano de todos.

Habitados a brincar no interior do quartel, as crianças conseguiram entrar “incógnitos pelo meio da babilônia”, chegaram a uma sala com paredes vazias, mas composta por aparelhos com numerosos fios e microfones. A imagem mais parece a de uma conspiração, nesse momento, o narrador destaca que “por algum tempo, ficamos ali parados, sem compreender exatamente o que era aquilo, mas certos de que se tratava de uma peça importantíssima para o funcionamento de toda a organização”<sup>105</sup>. Ao serem percebidos pelos soldados, não importava mais se eram crianças inocentes ou intrusos, foram logo tratados com agressividade em meio a gritos e exasperações. Segundo o próprio narrador, tal descompostura traduzia-se no fato de que aprenderiam “a não nos metermos onde não era de nossa conta”. Foram “jogados” em uma pequena sala fria, suja e com uma pequena janela gradeada no teto, “durante muito tempo, incapazes de dizer qualquer palavra, num temor tão

---

<sup>102</sup> Id.

<sup>103</sup> Id., p. 33

<sup>104</sup> Id., p.35.

<sup>105</sup> Id.

espesso que não era preciso evidenciá-lo através do grito”<sup>106</sup>. Os três garotos quebraram as regras de conduta e por isso deveriam pagar caro.

Em relação às crianças, percebemos que, ao serem pegas no interior do quartel como infratoras em meio a toda movimentação que começava a configurar-se, é como se nesse momento fosse perdida a inocência das crianças que brincavam tranquilamente na rua, além de visitarem o quartel com frequência. Dado aos fatos que aconteciam no momento em que a narrativa foi escrita, nota-se um possível diálogo entre os traços de violência e autoritarismo do contexto brasileiro e a narrativa. Vale ressaltar que as figuras representativas do poder totalitário aparecem no conto, a princípio de maneira pacífica, posteriormente ao perceberem que seus interesses poderiam ser quebrados, respondem com intensa austeridade evidenciando que as regras não deveriam ser rompidas de forma alguma.

As crianças e o seu poder imaginativo podem ser vistas como parte da população que foi pega de surpresa por formas opressoras de manutenção de poder. A liberdade e a força imaginativa e criadora deveriam ser reprimidas, jogadas em um pequeno quarto escuro, como forma de aprendizagem, a partir de um reforço negativo, a não mais desobedecerem às ordens estabelecidas. A partir de então, a realidade, que antes não passava de um simples jogo inocente, toma agora as cores e as proporções de uma guerra ou mesmo de uma conspiração. Nesta narrativa, nota-se que as crianças situam-se em um momento bastante delicado de suas vidas.

A ideia de perda da inocência dá-se principalmente ao terem contato com a ação colérica dos soldados, pois se antes era fácil adentrar nos limites do quartel, agora a situação exigia cautela e ação violenta contra os intrusos. Nesse momento, é preciso destacar que os três foram colocados em celas e por ali permaneceram por um tempo indeterminado. O choque em relação à nova situação dá-se também através da dor física causada pelo medo, pois, segundo o narrador, “pensamentos terríveis cruzavam a minha cabeça, pelotões, fuzilamentos, enquanto uma dor de barriga se tornava cada vez mais insuportável, até escorregar pelas pernas numa massa visguenta”<sup>107</sup>. A cena mais parece a de uma tortura psicológica, pois as três crianças permaneciam presas em celas, no entanto não lhes era dito por quê.

No final do dia, ao chegarem a casa num jipe militar, ocorre uma discussão entre os componentes da família, mãe, pai e empregada. Cada um à sua maneira apóia-se nas mais diferentes razões com o objetivo de justificar e identificar o verdadeiro culpado pelo que

---

<sup>106</sup> Id, p. 36

<sup>107</sup> Id, p. 36.

acontecera às crianças. A imagem proposta pelo autor seria a de uma identificação entre os componentes da família e os homens fardados do quartel, no que se refere à imposição de uma postura rígida e mesmo tolhedora, uma vez que “acabaram os três gritando tão alto quanto os dois soldados de farda diferente, com penduricalhos coloridos nos ombros”<sup>108</sup>.

Após o incidente no quartel, há a percepção por parte das crianças que vivenciaram tal episódio de que os tempos eram outros. Ao invés das brincadeiras pueris e despreziosas, da fantasia e da imaginação, o momento atual indica incerteza e questionamentos sem possibilidades aparentes de resposta.

Antes de dormir ainda ouvi a voz de Jorge perguntando a Luiz o que era revolução, e um pouco mais tarde a voz de Luiz, apagada e hesitante, dizer que achava que revolução era assim como uma guerra pequena. Mais tarde, não sei se sonhei ou se pensei realmente que os aviões não caíam no meio das ruas, e que as ruas não eram desertos, e que portões brancos não eram mais oásis.<sup>109</sup>

A fantasia infantil é quebrada no momento em que as três personagens percebem os novos ares, ou melhor, os tempos em meio à “revolução”. Mesmo cientes de que a figura do quartel já era presente na realidade delas, percebe-se que o choque com a história real quebraria por vez a fantasia infantil. As crianças parecem tomar consciência de que a vida não poderia ser como antes. Desta forma, o narrador finaliza o conto a partir da seguinte percepção: “e por todas essas coisas, creio, soube que nunca mais voltaríamos a brincar de encontrar oásis no fim das ruas. Embora fosse muito fácil, naquele tempo”<sup>110</sup>.

No conto “Visita”, a narrativa contada em primeira pessoa, assim como em “Réquiem para um fugitivo”, gira em torno de uma pessoa ausente. O narrador vai à casa de alguém que, a princípio, morrera ou desaparecera há algum tempo. Esta ideia pode ser levantada pelo leitor ao longo da narrativa, no entanto não há a descrição explícita ou a menção da morte ou do desaparecimento. O narrador é recebido pela mãe da personagem que partira. Ela o apresenta ao universo um dia habitado pelo ente querido. Ao entrar na casa, notamos a percepção do narrador- personagem sobre os muitos detalhes encontrados na residência e todas as lembranças possíveis: o portãozinho gasto e enferrujado, a sala com móveis simples, o retrato de outros entes que já não fazem mais parte deste mundo.

Desejando reviver por uns instantes algumas lembranças e não perturbar ou não prolongar o contato com a figura materna, a personagem pede para ver o quarto. No cômodo, a personagem toma contato com o universo vivido por esta pessoa que já se foi, assim como

---

<sup>108</sup> Idem

<sup>109</sup> Id, p.37.

<sup>110</sup> Idem.



nos deixa inferir que muitos destes momentos foram compartilhados pelos dois. Em meio às memórias, a personagem permanece sozinha no quarto recordando momentos e revivendo com saudade fatos íntimos vividos pelos dois, nada muito explícito, embora possamos perceber que entre os dois desenvolveu-se um tipo de sentimento amoroso. Dois parceiros? Dois amantes? Nada é revelado, apenas encontram-se indícios de um possível relacionamento vivido pelos dois.

O quarto ainda permanece intacto como se o seu habitante pudesse ainda retornar. Livros, gravuras, objetos pessoais e a cama ainda não arrumada evidenciam a presença desta pessoa, assim como um desejo de que sua lembrança não seja esquecida por completo. Tal fato nos leva a concluir que a perda deve ter ocorrido de uma maneira inesperada.

A pessoa a ser lembrada nesta narrativa apresenta-se como uma pessoa rebelde e com fortes ideais compartilhados pelas duas personagens. O narrador afirma que os dois poderiam ser considerados como “épicos heróis românticos descabelados suicidas” de outras épocas. Neste ponto, não podemos deixar de notar que o autor deixa implícito um pouco da época vivida pelos dois. Considerando as circunstâncias nas quais o livro foi concebido, pode-se concluir que se trata de uma época em que os ideais ainda estão presentes entre os mais jovens, cujo espírito de mudança e até mesmo de revolução povoava a cabeça de muitos.

No entanto, a personagem que revive no quarto um pouco também de seu próprio passado nos deixa claro quão difícil poderia ser viver por um ideal ou quem sabe por uma suposta opção sexual, “porque era duro lá fora fingir que éramos pessoas como as outras, mas nos cantos daquele quarto tínhamos força sangue esperma, talvez febre, feito tivéssemos malária [...]”<sup>111</sup>. Neste conto percebe-se o diálogo estabelecido por Caio Fernando e o imaginário herdado a partir da ação da geração do final da década de 60. A personagem que desaparecera parece caracterizar-se pelo ideário de revolução e liberdade, próprios deste grupo rebelde no seu desejo de mudar o mundo. Em uma das passagens, o narrador, em meio a muitas lembranças, revela que “acreditávamos que um dia seríamos grandes, embora aos poucos fossem nos bastando miúdas alegrias cotidianas que não repetiríamos, medrosos que um ridicularizasse o outro, pois queríamos ser épicos heróicos românticos descabelados suicidas”<sup>112</sup>.

Apesar dos dois compartilharem o mesmo “sonho”, percebe-se que as duas personagens poderiam ter visões diferentes, ou seja, nesse ponto o narrador se mostra um pouco mais cético em suas próprias ações ao revelar que:

---

<sup>111</sup> Id, p.41-42

<sup>112</sup> Idem

a vida é exatamente esta, a minha, e que não a troquei por nenhuma outra, de sonho, de invento, de fantasia, embora ainda o escute a dizer que compreende que alguns outros devem ter sentido a mesma dor, e a suportaram, mas que esta dor é a dele, e não a suportaria, e saber que tudo isso se perdeu como o calor do chá de jasmim esquecido sobre o piano, e então<sup>113</sup>.

A visita ao quarto do companheiro traz inúmeras lembranças, no entanto reforça na personagem mais cética a ideia de que “tudo não passou de uma vertigem”. Esta narrativa, em nossa concepção, antecipa os caminhos de uma possível desilusão, o gosto mofado na boca e o “nó no peito” em relação ao contexto histórico e político da época herdeira do ideário de 68 e que passa toda a década de 70 em busca de repostas às ilusões perdidas. Este aspecto será trabalhado mais intensamente por Caio Fernando Abreu na obra *Morangos mofados*. Desta maneira, podemos notar que são as vozes dos que sobreviveram aos impasses político e existencial da vida cotidiana dos jovens alternativos, desbundados ou mesmo dos companheiros da luta armada, uma vez que “este discurso de dicção alternativa, de tons aflitos e às vezes violentos estetiza, ao contrário do que acontece neste início de milênio, o comportamento como elemento crítico”<sup>114</sup>.

Partindo deste princípio, podemos atestar que alguns estudos críticos em relação à obra de Caio Fernando conferem-lhe um caráter crítico e mesmo representativo, no que se refere às possibilidades interpretativas de seu tempo. Sob este aspecto, Larry Wizniewsky observa que o autor de *O ovo apunhalado* “foi um crítico da contracultura e apontou limites e carências dos princípios ético-estéticos desse movimento”<sup>115</sup>. Segundo o ensaísta, Caio apresenta uma nova e diferente abordagem, porém crítica em relação aos desdobramentos da contracultura no país, uma vez que se afasta por completo de uma tentativa de explicar o movimento de forma acadêmica. No entanto, o autor expõe em sua ficção os elementos da contracultura a partir de uma visão de quem vivenciou o processo de uma maneira bastante peculiar, assim o tom pessimista dos textos pode ser considerado como resultado “de uma reflexão crítica profunda, conduzida pela palavra literária em direção ao real da experiência vivencial”<sup>116</sup>.

A contracultura pode ser compreendida como um dos movimentos contestatórios aos regimes totalitários entre as décadas de 1960 e 1970. Os adeptos dessa manifestação eram, em sua maioria, jovens crentes de que as grandes mudanças poderiam

---

<sup>113</sup> Idem

<sup>114</sup> GURGEL, 2008, p. 65.

<sup>115</sup> WIZNIEWSKY, *apud* PORTO, 2005, p. 24.

<sup>116</sup> Idem.

ocorrer, a partir de transformações no interior do indivíduo. Muitos adotavam o preceito de que era preciso estar “fora do sistema” como forma de recusa à lógica autoritária do Estado. Não raro, os jovens contraculturalistas eram a favor das viagens lisérgicas e transcendentais, acreditavam em discos voadores movidos ao som de guitarras distorcidas ou do experimentalismo musical típico da época. Essas atitudes são concebidas como formas de “não se entregar” ao sistema de ordem, lei e privação dos sonhos.

Para os contraculturalistas, parte da inspiração provinha da adesão ao orientalismo como forma de transcender ao momento confuso. Eram a favor do pacifismo em resposta à guerra, basta lembrar a antológica frase “paz e amor”, ou mesmo da ideia de transformação a partir do lema “here and now”, a fim de melhor visualizar os jovens que diziam não, como forma de protesto. Outro aspecto que caracteriza os movimentos contraculturais é o fato de que deram espaço e vez para as discussões sobre a liberdade sexual e a liberação feminina. Não raro, propunham formas alternativas de expressão sexual a partir do pansexualismo ou do homossexualismo. Para esses jovens as novas formas de relacionamento consagradas pelo “amor livre” podem ser compreendidas como forma de protesto em relação ao poder que podava, acima de tudo, os sentimentos alheios. Pode-se ainda atribuir aos contraculturalistas às formas de pensar a relação homem e meio ambiente em decorrência de ir contra a sociedade industrial e consumista.

Caio Fernando Abreu também vive seu período de contracultura adotando formas de viver “fora do sistema” ao fugir dos empregos burocráticos e exilar-se voluntariamente no exterior. Adere, por algum tempo, às crenças nas experiências transcendentais, nos de seres de outros mundos ou em discos voadores. Um bom exemplo desta passagem pode ser entendido a partir da leitura de alguns contos que compõem *O ovo apunhalado*, uma vez que algumas narrativas apresentam seres dotados de poderes especiais, entre outros pontos; outro exemplo é o conjunto de missivas que o autor trocou com Hilda Hilst. Nas cartas, Caio Fernando revela experiências pessoais, desejos, anseios, assim como as reflexões ocorridas em sua escrita.

Tens razão no que dizes sobre o conto das rosas – estive relendo e achei todos os defeitos que apontas. E concluí que qualquer modificação na linguagem que até aqui empreguei deve vir naturalmente, para que não ocorra o que ocorreu com este. Depois acho que a própria tessitura do conto deve impor sua própria linguagem. Você vê em *O ovo* usei uma linguagem mais ou menos solta, com palavras e violências – mas não sou “grosso” porque era a única linguagem para aquele tipo de estória. Escrevi mais uns quatro contos depois desses que [...] mandei e, num deles, creio que consegui o mesmo que no Ovo, talvez até para melhor <sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> MORICONI, 2002, p.372.

Em “O dia de ontem”, encontramos a voz de um homem numa espécie de monólogo interno, embora haja momentos em que ele expõe sua crise existencial a uma mulher, cujo ponto de união com ele ainda parecia ser a cama e o sexo. O narrador assinala que “nem era preciso dizer que não era preciso dizer: eu era o teu lado esquerdo e tu eras o meu lado direito: nos encontrávamos todas as noites no espaço exíguo de nosso quarto”<sup>118</sup>.

A narrativa inicia-se a partir da seguinte reflexão da personagem: “era preciso tecer”, como uma espécie de atribuição de sentido às próprias ações da vida, de ir construindo aos poucos o seu interior. Nas palavras do narrador ao refletir sobre suas próprias palavras: “Eu te disse que estava cansado de cerzir aquela matéria gasta no fundo de mim, exausto de recobri-la às vezes de veludo, outras de cetim, purpurina ou seda”<sup>119</sup>. Apesar do tom melancólico presente na narrativa, o narrador parece demonstrar que ainda acredita na necessidade de continuar de alguma forma, mesmo sabendo que “no fundo permanecia aquela pobre estopa desgastada.”<sup>120</sup>. E acrescenta:

Eu te disse que o que me doía era não conseguir aceitar minha pobreza. E que eu não sabia até quando conseguiria disfarçar com outros panos aquele outro, puído e desbotado, e que eu precisava tecer todos os dias os meus dias inteiros e inventar meus encontros e minhas alegrias e forjar esperas e me cercar de bruxos anjos profetas e que naquele momento eu achava que não conseguiria mais continuar tecendo inventos<sup>121</sup>.

Neste momento, devemos nos perguntar sobre outras possibilidades interpretativas a partir do ato de tecer. Acreditamos que exista uma relação com a escrita como forma de refletir e conceber a forma literária, por exemplo. A partir das inquietações do narrador, percebe-se a necessidade de continuar na construção das formas de viver, além de reparar seu interior que nos mostra desgaste. A fim de tecer suas alegrias e tristezas, esse “tecelão de inventos cotidianos” aproxima-se da figura do escritor que vai construindo suas histórias, mesmo que estas lhe causem dor, em um diálogo permanente consigo mesmo e com a figura feminina que aparece na narrativa. Assim, em meio a suas reflexões, o narrador pergunta-lhe: “Perguntei se achavas que minha fantasia me doía, e se me doendo também te doía. E não disseste nada”<sup>122</sup>.

A narrativa é pontuada por um tom de tristeza e desorientação, o que reflete bem o cotidiano dessas personagens. Alguns termos como silêncio e escuro são recorrentes,

---

<sup>118</sup> Idem, p. 130.

<sup>119</sup> Id.

<sup>120</sup> Id.

<sup>121</sup> Id.

<sup>122</sup> Id.

tornando-se marcas de uma melancolia a ponto de explodir, indicando-nos uma situação de incomunicabilidade entre os dois. Em sua totalidade, este conto apresenta personagens desgastadas e desiludidas com as próprias ações no passado ou com algum período de suas vidas. A história ambienta-se no Rio de Janeiro, indicando lugares da capital carioca como Leme, Leblon, Botafogo, Aterro e Copacabana ao longo do texto, compondo, assim, passagens e trajetórias significativas para as personagens. Fosse por conta de uma passeata, por criarem filosofias, por dormirem nos bancos das praças ou pela tentativa comum de suicídio. Em uma reflexão sobre esta passagem, o narrador completa que: “não havíamos feito tudo isso para desistir agora, sem mais nem menos, no meio dum feriado qualquer, e que agora a gente só tinha mesmo que continuar porque a casca tinha endurecido”<sup>123</sup>.

De uma maneira geral, estas personagens possuem um nível intelectual elevado, uma vez que, nas ambientações, há sempre livros ou jornais espalhados pela casa indicando uma atenção dada à literatura. Dentre as leituras realizadas e apreciadas por ambos, encontramos a citação de autores como Willian Shakespeare, João Cabral de Melo Neto e Julio Cortázar<sup>124</sup>, bem como de canções de interpretes como Caetano Veloso e Maria Bethânia. No entanto, as personagens são apresentadas ao longo da narrativa como usuárias de bebidas, cigarros e drogas, expondo, desta maneira, certo desgaste e degradação do ambiente e, principalmente, excessos em suas atitudes. As personagens parecem ter acreditado ou mesmo lutado por algum ideal no passado, e naquele momento encontram-se totalmente desiludidas com “o dia de ontem”, além de sofrerem o sentimento de inadequação em relação ao presente.

Mais tarde, bem mais tarde, diríamos rindo que afinal não havíamos passado noites inteiras indo e vindo num trem da Central, sem ter onde dormir, dormindo nas areias do Leme, em todos os bancos de todas as praças, fazendo passeatas, sentindo fome, tentando suicídio, criando filosofias, desconstruindo, procurando emprego, apartamento, amparo, amor — que não havíamos feito tudo isso para desistir agora, sem mais nem menos, no meio dum feriado qualquer, e que *agora a gente só tinha mesmo que continuar porque a casca tinha endurecido* — e riríamos muito, mais tarde, cheios de vitalidade e vontade de abrir janelas — mas por enquanto choravas com a cabeça escondida no travesseiro, e eu não compreendia<sup>125</sup>.

Ao parecerem corroídas, estas personagens mostram que sofrem as consequências de um tempo e o peso das próprias ações. A partir desse momento, perguntamo-nos se não há um possível ponto de ligação entre “O dia de ontem” e “Os sobreviventes”, de *Morangos*

<sup>123</sup> Idem, p.132.

<sup>124</sup> Este traço pode ser considerado recorrente na ficção de Caio Fernando Abreu, uma vez que o autor caracteriza suas personagens a partir de suas preferências musicais, literárias ou cinematográficas.

<sup>125</sup> Idem, p. 132-133.

*mofados*, uma vez que as duas narrativas apresentam personagens que sofrem por um tempo perdido em algum lugar no passado. Ao compararmos as duas histórias, percebemos a existência, principalmente, de um desgaste físico e emocional. Este questionamento intensifica-se, uma vez que parece haver certa interseção entre as duas narrativas, pois ambas expõem, acima de tudo, uma luta interna vivida pelas personagens em tentar conciliar o passado e as transformações do presente em suas vidas. Nas duas narrativas, as personagens apresentam-se desgastadas e corroídas pelas ações em um tempo não muito distante.

Em “O dia de ontem”, há referências significativas ao contexto histórico vivido pelas personagens, como o período caracterizado pela década de 70, principalmente, no que tange às atitudes dos “alternativos” ou “hippies”. Seja nos bancos das praças, na permanência e crença em filosofias, ao fechar os cigarros devagar, no uso de drogas, nos longos cabelos, entre outras características que nos são apresentadas ao longo da narrativa. Conforme Ginzburg (2007), a narrativa “Os sobreviventes” “propõe uma linguagem negativa e corroída do país, em contraste ostensivo com o nacionalismo ufanista dominante da propaganda de Estado dos anos 70”<sup>126</sup>. Assim acreditamos na ligação entre as duas narrativas no que tange a possibilidade de serem histórias que pontuam um sentimento de desilusão.

“O dia de ontem” traz um passado marcado por sentimentos de liberdade e pela “loucura”, no que concerne ao comportamento individual (“ontem, nós estávamos muito loucos”)<sup>127</sup>. O hoje está marcado por um sentimento de desesperança e mesmo descrença em relação ao futuro e certa inadequação e angústia com a vida “burocrática”. O narrador ilustra este fato ao assinalar que: “lembrei que precisava achar um lugar para morar dentro de nove dias, agora oito, e que não tínhamos dinheiro nenhum, e que eu tinha medo, e que eu estava cansado de ser pago para guardar minha loucura no bolso oito horas por dia”<sup>128</sup>.

A narrativa inicia e termina com a mesma ideia de que apenas restava aos dois o sentimento e necessidade de tecer. Talvez este ato possa ser comparado aqui com uma metáfora para o árduo e lento trabalho que se deve ter ao construir ou mesmo preservar a própria subjetividade ao longo dos anos. Seria também o trabalho da escrita como forma de reflexão crítica do ato de escrever. Esta ação pode ser comparada ao trabalho de um artesão ao elaborar lentamente e com cuidado sua obra de arte, assim como um escritor que lapida sua obra, cuida da forma e não esquece o conteúdo literário. Assim como um artesão, o escritor tece seus inventos da melhor forma, como um trabalho infinito. No fim da narrativa, a

---

<sup>126</sup> GINZBURG, 2007, p. 46-47.

<sup>127</sup> Idem, p. 137.

<sup>128</sup> Id.

personagem principal nos revela: “disseste depois que o dia inteiro só querias chorar, e que eu aceitasse. Eu disse que achava bonito e difícil ser um tecelão de inventos cotidianos.” E como uma maneira de continuar sobrevivendo ao longo dos dias, a metáfora é reafirmada.

Foi só hoje de manhã que ele tocou e ouvi tua voz perguntando lenta se eu ia continuar tecendo. Olhei para tua cama vazia, e para os livros sobre o caixote branco, e para as roupas no chão, e para a chuva que continuava caindo além das janelas, e para a pulseira de cobre que meu amigo me deu, e para a ausência do amigo queimando o pulso direito, mas perguntaste novamente se *eu estava disposto a continuar tecendo — e então eu disse que sim, que estava disposto, que eu teceria. Que eu teço.*<sup>129</sup>

Ao analisarmos este conjunto de contos, percebemos que Caio Fernando Abreu representa as relações sociais no contexto histórico em que a obra foi concebida, e faz uma alusão ao período ditatorial brasileiro, como, por exemplo, nas narrativas: “Oásis”, “Visita” e “Réquiem por um fugitivo”. O autor promove a crítica das relações em uma sociedade conservadora, fincada em princípios de manutenção da ordem vigente. Caio Fernando também dirige sua crítica às relações familiares superficiais, controladoras e desprovidas de um laço afetivo significativo. Faz-se necessário pensar a família como uma das instituições imaculadas do período militar. Não raro, conhecemos relatos de que uma das proposições dos militares era baseada na preservação da família e dos velhos e bons costumes. A indiferença e o afastamento marcam essas relações, cuja ausência de diálogo e mesmo de intimidade, limita as ações das personagens.

Neste momento, deve-se destacar a recorrência do narrador sempre em primeira pessoa, como se este pudesse relatar suas experiências a partir do olhar sensível de quem tudo presenciou. Outro aspecto relevante neste conjunto de contos é a falta quase total de nomes na maioria das personagens, possibilitando, desta maneira, uma análise cuja fundamentação teórica poderia ter relação com a falta de identificação ou mesmo perda de identidade do indivíduo contemporâneo. Deve-se também atentar para as figuras de fechamento, como por exemplo, o poço, o guarda-roupa e o quartel em contraposição às figuras que indicam ideias de liberdade, como o oásis, o anjo e a praça permeando o desenvolvimento das histórias, além dos desenlaces melancólicos.

---

<sup>129</sup> Idem, p. 139.

## 2. ALEGORIAS DE UMA SOCIEDADE

### 2.1. OPRESSÃO, ANÚNCIO E REVOLUÇÃO

No conto “Uma veste provavelmente azul” temos uma narrativa alegórica, em primeira pessoa, desenvolvida em um único parágrafo. O protagonista um dia se vê abalado pela presença de dois “homenzinhos verdes” que atravessam o tapete. Ao perceber que um deles retira do bolso um pequeno lenço, infere que sejam tecelões e logo lhes impõe uma atividade, ou melhor, certa funcionalidade.

Um deles retirou do bolso um minúsculo lenço e passou-o na testa. Pensei então que o lenço era feito de finíssimos fios e que eles deviam ser hábeis tecelões. Ao mesmo tempo, lembrei também que necessitava de uma longa veste: uma muito longa veste provavelmente azul<sup>130</sup>.

Interessado na utilidade dos pequenos seres verdes, o narrador considera não ser difícil “subjugá-los e obrigá-los” a exercer uma função para ele próprio e totalmente sob suas ordens. Desta maneira, os homenzinhos passam a trabalhar para ele com o objetivo maior de produzir-lhe uma longa veste da cor azul. Em momento algum da narrativa nos é revelado como o narrador consegue fazer com que os pequenos homens se tornem seus servos. A escolha por uma veste mais parece uma alusão à vestimenta típica dos generais como forma de passar certa imponência.

Com o passar do tempo, o trabalho absorve-os de tal maneira que esses pequenos seres passam a ter suas vidas totalmente atreladas à atividade de tecer a longa veste e satisfazer o desejo alheio. Não há outra perspectiva além do trabalho em função do outro. Agora não são apenas dois *homenzinhos*, mas um verdadeiro grupo, juntamente com suas respectivas famílias; e, assim, *levou milênios nesse trabalho*. Neste ponto, a questão do tempo deve ser analisada levando-se em consideração a forma como a sucessão dos anos aparece na narrativa como meio de privação da liberdade. É preciso destacar que, mesmo com um número maior de trabalhadores, o trabalho equipara-se ao de um artesão. Neste aspecto, por um lado, o conto é permeado por uma perspectiva ambígua, uma vez que anuncia o trabalho excessivo, típico do sistema capitalista. Por outro, mostra o trabalho dos pequenos seres através de um ângulo artesanal, antes mesmo do advento da indústria.

---

<sup>130</sup> GINZBURG, 2007, p.61.



Sob a impressão de que trabalham excessivamente na fabricação da veste, os homenzinhos verdes passam a sofrer o que o próprio narrador afirma ser uma sucessão de *catástrofes incríveis*, pois: “emaranhavam-se nos fios, sufocavam no meio do pano, as agulhas os apunhalavam”<sup>131</sup>, em meio a gerações que se sucedem no percurso: *nascendo, tecendo e morrendo*. O trabalho que deveria ser equiparado à imagem da dignidade é construído de forma coerciva e nociva ao próprio homem.

A narrativa nos leva a entender que o trabalho vai matando aos poucos os “homenzinhos”, mas, acima de tudo, é o desejo obsessivo do outro que acaba sufocando-os e privando-os de toda e qualquer possibilidade de mudança. A relação entre aquele que detém o poder e o mais fraco evidencia-se, principalmente, no final da narrativa, quando o narrador revela que mesmo diante de tanta adversidade, o que parecia ter mais importância era a consciência de que sua “mão direita pousava ameaçadora sobre suas cabeças”<sup>132</sup>. A narrativa termina com a imagem de um homem cujo poder parece enfraquecer e oprimir os outros. Esta afirmação dada pelo narrador deixa claro a intenção e o gesto opressor, evidenciando o uso abusivo do poder totalitário, que não mede esforços para obter benefícios e prazeres.

“Sarau” apresenta-se como uma narrativa que relaciona família e opressão. A princípio, destaca-se a história, aparentemente simples, da personagem principal, que mora com os pais. Mais uma vez, percebemos a falta de nomeação das personagens<sup>133</sup>. A estrutura familiar apresenta-se a partir da relação estabelecida pelos pais e um único filho. Estes possuem o hábito cotidiano de jogar cartas na sala onde moram. A relação dos três parece ser marcada pela falta de intimidade e contato diário, indicando, ao mesmo tempo, uma atmosfera fria e indiferente. O filho narra a história; inicia afirmando que: “Estou certo de que se não tivesse ido à cozinha aquela noite não os teria encontrado”<sup>134</sup>. O fato de jogarem cartas, o que parecia ser um hábito, causava extrema inquietação para o filho. Assim ele caracteriza a ação: “Apenas não era possível ficar sem fazer nada enquanto meus pais jogavam cartas na sala”<sup>135</sup>.

---

<sup>131</sup> Idem.

<sup>132</sup> Id.

<sup>133</sup> Regina Zilbermann, na obra *Temperamento do Contista*, de um modo geral, considera que esta ausência de nomes dos personagens de Caio Fernando, “sinalizaria o esvaziamento da identidade e progressiva perda de humanidade dos seres em uma sociedade competitiva”. In Savio, Lígia. *Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho*, p.184. Também podemos caracterizar este fato a partir das concepções de identidade do sujeito pós-moderno com suas contradições e inquietações. Segundo Stuart Hall (1987) ao concentra-se nas concepções acerca da identidade, por sua vez conclui que esse traço apresenta-se como “uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

<sup>134</sup> GINZBURG, *op. cit.*, p. 73.

<sup>135</sup> Idem.

A falta de afetividade entre pais e filho é estabelecida pela ausência de diálogos e pelo comportamento distante e seco, aparentemente bastante comum nessa família. Ao ser convidado para juntar-se aos pais e jogar uma partida, o narrador responde negativamente, concluindo que “talvez houvesse falado secamente, porque eles baixaram a cabeça como se estivessem sendo agredidos e, espantosamente, continuaram a jogar”<sup>136</sup>. Nota-se também a necessidade de se estabelecer uma comunicação entre os pais, mas essa ideia é completamente barrada pela ação ostensiva do filho. Nem mesmo o ato de jogar cartas parece estabelecer ponto de contato entre os pais, uma vez que as ações são quase sempre as mesmas e denotam que os dois repetem inconscientemente os mesmos gestos ao longo dos anos. Assim, o narrador reflete: “Às vezes os movimentos se espaçavam a tal ponto que, suspenso, eu esperava o momento em que um deles dissesse não suportar mais”<sup>137</sup>.

Em um dado momento, o narrador percebe que é observado pelos próprios pais. Imagina então uma cimitarra<sup>138</sup> dotando-a com múltiplas funções e movimentos diversos. O olhar dos pais parece lhe dar certo desconforto, pois parece fugir e isolar-se do contato maior: “E foi ainda então que houve a necessidade de um gesto meu. Levantei-me e enveredei em direção à cozinha. Debrucei a cabeça sobre a mesa limpa como se chorasse. Apenas como.”<sup>139</sup>. O narrador, por sua vez, mostra uma forte inquietação após perceber o olhar dos pais em si mesmo, uma espécie de *força* interna que o movia, sempre com movimentos fortes e intensos. A partir deste momento, o narrador passa a ser seguido pela imagem de uma, duas, cinco cimitarras por onde quer que ele fosse, numa espécie de alucinação:

Não sabia que espécie de forças, afinal de contas sempre fui um desconhecido para mim mesmo — sabia porém que eram violentas essas forças, diria mesmo *fortes forças*, não fosse sem sentido. Mas essas forças, ou o que quer que fossem aqueles movimentos escuros e verticais, nunca chegavam além das pálpebras. Foi pensando nisso que abri os olhos e encontrei a cimitarra<sup>140</sup>.

Ao sair de casa, em meio ao jardim de uma praça, o narrador percebe que as cimitarras o seguiam e “transformaram-se em cinco seres desconhecidos”. Esses seres tinham aparência similar, eram “todos baixos, musculosos, de cabeças raspadas, narinas largas e olhos inteiramente verdes, sem pupila, íris ou esclerótica, seu lábios eram grossos e traziam argolas nas orelhas”<sup>141</sup>. O narrador perde totalmente a noção de realidade, questiona-se

---

<sup>136</sup> Id.

<sup>137</sup> Id.

<sup>138</sup> S.f. Espada com lâmina larga e curva.

<sup>139</sup> GINZBURG, *op. cit.*, p.74.

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> Id, p.76

mesmo se chegou a sair de casa. As imagens do banco da praça e a mesa da cozinha intercalam-se em sua mente, chega a pensar que tudo não passara de um simples sonho, embora ainda continuasse visualizando os seres em sua volta. Na verdade, parece haver uma luta interna entre a imagem dos estranhos seres e a noção de realidade, como a sensação de estar em um sonho. O narrador vive momentos de angústia e inquietação:

Mas lentamente alguma coisa em meu cérebro começou a pulsar. Julguei que fosse uma célula, embora não soubesse ao certo o que seria uma célula. Pulsava do lado esquerdo de minha fronte, exatamente como pulsaria uma veia. Levando as mãos à testa, porém, percebi que a veia continuava imóvel, no mesmo lugar de sempre, e por entre as gotas de suor continuei sentindo o pulsar invisível da coisa, cada vez mais intenso. Já quase dilacerava meu cérebro, me impedindo de pensar, ensurdecedora, absurda — quando tive a sensação que gritava<sup>142</sup>.

Os seres estranhos pareciam ditar-lhe coisas e impulsionavam-no a voltar imediatamente à própria residência, como uma espécie de voz inconsciente ditando-lhe as regras. Interessante notar que os seres extraordinários exercem uma função de importante relevância na narrativa, uma vez que desempenham um papel de libertação do filho, mesmo que os atos sejam permeados por ações cruéis e macabras. Então, ele retorna e vê que os pais ainda continuam repetidamente o jogo de cartas, exatamente como os deixara anteriormente, mas sente-se desorientado porque não percebera a passagem do tempo. É relevante ressaltar que a ação dos pais desencadeia uma espécie de inquietação constante no narrador. Desta forma, em suas reflexões, observamos que: “Entrando na sala, percebi com surpresa que o ponteiro dos minutos do relógio quase não se movera desde a última vez que eu o olhara. E, no entanto, a minha sensação era de que tinham se passado horas. Curvados sobre a mesa, os meus pais continuavam seu espaçado jogo. Cruzei os braços e me recostei à janela, abrindo-a para que entrasse um pouco de ar”<sup>143</sup>. O narrador observa passivamente como se estivesse diante de um espetáculo prestes a acontecer. Agora, os pequenos homens voltam-se para os pais e iniciam uma espécie de vingança, eliminando-os de uma maneira mórbida e violenta.

Os cinco seres deixaram-se cair sobre eles. Dois seguraram meu pai enquanto outros dois seguravam minha mãe e o quinto cortava-os rapidamente com golpes de cimitarra. Cortaram-nos em inúmeros pedaços que caíram espalhados pelo chão, sem sangue nem gritos. Em seguida reuniram-se em torno da carne e banquetearam-se fartamente, sem deixar vestígios<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Id, p. 76-77.

<sup>143</sup> Id, p. 77.

<sup>144</sup> Id.

Neste momento, devemos voltar nossa atenção para o possível significado do assassinato dos pais do narrador. Provavelmente, nesta narrativa, há uma menção ao parricídio cometido pelas hordas bárbara, que estaria na base da civilização, de acordo com o descrito por Sigmund Freud na obra *Totem e Tabu* (1913). Em seus apontamentos psicanalíticos, Freud organiza todo um pensamento explicativo e aproximativo em relação ao homem contemporâneo e o homem primitivo, mais especificamente os selvagens ou semi-selvagens australianos, com o objetivo de contribuir tanto para os estudos relativos à psicologia dos povos primitivos, à luz da antropologia social, quanto em relação à psicologia dos neuróticos, base fundamental da psicanálise. Para Freud, esse estudo traria pontos de concordância e nova luz sobre fatos familiares às duas ciências<sup>145</sup>.

Segundo os estudos relativos às sociedades primitivas, os filhos matam e devoram o pai tirano e violento. Para Freud, a refeição totêmica<sup>146</sup> talvez fosse o “festival mais antigo da sociedade”, assim como a repetição e comemoração desse ato criminoso denotando, desta forma, o começo da organização social, das restrições morais e da religião<sup>147</sup>. Ainda segundo o psicanalista, a razão do parricídio relaciona-se ao fato dos filhos perceberem a figura paterna como um empecilho à obtenção do poder e satisfação dos desejos de identificarem-se a própria imagem do pai. Desta forma, o ato dos selvagens é percebido a partir dos sentimentos contraditórios dos pacientes neuróticos:

Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição de que tudo esse tempo tinha sido recalçada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob forma de remorso<sup>148</sup>.

Em “Sarau”, o filho não mata os pais com as próprias mãos, mas é como se convocasse, inconscientemente, as hordas bárbaras a fim de purgar-lhe o sentimento nocivo

---

<sup>145</sup> A explicação detalhada dos conceitos de totem e tabu segundo as concepções psicanalíticas ultrapassaria, por completo, os espaços de nosso estudo. No entanto, apresentamos uma breve conceituação. Os aborígenes australianos são povos distintos física e linguisticamente dos povos ocidentais, assim como os costumes e preceitos. Um deles estaria relacionado às instituições religiosas e sociais, adotando desta forma o “sistema do totemismo”. Esse fato pode ser compreendido se levarmos em consideração que são povos avessos ao incesto. No que concerne às concepções sobre tabu encontramos, uma explicação ligada ao número de proibições às quais os povos primitivos estão sujeitos. Segundo Freud, “as proibições dirigem-se principalmente contra a liberdade de prazer e contra a liberdade de movimento e comunicação” (1969, p.41). Para maior riqueza de detalhes, conferir In *Totem e tabu e outros trabalhos*. In: \_\_\_\_ Obras Completas. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

<sup>146</sup> Conferir as relações estabelecidas por Freud sobre a interpretação psicanalítica do totem com relação à refeição totêmica, assim como as teorias Darwinianas do estado primitivo da sociedade humana.

<sup>147</sup> FREUD, 1969, p.170.

<sup>148</sup> Idem, p.171.

que nutria em si. A narrativa apresenta a fantasia do narrador, através da visualização dos pequenos homens extraordinários e suas cimitarras, como se o ato parricida representasse sua libertação. De uma maneira ou de outra, a relação com os pais, como já abordamos anteriormente, perturbava-o, e, como forma de superar um possível trauma, ele recorre ao inconsciente sob a forma dos seres. O narrador é acometido de uma terrível dor de cabeça, numa alusão de que os estranhos seres saíram de sua própria mente, como uma corrente telepática, uma vez que os cinco seres incitam-no a levantar e “a ir adiante no que começara”<sup>149</sup>.

A comparação com os rituais bárbaros da antiguidade finaliza-se no momento em que o narrador recusa-se a comer os restos mortais de seu pai. O ritual criminoso não se efetua por completo, a partir da seguinte passagem o narrador nos revela que: “Antes de terminarem, um deles me ofereceu um pedaço das costas de meu pai, mas preferi ir até a geladeira e beber um copo de leite”<sup>150</sup>. O fato de não se alimentar dos pedaços do pai deixa em aberto a conclusão da narrativa, no sentido de que os sentimentos e possíveis traumas não foram verdadeiramente purgados. Inferimos que o narrador estivesse em estado de transe sob a própria alucinação, como se o superego privasse-o das ações do próprio inconsciente.

Outro ponto relevante seria pensar na possibilidade do narrador não querer assimilar traços ou características pertencentes aos pais. Ainda segundo Freud, uma das razões explicativas do canibalismo em sociedades primitivas dá-se pela seguinte afirmação: “Incorporando partes do corpo de uma pessoa pelo ato de comer, adquire-se ao mesmo tempo as qualidades por ela possuídas”<sup>151</sup>.

Em relação à crítica social, o conto “Eles” é uma narrativa com certo ar místico, principalmente em relação às personagens misteriosas que moram fora dos limites da vila e causam desconfiança e desconforto na população. O conto não nos dá opções para compor ou reconstruir em nosso imaginário uma determinada época, personagens ou qualquer situação empírica. Sabe-se apenas que se trata de uma vila de pescadores cujas pessoas dormem demais e não se atrevem a ir muito longe, pois não lhes era permitido. A princípio, sabe-se que *eles*, as personagens misteriosas, eram habitantes ou seres que viviam além dos limites da vila, habitavam um bosque aonde as pessoas nunca iam. No entanto, a aparente harmonia é quebrada quando uma criança, um menino, ultrapassa os limites da vila e estabelece contato com *eles*.

---

<sup>149</sup> ABREU, 2001, p.77.

<sup>150</sup> Idem.

<sup>151</sup> Id., p. 104.

O menino não era como os outros mesmo tendo uma aparência semelhante, “pertencia àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que, não sei se na esperança de decifrá-las ou se apenas pelo prazer de mergulhar”<sup>152</sup>. Além disso, apresentava uma marca na testa que viria a identificá-lo como aquele tipo de pessoa apta a captar detalhes com uma sensibilidade fora do comum, certos tipos de detalhes que escapariam aos olhos dos demais. A marca na testa evidencia a diferença que há entre as pessoas que possuem um olhar mais sensível daqueles que nada veem, ou melhor, que nada percebem.

Esta característica revela a importância de perceber as coisas e as pessoas ao redor, indicando, assim, uma maior sensibilidade através da empatia. Esse fato nos faz pensar na condição do indivíduo contemporâneo em uma sociedade imediatista como a nossa. Olhar o outro ao redor é uma característica a cada dia mais escassa nos tempos da *cultura consumista*<sup>153</sup>. O menino fazia sempre perguntas que geralmente assustavam e possuía um comportamento introspectivo, bem diferente dos demais. Sobre aqueles que possuíam “a marca”, o narrador reconhece que:

Os que trazem a marca, mesmo que não saibam dela, esses olham as coisas com olhar de sangue. Os que sabem da marca ganham uma luz estranha e uma lentidão e um jeito de quem sabe todas as coisas. Os outros todos olham todas as coisas com um olhar torvo. Os outros são escuros, estúpidos, pobres. Os outros não sabem<sup>154</sup>.

São estas as primeiras informações dadas pelo narrador observador e participante de toda a ação, pois declara ter presenciado o que começará a nos contar e saber que aquele menino era diferente dos demais. A partir de então, estabelece-se um diálogo com o leitor, pois aquele nos diz apenas para ouvi-lo e declara que “só queria que vocês soubessem que eles estão aqui, no meio de vocês, ainda que vocês não queiram ou não saibam”<sup>155</sup>. Sobre *Eles* não se sabia muito, se eram “homens ou mulheres; apenas que eram altos, claros, tinham grandes olhos azuis e gestos compassados, cabelos compridos até os ombros, movimentava-se mansos dentro de vestes brancas com amuletos no peito”<sup>156</sup>. Assim, são seres que vivem fora do conhecimento da maioria, embora o narrador deixe escapar que alguns habitantes do

---

<sup>152</sup> Id., p. 63

<sup>153</sup> Termo usado por Zygmunt Bauman ao caracterizar as realizações afetivas no “líquido mundo moderno”. Segundo o filósofo, nossa cultura favorece o interesse pelo produto imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, os resultados que não exigem esforços prolongados, garantias de seguro total, devolução do dinheiro, entre outros fatores.

<sup>154</sup> ABREU, *op. cit.*, p.64

<sup>155</sup> Idem.

<sup>156</sup> Id., p. 65

vilarejo sabiam de sua existência, no entanto esse era um fato considerado proibido entre os moradores da vila. Ninguém poderia saber ou obter informações detalhadas sobre *eles*.

O menino passa a ir ao bosque frequentemente e, assim, a ter contato com os seres estranhos. Sempre voltava vagaroso depois do contato com os seres, mas, numa determinada, tarde volta mais lento ainda e desperta a atenção do narrador que logo percebe algo ainda por vir: “é preciso estar com as sete portas abertas para saber quando as coisas se modificam. As coisas começaram a se modificar quando o menino apareceu lento na curva que levava ao bosque”<sup>157</sup>. Depois de uma das idas ao bosque, volta com febre e aparenta delírio. Após ser procurado pela mãe, o narrador decide ir com o menino ao bosque, ou melhor, ao encontro do desconhecido.

A partir deste momento, o narrador passa a fazer uma série de reflexões acerca do menino, pois não compreende muito seus atos, principalmente a coragem diante do desconhecido, declarando que “foi então que eu o senti maior do que eu — maior porque sendo apenas um menino se atrevera a penetrar no que me assustava”. Indicando a importância do olhar a partir de então, ou melhor, depois deste contato as ações seguintes são irreversíveis. Segundo o narrador, pode-se até recusar eternamente a percepção desse olhar, no entanto “você não pode voltar atrás no que vê”<sup>158</sup>.

Após atender aos pedidos da mãe em ir até o bosque com o menino a fim de saber o que se passava, o narrador percebe a impossibilidade de compreensão, assim reconhece sua própria incapacidade em transformar a realidade, pois “aquele menino era um homem mais velho e mais corajoso do que eu quando entramos no bosque”<sup>159</sup>. No encontro do menino com *Eles*, temos a descrição de um verdadeiro ritual de reconhecimento e de aprendizagem:

Não sei explicá-los. Sei que eram espantosos. Pareciam não pisar sobre o chão, pareciam não ter peso nenhum: eram inteiros leveza, amor, bondade, embora houvesse na lentidão de seus gestos qualquer coisa de definitivo. Ainda que fossem belos e bons e mansos, qualquer coisa no seu gesto pressagiava o terrível de sua condição. Eram fortes. Cercaram o menino como velhos amigos, talvez irmãos, pois o menino se parecia com eles no jeito e no olhar. Emitiam sons estranhos e fragmentados, andavam à volta do menino numa ciranda, tocavam-no no ponto central da testa, e então seus olhos se faziam ainda mais claros, tocavam-no no plexo, e eu senti que o coração do menino batia com mais força, renovando um sangue que fluía nas veias feito fogo<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> Id.

<sup>158</sup> Id., p. 66.

<sup>159</sup> Id.

<sup>160</sup> Id., p. 67.

Nesse momento, o narrador presencia o que vem a ser crucial para o futuro da vila onde mora. Depois da experiência vivenciada no bosque e logo após um tempo em estado de dormência, o narrador retoma os sentidos e percebe que *Eles* se comunicavam com o menino parecendo mesmo que lhe repassavam algum tipo de orientação, pois “colavam seus pulsos aos pulsos do menino e comunicavam qualquer coisa como ordens, e ele parecia entender, concordar”<sup>161</sup>. Atordoado ainda, o narrador pressente que deve retornar à vila o mais rápido possível, pois previa que algo terrível estava por acontecer. No entanto, não consegue chegar a tempo de evitar o pior: a destruição do próprio povoado.

Ao chegar lá, avista o grande fogo que fazia arder à vila como ao inferno. Casas eram destruídas, não se podia mais nada salvar. As pessoas apenas corriam em meio ao desespero tentando inutilmente apagar o fogo. A tristeza e o aniquilamento eram totais. Ninguém sabia de muitos detalhes, apenas que o fogo começara a arder na casa dos respectivos ‘líderes’ do vilarejo e que tudo isso era causado pelo olhar do menino que se posicionara estrategicamente no centro da praça.

(...) tudo havia começado na casa do prefeito e se alastrara depois pelas casas dos outros líderes e que ninguém sabia ao certo como tudo começara: haviam apenas visto aquele menino olhando fixamente do meio da praça para a casa do prefeito, e depois o fogo, e que o menino não se movera do meio da praça, e repetira que *o mais importante é a luz, mesmo quando consome, isso lhe dissera o primeiro ser, e que a cinza é mais digna que a matéria intacta, isso lhe dissera o segundo ser, e que se salvariam apenas aqueles que aceitassem a loucura escorrendo em suas veias.* Com o olhar, ateava fogo às casas dos líderes, um a um<sup>162</sup>.

Neste ponto, temos contato com um dos momentos cruciais da narrativa. A partir das “orientações” dos estranhos habitantes do bosque, percebemos que Caio Fernando constrói uma alegoria da revolução. O fogo ateadado, primeiramente, nas casas dos principais líderes do vilarejo, assim como as cinzas resultantes de todo o processo, nos indicam que havia uma intenção de atingir e destruir aqueles que detinham o poder na vila. A imagem sugerida pela narrativa nos mostra que havia uma determinada situação, inferimos neste momento que poderia ser uma situação antagônica, e que os seres estavam no vilarejo como uma espécie de redenção ou mesmo de libertação. O primeiro princípio indicava que: “o mais importante é a luz, mesmo quando consome”. Ou seja, é preciso agir de uma maneira “diferente” da grande maioria. É preciso, então, escolher o caminho mais iluminado,

---

<sup>161</sup> Id.

<sup>162</sup> Id., p. 68.



mergulhar intensamente na essência das coisas como um todo, ou melhor, “olhar as coisas com o olhar de sangue”, um “olhar de luz”.

O segundo princípio parece pontuar a necessidade de ruptura e mudança. Desta maneira, todas as ações são importantes, independente dos resultados, pois “a cinza é mais digna que a matéria intacta”. Em outras palavras, é preciso agir de qualquer maneira. O terceiro ponto evidencia a loucura como sendo uma das saídas, uma vez que “se salvariam apenas aqueles que aceitassem a loucura escorrendo em suas veias”. Parece haver aqui a ideia de que o comportamento considerado louco seria uma das possíveis saídas da salvação. Encontramos, assim, uma possível alusão às ideias da contracultura, no que diz respeito à “reduzir a racionalidade à racionalização autoritária”<sup>163</sup>. Seria necessário negar a “racionalidade autoritária” como forma de questionamento e seguir na contramão de uma sociedade conservadora e repressora, como vimos anteriormente. A revolução aparece, assim, ligada a um fenômeno esotérico ou messiânico.

Por outro lado, em resposta ao que acontecia na vila, a atitude dos outros moradores caracteriza-se pela luta apoiada nas armas e nos atos extremados. Depois do incêndio, os habitantes do vilarejo dividiam-se em dois grupos. Uma parte dos moradores tentava ainda inutilmente apagar o fogo que consumia vorazmente suas casas, enquanto os outros muniam-se de tochas e decidiam ir à montanha. A população enfurecida ardia em ódio e o único desejo era o de encontrar os verdadeiros responsáveis pelo que havia ocorrido. Ao encontrar com *Eles* no bosque, aqueles passaram a espancar-lhes furiosamente. Os três seres não reagem de maneira alguma, deixam apenas que a multidão enfurecida conclua o que veio fazer. No entanto, ao invés de sangue, uma substância clara começa a sair de seus corpos e entorpece a multidão.

Pareciam embriagadas, loucas e felizes com o sangue dos três seres alucinando suas mentes. Não teriam conseguido subjugar-los se alguns dos habitantes não tivessem arrancado as camisas para taparem as narinas, evitando aspirar aquele perfume enlouquecedor.<sup>164</sup>

Neste momento, o narrador passa por um ritual parecido com o que acontecera ao menino. Compartilham com *Eles* sangue e fluido que saem de seus pulsos, como um ritual de batismo. No entanto, mesmo possuidores de certo poder sobrenatural, os seres especiais não conseguem escapar da fúria das pessoas e acabam queimados em uma fogueira. Em meio a vertigens, o narrador adormece e, quando retoma os sentidos, percebe que *Eles* são agora uns

---

<sup>163</sup> COELHO, 2005, p. 65.

<sup>164</sup> Idem, p. 69

montes de cinzas, era a “loucura coagulada”. Surgindo numa aparição, o menino mostra-se como um d’*eles* agora, com os mesmos gestos, com as mesmas características e preceitos, desta forma aconselha os demais: “deixa que a loucura escorra em tuas veias. E quando te ferirem, deixa que o sangue jorre enlouquecendo os que te feriram”<sup>165</sup>. E desaparece para sempre deixando em aberto o próprio destino.

Em consequência disto, os habitantes da vila não voltam ao normal, na verdade parecem, antes, comungar de certo tipo de luxúria, agora compartilhada por todos, não importando grau de parentesco, ou mesmo por pessoas do mesmo sexo.

Os habitantes da vila levaram muitos dias para voltarem ao normal — depois dos homens terem provado do sexo de outros homens, e também dos peitos das mães e das irmãs, e de terem bebido dos pais o mesmo líquido de que foram feitos, e de terem cruzado com animais e se submetido à luxúria dos cães e dos cavalos e dos touros, e de terem possuído a terra e a palha como se fossem mulheres ou o reverso de homens iguais a eles —, mas não voltaram<sup>166</sup>.

Os habitantes passam agora a observar o céu em busca de algum sinal e “cumprem esquisitos rituais de devoção e perdição. Nada sabem. Nem sequer lembram dos três seres e do menino: foram apenas despertados para o oculto”<sup>167</sup>. Neste ponto, percebe-se que as pessoas não sabem o que fazer com o desconhecido, ou mesmo com aquilo que lhes é permitido ou revelado, pois em muitos momentos é mais fácil seguir aquilo que é imposto, sem demais questionamentos.

O final da narrativa é pontuado pela consciência do narrador em relação à sua atual condição e semelhança com *Eles*. Após o contato “irreversível” com os seres desconhecidos, sabe-se que, ao acontecer alguma coisa, será preciso deixar escorrer a loucura de suas veias a fim de que esta atinja aqueles que lhe desejem mal. Tal ato justifica-se também como uma possível condenação às trevas, para aqueles que não conseguem ver mais além e que feriram e ainda ferem indevidamente os seres que transmitem seus preceitos através da *claridade*.

Ainda não os odeio o suficiente. Mas esse ódio cresce dia a dia: eles mataram a claridade. Não souberam entender que haviam sido escolhidos. Os seres não voltarão jamais. A vingança foi perfeita. Eles ficarão perdidos na treva da insatisfação até o fim de seus dias. E mesmo aquele menino que eu amava porque era como eu não me atrevi a ser ou os outros como ele que existem por aí consigam que a luz se faça em outros pontos do mundo, aqui não chegará um raio<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Idem, p. 70

<sup>166</sup> Idem, p.71

<sup>167</sup> Id.

<sup>168</sup> Idem.

A partir da leitura do conto “Eles” e das concepções assinaladas por Sigmund Freud em *Totem e Tabu* (1913), acreditamos que exista a possibilidade do desconhecido ter relação com o inconsciente freudiano. A multidão que volta à barbárie para conservar o velho mundo porque não entendeu a proposta da revolução exposta através da loucura e da morte das autoridades. A relação configurada a partir do poder exercido pelos governantes do vilarejo pode ser encarada com uma forma de tabu<sup>169</sup> inviolável pelos membros da sociedade, uma vez que essas pessoas detêm o poder de dirigir e decidir a vida dos demais na comunidade. Assim, a punição de um tabu violado era deixada a cargo de um *agente interno automático*, o seja, “o próprio tabu se vingava”<sup>170</sup>.

Nas sociedades primitivas, os tabus eram associados à imagem dos deuses e dos espíritos. Caso as proibições e tabus fossem quebrados, havia a prerrogativa de que a penalidade proviesse imediatamente do poder divino. Em outras situações, a própria sociedade encarregava-se de punir os transgressores dos tabus. Acredita-se que as primeiras formas do sistema penal humano possam ser associadas diretamente à quebra dos tabus. Em relação às autoridades, nas sociedades primitivas, sabe-se que os reis e chefes são detentores de grande poder e “dirigir-se a eles diretamente significa morte para os seus súditos”<sup>171</sup>. Em relação à narrativa de Caio Fernando, os seres voltaram-se aos governantes do vilarejo punindo-os com a destruição total. Em contrapartida, foram condenados pelos próprios moradores da vila, através da ação do inconsciente, quando os moradores da vila se viram no poder de agredi-los com atos brutais, levando-os à morte.

Tendo como princípio uma sociedade massificada, “Iniciação” é dividido em seis partes e narra a trajetória de uma relação, aparentemente amorosa, entre pessoas do mesmo sexo em meio a uma sociedade robotizada e regida por órgãos de poder excessivo e opressor. Já na primeira parte, a personagem principal, logo ao acordar, se dá conta de que está sozinha em seu leito, marcando assim sua própria solidão e pela lembrança de alguém. “Lembro que naquela manhã abri os olhos de repente para um teto claro e minha mão tocou um espaço vazio a meu lado sobre a cama”<sup>172</sup>.

---

<sup>169</sup>Segundo Freud, “as proibições dos tabus não tem fundamento e são de origem desconhecida”. E mesmo que suas resoluções sejam consideradas inteligíveis, os tabus exercem uma força maior sob aqueles que são denominados segundo suas regras e preceitos. Desta forma, são considerados como fatos “naturais”. Outra concepção de tabu pode ser conferida segundo a definição proposta por Wundt (1906) como “o código de leis não escrito mais antigo dos homens”. In FREUD, Totem e tabu. I Obras Completas. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 38.

<sup>170</sup> ABREU, 2001, p. 40

<sup>171</sup> Id.

<sup>172</sup> Idem, p. 106

Junto ao sentimento de perda e solidão, ocorre a ambientação da trama, sem muitas informações sobre tempo e espaço da narrativa. Apenas sabemos que tudo se passa em uma cidade, principalmente urbana, estando referidas as janelas, os elevadores dos edifícios altos, a confusão de veículos e a insônia da personagem principal, enquanto revê as antigas experiências amorosas nos álbuns de *fotografias amarelecidas*. Outro ponto relevante dá-se quando o narrador percebe sua condição face à sociedade massificada e robotizada, indicando-nos que não se pode ir contra ao fenômeno da massificação moderna, desta forma: “Não conseguia compreender como conseguira penetrar naquilo sem ter consciência e sem o menor policiamento: eu, que confiava nos meus processos, e que dizia sempre saber de tudo o que eu fazia ou dizia”<sup>173</sup>. Posteriormente, percebe-se robotizado e desprovido de sentimentos “humanos”, como chorar ou sentir saudade.

O narrador mostra a relação com este ser aparentemente, extraordinário, através da rememoração dos primeiros encontros e posteriores contatos físicos. Em certo momento, temos a confirmação de que se trata de um ser robótico construído artificialmente em laboratório por pessoas de alto nível, pois o narrador revela: “falou-me de sua revolta e de seu cérebro e dos cérebros de seus compatriotas: feitos de fios e microtransistores programados e ligados e desligados à vontade de um Poder Central Incógnito. Falou-me de seu corpo humano e de sua mente elaborada pacientemente por cientistas altamente especializados”<sup>174</sup>. Nessa narrativa também há a menção de que os robôs são considerados “os escolhidos” para a libertação.

Sabe-se também que os robôs vivem em contato direto com os seres humanos, no entanto parecem viver em um mundo à parte, um mundo árido e marginal. Mesmo possuindo uma aparência humana, os robôs sentiam-se incomodados com a própria condição, por isso, revoltam-se e desejam, acima de tudo, “desprogramar-se para programar-se outra vez segundo sua própria vontade”<sup>175</sup>. Destaca-se, então, a necessidade de impor-se ao sistema de Poder vigente, através da revolta, com o objetivo maior de ir contra aquilo que lhes fora condicionado de maneira dura e repressora.

Este sentimento fortifica-se, pois parece não haver a possibilidade de escolha uma vez que “pretendiam uma revolta para que todos aos poucos conseguissem condições para desprogramar-se, programando-se segundo suas vontades individuais e segundo um mínimo de exigência do grupo, visando à ordem dentro da desordem absoluta e primitivismo

---

<sup>173</sup> Idem, p. 108.

<sup>174</sup> Idem, p. 113-114

<sup>175</sup> Id.

consciente e sobretudo amor de mãos dadas”<sup>176</sup>. Entre os robôs que pretendiam rebelar-se, destaca-se o sentimento de união e força comum de irem contra o sistema vigente, principalmente, no que se refere às horas de trabalho e possibilidades de descanso mínimo.

Todos concordavam. Surgiam novos adeptos. Aos poucos conseguiam programar-se segundo as ordens do Poder apenas nas horas de trabalho, para programarem-se segundo eles próprios nas horas de descanso. Essa dupla vida não os deixava mais desligarem-se, e seus corpos humanos ficaram com as peles marcadas por uma profunda palidez, olheiras esverdeadas surgiam sob os olhos de pupilas imensas, suas mãos tremiam e suas bocas ressecadas libertavam palavras lúcidas e cósmicas: apreendiam o universo e transmitiam-no pelos vales a discípulos espantados e ávidos<sup>177</sup>.

O extraordinário do conto dá-se a partir do momento em que os robôs se revoltam e, então, nasce na testa de cada um deles uma pequena mancha escura. Assim como na narrativa anterior, “Eles”, no momento em que se estabelece uma semelhança entre as duas narrativas, existem referências a seres que promoveriam a revolução e possuíam uma marca que os diferenciava dos demais. Nesta concepção, conclui-se que são seres providos de um poder mágico. Estes seriam os escolhidos com o poder de autoprogramarem-se “segundo sua própria mitologia e crença”, dava-se então a iniciação. Tal marca ampliava-se uniformemente a cada dia em alguns robôs, os escolhidos, de tal forma que não poderiam ser distinguir uns dos outros.

No entanto, estes robôs ainda eram minoria e, por isso, passaram a ser perseguidos e capturados pelo Poder Central Incógnito, uma espécie de órgão de coerção e controle da ordem nessa sociedade. Os que fossem pegos “aos poucos iam sendo executados em cadeiras elétricas dispostas no meio da praça principal”, para servirem de exemplo àqueles que ousassem revoltar-se um dia. Assim, evidencia-se que o Poder não pouparia esforços a fim de combater e eliminar quem se colocasse contra sua permanência.

Como um exílio, os líderes da revolução evoluem em sua própria programação e partem para o mundo paralelo ao seu: o mundo dos humanos. Mesmo distantes, mantinham contato com os que haviam ficado e continuavam lutando de uma forma ou de outra contra o Poder que lhes impunha uma forma de viver, sem muitas escolhas. Mesmo longe de seu mundo, os líderes ansiavam em organizar uma nova legião de seguidores e cumprir a sua missão: “colocavam obscuros e misteriosos avisos em teatros, cinemas, bares, metrô,

---

<sup>176</sup> Id.

<sup>177</sup> Id.

farmácias, muros. Esperavam aos poucos reunir uma nova seita que pudesse retornar ao mundo de vidro para destruir o Poder”<sup>178</sup>.

“Iniciação” também é uma das narrativas de *O ovo apunhalado* que possui em sua estrutura pontos indicadores de uma ruptura. O narrador entra em contato com um intermediário, um escolhido a fim de retirá-lo da passividade e de certa ordem, assinalando uma forte tensão com o momento e com a privação da liberdade. O contato dos dois ocorre quando eles se tocam em algum momento em que estiveram juntos, trocaram cargas elétricas, raios emitidos pelos dedos em meio a uma luz roxa e branca. Após uma possível alucinação, o narrador percebe que possui a mesma marca no centro de sua testa. Agora era um dos escolhidos.

A partir das análises referentes aos contos “Eles” e “Iniciação” se faz necessário refletir sobre a lógica das práticas sociais nas sociedades desenvolvidas sob as complexas redes do capitalismo, apontando mudanças significativas de ordem cotidiana, no interior dos indivíduos, assim como a perda da própria identidade, além da produção e assimilação dos bens culturais na era contemporânea. Alguns estudiosos como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Fredric Jameson, Zygmunt Bauman, apenas para citar alguns, centralizam suas reflexões a partir da vida nos grandes centros urbanos e globalizados, cujo ritmo de vida acelerado e atenção exagerada ao efêmero são cada vez mais frequentes.

Caio Fernando Abreu descreve em suas narrativas as experiências da vida urbana e contemporânea ora de maneira metafórica, ora de forma alegórica, retratando, ou seja, representando indivíduos que sofrem as consequências de uma sociedade burocrática, consumista, anônima e cada vez mais desprovida de valores solidários ou comunitários. Para termos uma ideia breve de um fenômeno bastante comum dos últimos tempos, basta vermos a liquidez das relações interpessoais, onde um simples toque na tecla *deletar* evita, sem maiores constrangimentos, uma “conexão indesejável”<sup>179</sup> com alguém do outro lado da tela<sup>180</sup>.

Muitas vezes, o indivíduo é isolado e absorvido por essa sociedade desenvolvendo, assim, sentimentos como estranhamento ou mesmo uma apatia social. Pode-se destacar a partir das leituras acima realizadas a ênfase estabelecida a partir do olhar e como esse ato pode se tornar um diferencial num mundo cada vez mais pontuado pelo individualismo. No estudo realizado com o objetivo de compreender o capitalismo tardio,

---

<sup>178</sup> Idem, p. 115

<sup>179</sup> Na concepção de Bauman (2004) as “relações virtuais” é uma das características primordiais da sociedade considerada líquida. Neste tipo de novo relacionamento, as conexões são estabelecidas ou cortadas a partir de um simples toque antes mesmo de se pensar em detestá-las.

<sup>180</sup> BAUMAN, 2004.

Fredric Jameson assinala que ao falarmos, à luz de nosso momento histórico, em tecnologia não fazemos mais referências às imagens de chaminés de uma fábrica, turbinas, veículos ou trens. Na verdade, visualiza-se a imagem de um computador ou mesmo de uma televisão, justificado pela “força do apelo visual ou emblemático”<sup>181</sup>. Ainda segundo o autor:

Máquinas como essas são, na verdade, máquinas de reprodução mais do que de produção e apresentam à nossa capacidade de representação estética exigências bem diferentes das apresentadas pela idolatria relativamente mimética das mais antigas no tempo do futurismo, de uma escultura de energia e velocidade <sup>182</sup>.

Seria o momento, então, de pensarmos em uma *alienação tecnológica*? Não podemos negar que a supervalorização dos meios tecnológicos na atualidade traz resultados nem sempre positivos para o indivíduo contemporâneo. Interessante notar que nas narrativas de Caio Fernando, a alusão aos seres robotizados, “fabricados” praticamente em série e que são banidos pela própria sociedade, constitui-se como uma crítica aos modelos antagônicos de organização. Em forma de alegoria, e não muito distante da realidade, Caio Fernando estabelece pontos de contato com o indivíduo, nos possibilitando uma reflexão das relações e organizações sociais contemporâneas. Se em outros momentos pensar nas sociedades urbanas e industriais continha a ideia de prosperidade e de avanço tecnológico como consequência positiva ao homem. Nos tempos atuais deve-se levar em consideração que esse processo traz como efeito colateral um mal-estar, uma vez que as promessas de felicidade e retorno rápido e fácil nem sempre se estabelecem de maneira pacífica. A partir desses conceitos e reflexões, devemos pensar na condição do indivíduo contemporâneo em face à sociedade de consumo e massificação através do espetáculo da mercadoria.

---

<sup>181</sup> JAMESON, 1991, p. 63.

<sup>182</sup> Idem.

## 2.2. SOCIEDADE DE CONSUMO E MASSIFICAÇÃO

A imagem se tornou a forma final da reificação

Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo*

Além de trazer questões dos herdeiros da geração do pós-64<sup>183</sup>, Caio Fernando Abreu elabora ao longo de sua ficção outro tipo de reflexão sobre a sociedade, principalmente no que concerne às relações sociais baseadas no consumismo desenfreado. A partir deste prisma, o conto intitulado “Gravata” apresenta forte crítica à sociedade de consumo, uma vez que ressalta o forte apelo ao consumo, através da ação compulsiva da personagem principal. Em terceira pessoa, a narrativa mostra uma personagem que se vê diante de um objeto que atrairá todas as suas atenções e energias, por um determinado período. Uma gravata passa a ser o objeto de desejo por esta personagem, sem nomeação alguma no decorrer da história, que a vislumbra na ida para o trabalho, em meio à correria diária: “a primeira vez que a viu foi rapidamente, entre um tropeço e uma corrida para não perder o ônibus”<sup>184</sup>. A personagem vê a gravata em uma vitrine e sente-se maravilhada com sua beleza, cor, luz e vivacidade. Assim, a cada dia a personagem realiza o mesmo ritual de admiração pelo seu objeto de desejo:

Era nada menos que perfeita na sua cor vagamente indefinível, entremeada de pequenas formas coloridas, em seu jeito alongado, na consistência que pressentia lisa e mansa ao toque. Disfarçado, observou o preço e, em seguida, retomou o caminho. Cara demais, pensou, e enquanto pensava decidiu não pensar mais no assunto<sup>185</sup>.

No entanto, o homem vai desenvolvendo uma obsessão pela gravata. A imagem do objeto absorve-o de tal maneira que mesmo entre “um tropeço e uma corrida para não perder o ônibus” não deixa de notá-lo, imaginando o dia em que teria a gravata consigo. Não pensando em absolutamente mais nada, passa a arquitetar planos com o intuito de possuí-la de alguma maneira:

mas um pouco mais tarde, jornal aberto sobre os joelhos, olhar perdido num comercial de televisão, surpreendeu-se a fazer contas, forçando pequenas economias

---

<sup>183</sup> GURGEL, 2008.

<sup>184</sup> ABREU, 2001, p.26

<sup>185</sup> Idem.



que permitissem possuí-la. Na verdade, era mais fácil do que supunha. Alguns cigarros a menos, algumas fomes a mais<sup>186</sup>.

Após um período de trinta dias, a personagem adquire a gravata. Percebe-se o seu prazer em apenas tê-la consigo. O seu desejo agora era alimentado não apenas pela visão da gravata em cima da cama com colcha azul, mas também pelas outras sensações táteis proporcionadas pelo contato com a mesma. Antes, o desejo era apenas saciado pela visão, agora a personagem pode tocá-la e imaginar-se usando-a. A partir deste momento, vem o sentimento de angústia por considerar-se indigno de usá-la, com “aqueles ternos, sapatos e camisas antigos, gastos, vulgares e cinzentos”<sup>187</sup>.

Nota-se então que, mesmo depois de obter a gravata, a personagem não sossega. Trava-se uma luta interna entre a personagem e seu objeto de desejo, uma vez que o mesmo impõe à gravata certa relevância, embora, ao mesmo tempo, tente vê-la apenas como um objeto e nada a mais. Assim, temos: “– Você não passa de um substantivo feminino — disse, e quase sem sentir acrescentou — ... mas eu te amo tanto, tanto”<sup>188</sup>.

Marcado por pensamentos diversos, a personagem começa um processo no qual analisa seu próprio estado psicológico, apesar de não compreendê-lo bem. Admite, apenas, o medo, uma vez que este sentimento lhe proporcionava “uma grande liberdade”. Neste momento, a personagem prepara-se para vestir a gravata, sente-se aliviado com o ritual de dar um nó no acessório. No entanto, movimentos involuntários começam a acontecer: a gravata começa a apertar-lhe o pescoço de tal maneira que a personagem vai aos poucos perdendo os sentidos, sente apenas o nó da gravata em seu pescoço.

Neste momento, parece que o objeto de desejo sufoca-o até a morte. Agora a gravata de seda parece uma cobra que se enrola em seu peito, asfixiando-o. Assim, a narrativa finaliza-se da seguinte maneira: “ainda tentou desvencilhar-se duas, três, quatro vezes, dizendo-se baixinho do impossível de tudo aquilo, o pescoço queimava e inchava os olhos inundados de sangue, quase saltando das órbitas”<sup>189</sup>.

Ao pensarmos os problemas das sociedades contemporâneas, torna-se imprescindível fazermos uma análise a partir de termos como consumo exagerado, exaltação da imagem e supervalorização da mercadoria desde o advento da era industrial. Além de refletirmos criticamente em relação à imposição de determinados produtos através das imagens da propaganda, infiltrando no indivíduo que a obtenção de um objeto trará felicidade.

---

<sup>186</sup> Id. p. 27

<sup>187</sup> Id.

<sup>188</sup> Id. p. 28

<sup>189</sup> Id. p. 30

A partir de discussões que giram em torno da sociedade capitalista e de suas produções artísticas, teóricos como Theodor Adorno e Walter Benjamin também contribuem para uma reflexão crítica em relação à teoria da narrativa e das formas literárias modernas. Em suas análises, os dois integrantes da Escola de Frankfurt consideram o contexto histórico em que as obras foram produzidas com o objetivo de refletir sobre os problemas referentes à literatura. Com base na fundamentação teórica proposta por Adorno e Benjamin, podemos analisar diferentes aspectos recorrentes na ficção de Caio Fernando Abreu.

Adorno contribui para o estudo das rupturas com a forma tradicional indicando que as mesmas caracterizam e contribuem para o movimento interno da estrutura literária, buscando desta forma uma aproximação com a realidade social. Os críticos alemães também realizam suas análises tendo como base as experiências violentas e antagônicas de regimes autoritários. Ao analisar as mais variadas formas de representação artística, Adorno desenvolveu um estudo apurado sobre as consequências e o impacto da indústria cultural nos modos de produção da arte, analisando as questões que envolvem também a sociedade de consumo e, principalmente, a vinculação da própria arte como “produto de consumo”<sup>190</sup>. Vale ressaltar que as concepções teórico-filosóficas adornianas tomam como base as “experiências de barbárie” da sociedade moderna do século XX.

A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádios e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estáticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço. As sedes decorativas das administrações e das exposições industriais são pouco diferentes nos países autoritários e nos outros. Os palácios colossais que surgem por toda parte representam a pura racionalidade sem sentido dos grandes cartéis internacionais a que já tendia a livre iniciativa desenfreada, que tem, no entanto, os seus monumentos nos sombrios edifícios circundantes – de moradia ou de negócios – das cidades desoladas<sup>191</sup>.

A expressão indústria cultural<sup>192</sup> foi utilizada por Adorno ainda no final da década de 40 do século passado. Na era contemporânea, há uma movimentação para tornar mais acessível o mundo dos bens de ordem cultural para os indivíduos. Assim, os bens culturais passariam a ser determinados pela estrutura do mercado capital, com o destino maior de atingir o mercado consumidor onde tudo deve obedecer a um padrão pré-estabelecido.

<sup>190</sup> Cf. ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar. 1986.

<sup>191</sup> ADORNO, 2002, p.7.

<sup>192</sup> Faz-se necessário destacar que o termo adorniano diferencia-se do termo conhecido como cultura de massa, pois esta se classifica como uma cultura produzida para as massas e infiltrada em seu cotidiano através da ação midiática dos meios de comunicação.

A unidade visível de macrocosmos e de microcosmo mostra aos homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, sua armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida<sup>193</sup>.

Em sua teoria, Adorno reforça a concepção de que nem mesmo o lazer conferido ao trabalhador depois de horas de trabalho era sinônimo de diversão ou entretenimento. Pelo contrário, inseridos na indústria cultural, “o trabalhador, durante seu tempo livre, deve se orientar pela unidade de produção”<sup>194</sup>, engendrando homens dóceis e idênticos aos modelos idealizados pela própria indústria cultural. Para o crítico alemão, “cada manifestação particular da indústria cultural reproduz homens como aquilo que já foi produzido por toda a indústria cultural. Todos os seus agentes, desde o produtor até as associações femininas, estão atentos para impedir que a simples reprodução do espírito não conduza à sua ampliação”<sup>195</sup>. A organização social urbana e industrial inicia a partir da mudança de eixo em relação ao campo e à cidade. André Bueno acrescenta que “o ponto máximo deste processo são as metrópoles e as megalópoles do século XX, que parecem ter escapado a qualquer controle ou dimensão humanos”<sup>196</sup>.

No ensaio intitulado “Imagens da Mercadoria” (2002), André Bueno tece um verdadeiro histórico sobre o desenrolar das noções atribuídas à mercadoria, a partir do advento das sociedades industriais. As primeiras considerações sobre o conceito de imagem datam dos estudos realizados por Marx, a partir do conceito de *fetichismo da mercadoria*<sup>197</sup>, em *O capital*. Posteriormente, Bueno utiliza os conceitos desenvolvidos por Benjamin sobre os efeitos da mercadoria no mundo moderno. Para o autor alemão, a exaltação da mercadoria poderia ser traduzida através do conceito de “forma-fetichismo”, uma vez que o mundo das mercadorias então apresentadas cria uma série de outras imagens associativas da cidade como um mundo cheio de prazeres, “um parque de diversões”, “um conto de fadas”, uma verdadeira *Phantasmagoria*. Ou seja, “um mundo de imagens do desejo, de projeções fantasmagóricas, de fetiches tornados realidade visível e imediata compondo um sonho”<sup>198</sup>.

---

<sup>193</sup> Idem, p.08

<sup>194</sup> Idem, p.13

<sup>195</sup> Idem, p.17

<sup>196</sup> BUENO, 2002, p. 257.

<sup>197</sup> A partir da produção de mercadorias e da divisão do trabalho, o trabalhador, ao contrário do artesão, não acompanha mais as etapas de produção das mercadorias que produz. Desta maneira, o trabalhador passa a não ter mais consciência daquilo que produz, assim há o surgimento da noção do trabalhador das “imagens-fetichismo da mercadoria”.

<sup>198</sup> BUENO, 2002, p. 260.

Neste momento, notamos que Benjamin previu muito das relações que envolvem a ideia de aquisição de certa mercadoria e a noção de felicidade. Tem-se, atualmente, uma verdadeira indústria que introjeta no cotidiano dos indivíduos as noções de que só se pode ser feliz ao possuir um determinado produto. À luz das ideias defendidas por Benjamin, em “Gravata”, o indivíduo perde-se na beleza do objeto desejado e sua felicidade depende integralmente de sua aquisição. Mesmo que não chegue a usá-la, como de fato nos foi narrado, mas o simples fato de tê-la junto de si cria uma imagem ilusória de bem-estar na personagem da narrativa de Caio Fernando. Seria o caso de pensarmos no “mundo das imagens urbanas de massa” como um complexo e inseparável conjunto de formas:

Nas grandes áreas urbanas, fica difícil imaginar diferente, outras formas de viver e pensar e de sentir, capazes de se contraporem à ocupação maciça das mentes e das emoções dos sujeitos urbanos pelas imagens saturadas e repetidas das mercadorias. As áreas que se percebe são de exclusão, de pobreza posta fora do consumo, ou a ele tendo acesso apenas tangencial, mas desejado. Subestimar a forma inclusiva da mercadoria e das suas imagens seria, nesse contexto presente, um grave erro de avaliação, que enfraqueceria a própria força crítica dos argumentos em debate<sup>199</sup>.

Para Bueno, a associação da força das imagens sobre a massa pode ser demonstrada a partir da do fenômeno do “consenso do consumo e do crediário”. A partir deste conceito, percebe-se a falsa ideia de felicidade e prosperidade atribuída ao consumo. O fato é que se aumenta o poder aquisitivo das massas, no entanto não se pensa nos processos de ordem social e políticos vinculados a tal ação. Como forma de atenuar a força das massas, o mundo globalizado impõe-lhes a ideia de que tudo está bem através do aumento no número dos objetos de desejo da população. Assim, os “objetos do desejo” caracterizado, muitas vezes, pelos aparelhos eletrodomésticos constituem a “realização de sonhos, de investimentos afetivos e eróticos fortes”<sup>200</sup>. Como exemplo, basta lembrar certas campanhas políticas que sempre associam o lado positivo da economia a partir das novas possibilidades de crédito e consumo das massas.

Outra narrativa cujo tema enfoca uma sociedade baseada no consumo desenfreado é “A margarida enlatada”. Trata-se ali de um ambiente em que o sistema capitalista dita todas as regras e princípios, uma vez que os alicerces deste grupo social equilibram-se em torno de três princípios fundamentais: a produção em larga escala, a venda excessiva e o lucro rápido. Em momento algum, o autor faz referências explícitas a uma situação temporal. Em relação ao espaço da narrativa, sabe-se apenas que é o Brasil. A narrativa tem como foco principal um

---

<sup>199</sup> BUENO, 2002, p. 264.

<sup>200</sup> Idem.

grupo social extremamente consumista, cujas pessoas absorvem a necessidade imposta e desvairada de possuir produtos que nem sempre serão utilizados realmente. O desejo do consumo torna-se mais forte que o indivíduo, que muitas vezes deixa de perguntar-se sobre a verdadeira finalidade ou mesmo da funcionalidade das novas aquisições. O que mais importa na sociedade de consumo é o fato de possuir cada vez mais, com o objetivo de suprir as *promessas de felicidade*.

O conto inicia-se com a percepção de uma nova forma de lucro através da visão objetiva e calculista de um industrial, ao perceber que as margaridas existentes em um canteiro poderiam tornar-se um próspero negócio, uma fonte de lucro certo. Esta visão constitui um traço psicológico da personagem, para quem: “margarida era um negócio comum: ele via sempre margaridas quando ia para sua indústria, todas as manhãs. Margaridas não o comoviam, porque não o comoviam levezas”<sup>201</sup>. Essa característica do narrador pode ser encarada como um sintoma do consumo exagerado, uma vez que não há mais espaço para sutilezas, apenas para a rapidez das ações e lucro imediato. Depois de passar certo tempo observando e analisando o canteiro de flores, a personagem coloca uma margarida em seu bolso e parte para o trabalho, como habitualmente. Começa então a arquitetar o seu plano, precisa apenas de uma boa ideia. Ao ler as matérias do jornal, percebe que o mundo ao seu redor transita em meio ao caos de crescentes ondas de suicídio, do desmatamento, da solidão, do medo e da loucura do indivíduo.

A partir disso, a personagem convence-se de que a margarida que possui em seu bolso poderia ser solução e fonte de lucro garantido, agindo no descontrole e inquietação do indivíduo. Seria preciso criar uma boa estratégia de persuasão e, para isso, nada melhor de que a criação de um bom *slogan*. A obsessão pelo lucro aparece de maneira intensa na narrativa, pois a personagem passa a agir muito rápido com o objetivo maior de colocar em prática a sua ideia. Era preciso plantar o maior número de margaridas, “comprar” todos os estoques de sementes possíveis, organizar toda uma equipe de pessoas especializadas, contratar mais funcionários, demitir outros. Fez tanto que “precisou tomar uma bolinha para suportar o tempo todo [...]”<sup>202</sup>.

Nesta passagem, podemos perceber as ações típicas de uma pessoa obcecada pelo lucro, objetivo diante do qual “não podia perder tempo”. Seguindo essa finalidade, a personagem principal encarna uma das máximas da sociedade capitalista, uma vez que age e pensa em tudo como forma de produção: “mandou as fábricas de latas acelerar sua produção,

---

<sup>201</sup> Idem, p.155

<sup>202</sup> Idem, p. 156

precisava de milhões de unidades dentro de quinze dias prazo máximo porque não podia perder tempo [...]”<sup>203</sup>. Para ele, era preciso ganhar tempo e fabricar o ‘modelo’ daquilo que seria praticamente jogado no cotidiano das pessoas em geral. Em um único dia, conseguiu mobilizar forças a fim de esquematizar um novo produto com uma rapidez avassaladora, pois no dia seguinte a sua idéia já estava presente na vida da população em geral. Segundo o narrador:

No dia seguinte, acordou mais cedo do que de costume e mandou o chofer rodar pela cidade. Os cartazes. As ruas cheias de cartazes, as pessoas meio espantadas, desceu, misturou-se com o povo, ouviu os comentários, olhou, olhou. Os cartazes. O fundo negro com uma margarida branca, redonda e amarela, destacada, nítida. Na parte inferior, o slogan: *Ponha uma margarida na sua fossa*<sup>204</sup>.

Nota-se a importância dada à propaganda nos tempos de consumo desenfreado. Com apenas uma imagem e o slogan “ponha uma margarida em sua fossa” é colocada no imaginário das pessoas a ideia de que é preciso possuir algo o mais rápido possível, como se a margarida pudesse suprir sentimentos como a falta, a solidão e a dor do indivíduo. Trazendo assim, a concretização da felicidade infinita. Sob este aspecto, a capacidade de pensar e refletir sobre as verdadeiras necessidades de um determinado produto é suprimida completamente pela ideia de apenas possuir. Na concepção de André Bueno, o problema crucial desse fenômeno resume-se no fato de que “as imagens de massa da mercadoria têm como meta formar *consumidores* e uma tipologia útil de nível de consumo, não formar cidadãos, no sentido forte, crítico e emancipatório, do termo”<sup>205</sup>.

A partir de então, vemos a atuação da mídia. Jornais, revistas e programas de televisão em horário nobre impulsionam a procura demasiada de margaridas, causando a escassez das flores em todos os lugares. Nas sociedades contemporâneas, a alta valorização da imagem é associada ao aparato técnico e imagético vinculado pelos meios de comunicação. Com o objetivo de atingir o maior número de pessoas, a propaganda age como um espetáculo no cotidiano das pessoas em geral. O espetáculo domina o indivíduo ao mesmo tempo em que a economia já o absorvera. Guy Debord, ao definir a sociedade baseada no espetáculo, descreve-nos a lógica da valorização do “ter” sobre o “ser”.

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda a realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados

<sup>203</sup> Id.

<sup>204</sup> Idem, p. 157.

<sup>205</sup> BUENO, 2002, p. 273.

da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última. Ao mesmo tempo, toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela não é<sup>206</sup>.

Na teoria de Debord, a sociedade do espetáculo seria a *principal produção da sociedade atual*. Com todo o aparato a fim de vender uma imagem sob forma da mercadoria, os meios de comunicação nos passam as ideias de que é preciso enquadrar-se em um determinado papel ou estereótipo. Não se pensa mais no indivíduo a partir de sua particularidade. Na verdade há toda uma “cultura de mercado” que visa atingir o maior número de pessoas possível. Ainda segundo Debord, “o espetáculo é o *capital* em alto grau de acumulação que se torna imagem”<sup>207</sup>. É importante destacar que o desaparecimento das margaridas causa mais angústia e inquietação. Surge uma sensação de desequilíbrio nas pessoas, uma vez que fica nítido o aumento da tristeza e da dor entre elas. Percebe-se que “as fossas aumentaram consideravelmente. O índice de alcoolismo subiu. A procura de drogas também. As chamadas continuavam. *O índice de suicídios no país aumentou em 50%. Mantenha distância. Há uma margarida na porta principal*”<sup>208</sup>.

Em meio ao caos que atingia as pessoas, num prazo de quinze dias, houve uma verdadeira “explosão”.

As prateleiras dos supermercados amanheceram repletas do novo produto. As pessoas faziam filas na caixa, nas portas, nas ruas. Compravam, compravam. As aulas foram suspensas. As repartições fecharam. O comércio fechou. Apenas os supermercados funcionavam sem parar. *Consumiam. Consumavam*. O novo produto: margaridas cuidadosamente acondicionadas em latas, delicadas latas acrílicas. Margaridas gordas, saudáveis, coradas em sua profunda palidez. Mil utilidades: decoração, alimentação, vestuário, erotismo. Sucesso absoluto<sup>209</sup>.

Em poucos dias a margarida tornou-se fonte rentável, produto de exportação: “a margarida nacional foi aclamada como a melhor do mundo: mais uma vez a Europa se curvou ante o Brasil.”<sup>210</sup>. A partir de então, percebe-se que tudo gira em torno destas flores, é como se elas pudessem ser a solução de todos os problemas sociais, individuais e econômicos de um país. No entanto, após os momentos de fama e glória, o protagonista vê em um anúncio: “Margarida já era, amizade. Saca esta transa: O barato é avenca”<sup>211</sup>.

<sup>206</sup> DEBORD, 1997, p. 18.

<sup>207</sup> Idem, p. 25.

<sup>208</sup> Idem, p. 158.

<sup>209</sup> Id.

<sup>210</sup> Idem, p. 159.

<sup>211</sup> Id.

A partir deste momento, a tendência de consumo das pessoas muda completamente e nem se sabe a razão. Com um anúncio similar, é inculcada na mente dos indivíduos a noção de que a outra flor era a nova pedida do momento, assim “não demorou muito para que tudo desmoronasse. A margarida foi desmoralizada. Tripudiada. Desprestigiada.”<sup>212</sup>. Percebemos um outro fenômeno característico das sociedades globalizadas, ou seja, evidenciam-se os efeitos da concorrência. A partir do momento em que surge uma nova “necessidade”, outros produtos similares são criados com a finalidade de venda e lucro. A mudança de perspectiva em relação à margarida, entretanto não ocasiona grandes problemas, uma vez que nem mesmo os empregados das empresas têm maiores inquietações, pois “tiveram apenas o trabalho de mudar de firma, passando-se para a concorrente”.

Agora, a mercadoria da vez não era mais a margarida; a avenca tornara-se a nova forma de lucro e solução para os problemas individuais e sociais das pessoas. Para a personagem principal, não houve grandes mudanças, uma vez que “já havia assegurado o seu futuro”, ou melhor, já possuía capital bastante para não se preocupar com o amanhã. Em vista disso, a personagem decide liquidar com as plantações de margaridas, com os estoques do seu produto, incinera-as. Algum tempo depois percebe que acabou mesmo com todas as margaridas existentes, pois comprara todas as sementes da flor. Agora, “a margarida era uma flor extinta”. Evidencia-se, desta forma, o caráter destrutivo das relações capitalistas.

Com o texto publicado na década de 70, Caio Fernando Abreu volta sua atenção para os fenômenos que caracterizam uma sociedade fundamentada no consumismo desenfreado, nas relações de poder impostas pelo capital e pela indústria, assim como na força persuasiva e decisiva da propaganda nas relações de compra e venda de uma determinada imagem ou produto, de uma maneira geral. Neste momento, percebem-se pontos propícios às discussões e análises sobre as relações existentes na sociedade moderna contemporânea como o individualismo, as noções tênues de tempo e espaço, entre outros fatores no conjunto de sua obra.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Idem, p. 160.

<sup>213</sup> A partir da segunda metade do século XX, há um intenso processo de mudanças na história do pensamento e da técnica de produção como um todo. Desta forma, há uma aceleração avassaladora das tecnologias de comunicação, das artes, da política, da economia, dos mercados consumidores, entre outros fatores, ocasionando, assim, mudanças significativas no modo de pensar e perceber a sociedade moderna contemporânea. A partir da década de 70, surgem também discussões com o intuito de propor uma nova maneira de pensar e considerar esta sociedade como um todo. A partir de então, há o surgimento de novos conceitos que os críticos consideram se tratar da pós-modernidade, numa alusão direta a uma série de reflexões e mudanças acerca das instituições na sociedade atual. Na concepção do crítico Fredric Jameson, a Pós-Modernidade, iniciada a partir dos anos 60, é a “lógica cultural do capitalismo tardio”. Já o sociólogo Zygmunt Bauman, na obra *Modernidade Líquida* (2001), prefere utilizar a expressão “modernidade líquida” pontuando, desta forma, uma realidade ambígua, multiforme,



Em “Ascensão e queda de Robhéa? Manequim & robô”, também encontramos uma crítica à sociedade de consumo e ao processo de desumanização do indivíduo. Nesta narrativa, dividida em três partes, Caio Fernando Abreu compõe um universo no futuro, em que a sociedade é composta por robôs. Temos a figura com a qual o autor nos sugere a *desumanização*<sup>214</sup> dos grandes centros urbanos. Os seres são compostos por uma parafernália eletrônica e quando já não servem mais para a sociedade são colocados em oficinas, com suas peças à venda.

Na primeira parte do conto, o autor nos mostra que estes seres constituem uma parte marginalizada desta mesma sociedade, por provocarem certo tipo de epidemia chamada de *Peste Tecnológica*.

Não foi difícil contê-los. No sétimo dia morriam pelas esquinas em estilhaços metálicos e ruídos de ferragens. A epidemia se alastrara de tal modo que se tornara muito fácil surpreendê-los. Os policiais nem mais se preocupavam em armar ciladas, disfarçando-se de civis para poderem acompanhar e prevenir a evolução da peste<sup>215</sup>.

Não há muitas descrições espaciais que nos permitam identificar ou recriar o espaço urbano exposto nesta narrativa. O leitor depara com uma característica recorrente de Caio Fernando Abreu no que tange à caracterização pormenorizada dos ambientes ou das personagens. O autor de *O ovo apunhalado* também não faz observações que proporcionem ao seu público compor o ambiente, a partir de suas próprias percepções, e com ele familiarizar-se. Caio Fernando deixa apenas algumas pistas no decorrer de seu texto para que o leitor possa situar-se minimamente, como já discutimos acima.

Desta maneira, podemos pensar em uma sociedade oprimida pela ação de um poder autoritário diante da ordem e ação a serem seguidas impreterivelmente contra aqueles que tinham a epidemia, pois “os *contaminados* — assim haviam sido chamados pelo Poder — não suportavam o processo por mais de uma semana”<sup>216</sup>.

Podemos ainda observar uma sociedade cuja falsa ideia de estabilidade econômica cega os olhos mais atentos para a crise econômica que persistia. O tal Poder manipula as informações em seu favor proporcionando à população a falsa ideia de que ainda existia ordem e segurança:

---

na qual *tudo o que é sólido se desmancha no ar*. Para mais informações sobre os conceitos de pós-modernidade pesquisar *As origens da Pós-Modernidade*, de Perry Anderson.

<sup>214</sup> PORTO, Ana Paula Teixeira. et al. *Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social*. Revista Letras, Curitiba, n.º. 62, p.61-77. 2004. UFPR.

<sup>215</sup> ABREU, 2001, p.44

<sup>216</sup> Idem.

[...] o Poder divulgou comunicado aos órgãos de imprensa dizendo de seu interesse em aproveitar da melhor maneira possível os restos mortais dos contaminados. Houve grande entusiasmo por parte das indústrias, lojas de decoração, butiques e confecções — e imediatamente os ferros-velhos começaram a ser frequentados por senhoras ricas e extravagantes. A crise parecia vencida. O Poder aumentou seu prestígio junto ao povo por ter sabido, uma vez mais, superar tudo de maneira tão eficiente e criativa<sup>217</sup>.

Na segunda parte do conto, percebemos ainda um forte apelo ao consumo de produtos que, antes inacessíveis, agora podiam ser vistos como viáveis. Era o *Movimento Tecnológico* que influenciava praticamente a todos, através dos mais variados meios de comunicação. Desta maneira, podemos perceber a crítica do autor à força manipuladora dos meios de comunicação, frente ao período de forte repressão dos anos de chumbo.

Os costureiros lançaram a *linha-robô*, com roupas inteiramente de aço e maquiagem metálica, os oculistas criaram novas lentes de contato acrílicas, especialmente para dar aos olhos o efeito do vidro. Surgiram novos manequins, de movimentos endurecidos e olhos vidrados. Tornou-se extremamente chique frequentar oficinas mecânicas em vez de saunas, academias de dança ou institutos de beleza<sup>218</sup>.

No momento em que nos mostra uma situação totalmente fora de controle, Caio Fernando compõe um verdadeiro quadro da sociedade brasileira na transição dos anos 60 e que se estende ao longo dos anos 70, no entanto não muito diferente dos tempos contemporâneos. Desta forma, podemos evidenciar a crítica social que o autor promovia em seus contos, uma vez que expunha o sistema político brasileiro repressor dos direitos de expressão e que também ditava o que poderia servir ou não para a população.

Percebe-se o grande peso atribuído à imprensa, que pode construir uma boa imagem de algo, assim como pode também destruí-lo. Se, em um momento, determinado jornalista era visto como um perigo à sociedade por suas ideias e, principalmente, palavras expostas em seus artigos, logo, em um segundo momento, este mesmo jornalista era cooptado, vendido como mercadoria e equiparado a “ídolos de futebol e televisão”.

Mais tarde, o jornalista cedeu seu nome e imagem para a publicidade de determinado óleo de determinada firma. Tornou-se tão conhecido como os mais conhecidos ídolos de futebol e da televisão. Aos poucos, as mulheres descobriam encantos secretos em seus ombros magros, seus olhinhos míopes e sua calva luzidia<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Id, p.45

<sup>218</sup> Id, p.46

<sup>219</sup> Idem

Na terceira parte da narrativa, vemos o desenvolvimento do que parece ser a história um tanto improvável de glória e decadência de um robô, Robhéa. No meio de becos escuros, ainda há uma população de robôs que persistem em viver mesmo isolados numa atmosfera de medo e repulsa por parte daqueles que não são constituídos por maquinaria alguma. Dentre os robôs marginalizados pela sociedade, destaca-se o caso de Robhéa, que após sobreviver a uma violenta investida da polícia contra os robôs, vai à prisão “para ser encaminhada a um especialista em computadores, e seu nome e foto saíram em todas as páginas policiais”<sup>220</sup>. Logo o improvável acontece, pois Robhéa é vista por um costureiro famoso que lhe dá um destino totalmente diferente do de seus *companheiros*. Ela se torna uma estrela de renome internacional. No entanto, o fim de Robhéa será o suicídio.

A partir da análise das narrativas acima descritas, percebemos o tom crítico de Caio Fernando Abreu no que concerne às relações estabelecidas na sociedade moderna, delimitada pelo consumo exagerado e sem proporções. Como consequência desse processo, a narrativa constrói indivíduos desumanizados e desprovidos de sentimentos comuns. Por outro lado, inferimos que o autor recria um ambiente alegórico de uma sociedade oprimida e massificada, além de pontuar que as relações sociais desenvolvidas nessa atmosfera também representam formas de opressão e negação da liberdade individual.

Em “Uma veste provavelmente azul” nota-se uma forte relação com as formas excessivas existentes em certas relações trabalhistas. As imagens de patrão e empregado na narrativa apresentam-se de forma alegórica, no entanto bem próximas das relações estabelecidas a partir do advento do capitalismo. Os donos dos meios de produção visam à satisfação dos desejos, não raro pessoais, enquanto os detentores da força de trabalho tornam-se cada vez mais distantes do que é produzido. A crítica social também aparece na narrativa “Eles” ao mostrar figuras místicas, que causam desconfiança por parte da população, com o poder de destruir uma organização social autoritária. Ao atear fogo à casa dos líderes da vila, os seres estranhos aconselham os demais a deixarem que a “loucura” escorra pelas veias. Entendemos a imagem alegórica como uma retomada à busca da liberdade individual. Porém, as antigas formas de opressão impossibilitam que os indivíduos vejam além daquilo que lhes é imposto. Não satisfeitos com os seres desconhecidos, optam todos pela barbárie com o objetivo de matá-los e voltar às antigas formas de conservar o mundo.

Mais uma vez, Caio Fernando evidencia as relações familiares tênues, como percebemos em “Sarau”. Assim como as narrativas apresentadas no capítulo anterior, os

---

<sup>220</sup> Id, p.48

indivíduos representados dessa família apresentam-se de maneira fria e distante, ou seja, são verdadeiros desconhecidos de si mesmos. A opressão estabelece-se a partir do sentimento reprimido do filho em libertar-se da figura do pai tirano. Em forma de alucinação, o filho mata os pais e evoca um ritual canibalístico.

Narrativas como: “Gravata”, “A margarida enlatada”, “Iniciação” e “Ascensão e queda de Robhéa? Manequim & robô” sintetizam o olhar de Caio Fernando Abreu em relação à sociedade de consumo, desumana e massificada. Em “Gravata”, percebemos o sujeito que se torna então escravo da mercadoria, não poupando esforços a fim de obter o objeto de desejo a todo custo. Em “A margarida enlatada”, a mercadoria é elevada ao seu potencial máximo de espetáculo como detentora de todas as possibilidades de felicidade em curto prazo. A imagem de que um objeto pode ser o substituto principal das relações sociais e mesmo interpessoais é colocada como forma de crítica à sociedade massificada pela tanto pelos meios de produção, quanto pelos meios de comunicação em massa. Parece mesmo que nunca saímos da época do milagre econômico de quatro décadas atrás.

Em “Iniciação” e “Ascensão e queda de Robhéa? Manequim & robô” encontramos, principalmente, o indivíduo desumanizado. Em tom futurístico, Caio Fernando sugere uma atmosfera de sujeitos desumanizados pelos grandes centros urbanos. Os homens veem-se em conjunto com robôs em meio a formas de organização social também pontuada pelo consumo desenfreado, assim como por relações de poder opressor estabelecidas pelo capital e pela indústria.

### 3. INDIVÍDUO E SOCIEDADE

#### 3.1. O INDIVÍDUO PERDIDO DE SI MESMO

No conto “O afogado”, a ruptura da tranquilidade de um pacato vilarejo dá-se quando um menino avisa que “há um morto jogado na praia!”. O protagonista, um médico que cuida da saúde dos habitantes do vilarejo, interrompe suas atividades ao ver que algo inesperado acontecera, “porque na realidade jamais acontecera alguma coisa naquele lugar”<sup>221</sup>, apenas a visão de alguma estrela cadente a riscar o céu das noites da vila. Este, por sua vez, logo é chamado para ir até o local e verificar se a pessoa que encontraram na praia estaria realmente morta ou não. A presença do sujeito desconhecido desencadeia uma série de reações em todos no vilarejo, a partir de então, percebemos que sua interferência quebraria as atitudes passivas de toda a comunidade, pois segundo o narrador: “precisavam do temor como quem precisa de um sentido”<sup>222</sup>.

Em meio à aparente confusão, o médico aproxima-se do ser que se encontra nas areias da praia, avista “qualquer coisa escura como cabelos destacados sobre a areia, depois a extensão de um tronco de onde saíam dois braços abertos em cruz, duas pernas unidas e molhadas pelo movimento repetido das ondas”<sup>223</sup>. Porém, o médico não consegue definir com mais clareza as características físicas desta pessoa, apenas revela que se tratava de “uma adolescência indefinida, permanente e talvez cruel”, em meio a uma beleza de formas e feições definidas. Entre as tentativas de salvá-lo, percebemos que o médico passa a protegê-lo inesperadamente. A partir de então, o médico passa a tratar do afogado de uma maneira doce e diferente:

Subitamente o médico apertou-o com força, e enquanto pressentimentos sombrios se desenrolavam no espaço que separava seu peito do peito do afogado, manteve-o junto de si, como a protegê-lo dos homens que continuavam a correr pela praia, aproximando-se. Como a protegê-lo do sol, do mar, do menino que dava voltas em torno deles, exigindo uma participação naquilo que descobrira. Tirou a camisa para cobrir o rosto dele, depois ergueu-o suavemente pelos ombros e ficou esperando que alguém o ajudasse<sup>224</sup>.

Estabelece-se, então, uma intrigante relação entre o médico e o sujeito encontrado na praia. O cuidado excessivo e pessoal leva-o a perceber que “começa a penetrar no

---

<sup>221</sup> ABREU, 2001, p. 79.

<sup>222</sup> Idem, p. 80.

<sup>223</sup> Idem, p.81.

<sup>224</sup> Idem, p. 82.

conhecimento de alguma região muito frágil” de si mesmo. Neste momento, o olhar do médico passa a analisar os detalhes das formas, do rosto, do corpo, até, muitas vezes num tom contemplativo. Para Lígia Savio (2003), a narrativa poderia servir como base de leitura para uma “metáfora da condição homossexual”<sup>225</sup> trabalhada por Caio Fernando ao longo de seu conjunto ficcional. Para a autora, a postura velada em relação ao amor entre pessoas do mesmo sexo, ainda na década de 70, seriam os primeiros indícios de uma postura homoerótica desenvolvida pelo autor em seus contos. Narrativas posteriores, desenvolvidas ao longo da década de 80, como “Sargento Garcia”, “Terça-feira gorda”, “Caçada” e “Uma praiazinha de areia bem clara” evidenciariam a condição homoerótica de uma maneira mais “realista, explícita e crua”. Sobre as características do médico, nota-se um homem angustiado por sua solidão e a luta constante para lidar com as questões próprias de seu interior. Desta maneira, o narrador nos informa que:

Fizera seu aprendizado de solidão enquanto as coisas sentidas a cada dia tornavam-se mais e mais semelhantes, para finalmente permanecerem numa massa informe a escorrer monótona por dentro dele, alterando-se apenas em insignificantes cintilações cotidianas. Apenas reagia<sup>226</sup>.

Esta postura do médico de cuidar e não deixar que os outros se aproximem do homem desconhecido causa inquietação e desconfiança dos habitantes do vilarejo. Alguns consideram até que o homem encontrado na praia já fosse conhecido do médico. Sob os olhares desconfiados e austeros da população, o médico tenta continuar com suas atividades diárias, no entanto é procurado pelo pároco do vilarejo a fim de ter mais informações sobre o desconhecido. A pequena cidade segue os valores e preceitos morais impostos pela figura do padre, excessivamente preocupado com a moral e os bons costumes da vila, uma vez que este mesmo afirma que “a nossa comunidade prima pela decência, pelos bons costumes e a moral elevada”<sup>227</sup>.

Neste ponto, deve-se também atentar para a figura e a influência da estátua do general situada no meio da praça. Esta, por sua vez, parece vigiar a população inteira e decidir, como um senhor supremo, com todas as forças o que há de bom ou ruim para os cidadãos. Com bastante desconfiança em relação ao afogado, o padre afirma: “falo em nome de Deus – apontou para a estátua do general – e em nome do nosso mais ilustre antepassado”. Percebe-se, então, uma crítica às duas instituições detentoras de poder e coerção do Estado

---

<sup>225</sup> SAVIO, 2003, p. 185.

<sup>226</sup> ABREU, 2001, p.83.

<sup>227</sup> Idem, p. 90

maior, representadas na figura do general (a autoridade excessiva do chefe maior do exercito) e do padre (autoridade eclesiástica). Mesmo assim, o médico continua com a sua atitude retraída em relação ao homem encontrado na praia, pois se omite a revelar maiores detalhes.

Um dos pontos altos da narrativa dá-se quando o médico e o afogado iniciam um longo diálogo em torno de muitas descobertas e revelações. Inicia-se, então, uma cena marcada por passagens místicas e simbólicas. Alfa é o nome do desconhecido, não o seu nome de guerra, mas de paz, ou melhor, “sua essência mais profunda”<sup>228</sup>. O médico, por sua vez, percebe a própria angústia e inquietação, em relação à possibilidade de salvação através do encontro com o desconhecido, pois afirma que “tua chegada modificará em mim todas as coisas que se tornaram suaves todas as cordialidades ou amenidades que construí nesse tempo de absoluta sede ansiava por ti como quem anseia pela salvação ou pela perdição”<sup>229</sup>. Por outro lado, o homem desconhecido corrobora os pensamentos do médico ao afirmar que o fará de cúmplice de suas ações, despertando assim em seu interior o mais calado dos sentimentos, uma vez que “o acaso não existe e que aconteci no momento exato em que não suportavas mais embora não soubesses da tua exaustão”<sup>230</sup>. O diálogo finaliza-se com a idéia comum de que é preciso dar o grande passo, *o grande mergulho no desconhecido*<sup>231</sup>.

Faz-se necessário pensar com mais atenção o diálogo estabelecido entre as duas personagens principais da narrativa. No primeiro momento, percebemos o médico consciente da própria condição de inércia, dando-se conta completamente de seu estado de infelicidade e imobilidade. Numa espécie de súplica, o médico começa a expor ao afogado os sentimentos que mais o afligem em sua própria existência. Numa espécie de fluxo de consciência, revela a possibilidade de libertação a partir do encontro com o ser desconhecido, a fim de livrar o médico de seu estado de letargia. Seu pensamento, aparentemente confuso, revela-se a partir da sobreposição de ideias, como não tivesse muito tempo. Essa característica revela-se no texto a partir da ausência completa de pontuação. Assim, o médico informa ao afogado:

[...] vejo em ti o meu roteiro de agonia além disso nada sei mas não fujo foram muito poucas as coisas que vivi e percebo que não cheguei a existir exatamente mas não sou forte apenas construí de minhas fraquezas essa coisa que talvez chamasse força a muito tempo eu permanecia esquecido de mim mesmo foi preciso que chegasses para eu perceber que somente destruindo se pode construir [...]”<sup>232</sup>.

---

<sup>228</sup> Idem, p. 91

<sup>229</sup> Idem, p. 92

<sup>230</sup> Idem, p. 93

<sup>231</sup> Idem, p. 94

<sup>232</sup> Idem, p. 93.

O jogo simbólico contido no conto apresenta-se de forma cifrada. Pensamos, então, em duas possibilidades a serem discutidas a partir da análise da narrativa. No primeiro instante, o afogado revela-se como um ser desconhecido, propiciando, desta forma, uma instabilidade no interior da organização do vilarejo. No momento em que o médico e o afogado iniciam o diálogo, por sua vez, o forasteiro revela-se como uma espécie de consciência do próprio médico, como uma possibilidade de salvação e encontro consigo mesmo.

Ao revelar-lhe o nome, Alfa, como sendo seu nome de paz, acreditamos na possibilidade de compreensão por parte do médico do momento de instabilidade em que vive consigo mesmo, pois “apareci no momento exato em que não suportavas mais”<sup>233</sup>. Como se com o seu aparecimento surgisse uma possibilidade de mudança e libertação. Percebe-se que a figura do homem afogado, que mais parecia um ser extraordinário ou divino, apareceu no vilarejo para retirar o médico de um constante estado de letargia. Era como se o desconhecido aparecesse com o intuito maior de salvá-lo da agonia e da perda do próprio ser. Assim, o afogado mostra-se como guia, explicando-lhe que certos momentos, aparentemente banais, são fundamentais e que a loucura é necessária, a fim de compreender melhor a finalidade e consequências dos atos. Em forma de anunciação, o afogado revela a possível destruição do médico:

[...] e sei que não temes porque eu não te escolheria se não soubesse embora saiba que temerás no momento exato e que mais tarde julgarás que foste fraco mas eu te digo ainda que todas as coisas estão sendo feitas e que não podes fugir delas porque a partir do momento em que alguém é escolhido faz-se necessário assumir essa escolha os temores não serão infundados [...]<sup>234</sup>.

A preparação para *o grande mergulho no desconhecido* é proposta por ambos no final do diálogo. Essa constatação pode ser interpretada partindo-se do princípio de que o médico e o afogado têm como função específica salvar-se da fúria e da incompreensão de todos, através da própria morte. Numa possível aproximação ao princípio bíblico de criação do mundo, no sétimo dia, sem muitas respostas em relação ao afogado, a população volta-se furiosa para o ser desconhecido e aquele que tenta protegê-lo. Para a população, o homem encontrado na praia seria a tradução da destruição, pois traria dentro de si o demônio; e o médico, conseqüentemente, seria o seu cúmplice. A partir de então, os dois são perseguidos pelas pessoas. O médico assume uma atitude de aflição, enquanto o desconhecido parece

---

<sup>233</sup> Idem, p 92-93.

<sup>234</sup> Id.



extremamente calmo e consciente das possíveis consequências para os dois. Em meio à confusão estabelecida, o médico parece dar sentido a tudo o que acontecia na vila antes do aparecimento do afogado e que somente ele percebia.

O medo, as esperas, as frustrações, toda a inquietação que o perturbava. Agora, percebia que as relações estabelecidas na vila não permitiam que o indivíduo fosse visto a partir de suas particularidades. Ao olhar todas as pessoas movidas pela fúria, o médico percebeu que, na verdade, não era permitido que “alguém se individualizasse ou protegesse um mistério qualquer – pois que era fundamental para a sobrevivência de todas as vidas fossem identicamente claras”<sup>235</sup>.

Ao aproximar-se da janela, o médico “então distinguiu os homens amontoados sob a estátua do general, em torno do padre cuja batina esvoaçava estranhamente leve com o vento”<sup>236</sup>. A razão para o comportamento extremo da população é imposta pela autoridade do pároco que deseja explicações para a série de acontecimentos estranhos e desordenados que começaram logo após a chegada do homem desconhecido no vilarejo.

Queremos ver o desconhecido. O senhor não nos pode explicar. Queremos que ele nos diga por que depois de sua chegada os pescadores não trouxeram mais peixes, por que o leite coalhou todas as manhãs, por que morreram as crianças nos ventres das mulheres prenhes, por que todas as donzelas perderam a pureza, por que sopra esse vento desde a sua chegada, por que não caíram mais estrelas, por que todas as plantações secaram e os animais morrem de sede pelas ruas, por que esta sede<sup>237</sup>.

Na tentativa de fuga, o médico tenta ir mais longe, porém o afogado permanece e recebe os golpes violentos dos homens e mulheres do vilarejo, sem gritos ou sinais de resistência. O médico presencia toda a cena, sem nada poder fazer, assiste apenas. No entanto, ao anoitecer alcança o corpo do desconhecido ainda com vestígios de sangue, lava-lhe o rosto encarnado e leva-o de volta ao mar em um mergulho que parece não ter mais volta.

“Retratos” é uma narrativa com forma semelhante à do diário, pois as ações se dão através da descrição do protagonista no decorrer dos dias da semana de um fato cotidiano. É interessante ressaltar que a disposição das ações parece funcionar como uma ordenação em capítulos e que pode perfeitamente refletir a vida cotidiana e padronizada de um grande centro urbano. No entanto, algo chama a atenção do protagonista: a abordagem de uma das pessoas que habitava a praça, em frente ao prédio onde morava, por um ato que, para o narrador, parece não ter tanta importância em outras pessoas: “Achei estranho por que nunca ninguém

---

<sup>235</sup> Idem, p.95.

<sup>236</sup> Idem.

<sup>237</sup> Idem, p. 97.

sorriu pra mim daquele jeito, quero dizer”<sup>238</sup>. Em meio à correria da contemporaneidade parece não haver mais espaço para pequenos detalhes, como um sorriso, por exemplo. Interessante notar que a partir desse fato, o narrador começa a perceber todo o grupo que se formava em torno do local.

Outro fator relevante nesta narrativa é que a personagem principal vive e trabalha em um meio caracterizadamente pequeno-burguês, onde tudo parece estar em seu lugar. É a padronização do indivíduo característica dos grandes centros urbanos modernos. A normalidade da narrativa será quebrada por um grupo de indivíduos, aparentemente iguais a todos os outros, mas que apresentavam como diferencial “as mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado”, numa clara alusão àqueles que compartilhavam dos princípios fundamentais do movimento hippie. Por suas formas de comportamento, muitas vezes, os hippies não eram vistos com “bons olhos” por parte da população fincada em princípios tradicionais. Sobre a inquietude da população causada pelas atitudes das pessoas que começavam a se aglomerar na praça, o narrador assinala que:

Da janela do apartamento eles pareciam formar uma única massa ao mesmo tempo colorida e incolor. Isso não me interessava. Nem me irritava. Mesmo assim cheguei a assinar uma circular dos moradores do prédio pedindo que eles se retirassem dali<sup>239</sup>.

O estranhamento cresce quando o protagonista resolve sair de seu mundo organizado, reservado e normal para ir até a praça, a fim de observar melhor as pessoas que causavam tanto mal-estar aos seus vizinhos. Ao aproximar-se, um deles lhe sorri de uma maneira despreocupada e propõe fazer-lhe um retrato. No dia seguinte, ao sair para comprar um jornal, o mesmo ritual se repete e o homem recebe mais um retrato:

Saí para comprar o jornal e encontrei com ele. Perguntou se eu queria fazer outro retrato. Eu disse: já tenho um, para que outro? Ele sorriu com uns dentes claros: faça um por dia, assim o senhor saberá como é seu rosto durante toda a semana.<sup>240</sup>

Este encontro repete-se no decorrer de toda a semana. A partir de certo momento, os outros moradores do prédio começam a notar a aproximação do homem que sempre se vestia formalmente com ternos, gravatas, com um dos integrantes que habitam na praça, usando colares coloridos e desenhando o rosto de desconhecidos nas ruas. Acontece então a

---

<sup>238</sup> Idem, p. 51.

<sup>239</sup> Idem, p.50

<sup>240</sup> Idem, p.51

reação negativa dos moradores, que começam a repreendê-lo com olhares esquivos, repreensivos até, e ações cada vez mais frias e distantes, por causa do contato diário que se estabelecia entre os dois. Segundo o narrador: “As vizinhas me observavam pelas janelas e falavam baixinho entre si. Pela primeira vez deixei de cumprimentá-las”<sup>241</sup>. Essa indiferença é levada ao extremo quando o protagonista encontra-se cada vez mais com o artista residente na praça, para que este o retrate como haviam combinado durante a semana.

O que mais chama a atenção no conto, de enredo aparentemente simples, é a percepção crítica e aberta das relações sociais. Percebe-se que as pessoas dos grandes centros urbanos vivem maquinalmente e desumanizam-se na medida em que deixam de perceber-se como realmente são como indivíduos. As convenções sociais burguesas aparecem bem delimitadas na narrativa, assim como uma divisão social imposta pela mesma. Este fato evidencia-se quando o protagonista, burocrata de terno e gravata, passa a ser colocado de lado e ser olhado de modo estranho apenas por passar a frequentar a praça, ocupada pelos que ali residiam e que ofereciam sua arte aos passantes. Outro ponto importante na narrativa é como o artista vai construindo os retratos do protagonista, pois a cada dia este lhe atribui mudanças cruciais.

O narrador parecia ser mais um dentre os moradores do prédio onde morava, no entanto, quando mantém contato com as pessoas da praça, começa a receber um tratamento negativo dos moradores do próprio prédio, supostamente iguais a ele. As pessoas pareciam não perdoar aqueles que ultrapassavam o limite entre o que era imposto pelas boas e dignas regras tradicionais de convivência e aqueles que rompiam tais regras. Porém, aqueles que habitavam a praça, por sua vez, também pareciam ter regras e concepções bem definidas, pois segundo a personagem principal “os outros ficam sempre em grupo, falando baixinho, olhando com desprezo para os de terno e gravata como eu”<sup>242</sup>.

Com isso, percebe-se que a visão recíproca dos dois grupos é marcada pelo antagonismo, uma vez que cada um, à sua maneira, percebe negativamente o outro. Neste ponto, entende-se que havia certa intolerância em ambos os lados. O mais interessante nesta narrativa é como o autor pontua as relações sociais cada vez mais tênues e pautadas por convenções sociais tradicionais. Por mais que a personagem principal pontuasse, ao longo da narrativa, que os grupos não diferiam muito um do outro, uma parte incomodava-se extremamente com os comportamentos da outra parte, diferentes dos seus, ou da grande maioria.

---

<sup>241</sup> Idem, p.54

<sup>242</sup> Idem, p.53

A partir de certo momento da narrativa, o protagonista inquieta-se com a situação daquele que vive pelas praças, passa então a pensar na possibilidade de ajudá-lo, dando-lhe comida e abrigo nos dias de frio. No entanto, desiste por temer a reação das pessoas em seu prédio. Em seguida, há uma tentativa de diálogo entre os dois, porém o artista da praça sempre lhe responde com posicionamentos que o deixam cada vez mais inquieto, como por exemplo, quando o pergunta ao desenhista se sentia frio, o desenhista responde simplesmente que “não esse mesmo frio que o senhor sente”<sup>243</sup>. A partir de então, seu desenho começa a ficar muito feio. Os dias passam e o personagem da praça desaparece inexplicavelmente.

Nesse momento, atentamos para as relações estabelecidas na narrativa entre e o ato de retratar. Parece haver uma ligação direta com a escrita, assim como a forma como o protagonista é retratado ao longo dos dias da semana. Tudo é produto de uma escrita, de uma interpretação possível. Além do ato de retratar o retratado a cada dia. Essas conexões podem ser entendidas também como forma de denúncia de uma estrutura imperfeita, hesitante, angustiada e dolorida de uma sociedade baseada em princípios tradicionalistas e em aparências. O que não estiver condizente com seus princípios de manutenção da tradição é considerado como um verdadeiro atentado e passa a ser desprezado pela maioria.

A captação do momento representado pode ser considerada à luz do olhar de quem o retratou, o pintou e o construiu através dos desenhos, ao longo de toda a semana. Aquele que fora retratado pode ser compreendido como um texto, ou mesmo uma leitura dos antagonismos representados pelas relações sociais excludentes e opressoras, como as que percebemos em “Retratos”. A percepção desses sentimentos é transformada em escrita pelo autor, a partir da construção da obra de arte, neste caso, no momento em que o artista retrata o outro com todas as suas imperfeições. Outro ponto que nos chama a atenção dá-se pela estrutura da narrativa em forma de diário. A sucessão dos dias apresenta-se como se as anotações das transformações ocorridas durante o dia pudessem revelar uma escrita da escrita, ou mesmo, a escrita de uma percepção pessoal e particular de um antagonismo social.

Outro ponto propício à discussão está no fato de interpretar a ação contida no “retrato do retratado” ao longo de uma semana. Ao ver o primeiro retrato, o narrador acredita que o primeiro desenho é bem mais nítido que os outros, segundo o próprio narrador: “acho que ele caprichou mais no primeiro porque não me conhecia: agora que sou freguês pode me retratar como realmente sou”<sup>244</sup>. No decorrer da semana, os outros moradores parecem olhá-lo com mais austeridade e indignação. Conseqüentemente, ao perceber cada vez mais os

---

<sup>243</sup> Idem, p. 54.

<sup>244</sup> Idem, p. 53-54.

olhares esquivos das pessoas, o narrador passa a tentar justificar sua convivência com os habitantes da praça com explicações convencionais: “é para minha filha”<sup>245</sup>, ao passar por uma moça que o olha estranhamente.

A partir de então, o quarto desenho fica “muito feio”, em relação aos anteriores, levando-o a refletir: “Pareço cada dia mais velho. Acho que é porque não tenho dormido direito. Tenho olheiras escuras, a pele amarelada, as entradas afundam o cabelo”<sup>246</sup>. Importante notar que a mudança considerável no aspecto dos retratos efetua-se quando o narrador parece renunciar aos seus próprios atos, a não encarar o olhar das pessoas de frente, reforçando, assim, os valores e princípios tradicionais da sociedade. É como se essas relações sociais antagônicas o matassem a cada dia. Inserido neste convívio hostil o indivíduo não percebe as próprias características, sendo necessário o olhar de outra pessoa a fim de perceber-se a si mesmo.

Assim, as mudanças nos retratos são cada vez mais nítidas e os detalhes cada vez menos atrativos. O artista capta o seu íntimo e não apenas a face externa. Na sucessão dos dias, a personagem principal parece ver refletida nos retratos ao longo da semana o seu verdadeiro Eu, um ser degradado, desfigurado com o passar do tempo. Nota a sua própria degradação até constatar que não passa de um cadáver. Sua normalidade é quebrada definitivamente. Seus dias passam a ser mais inquietos do que o normal, não há concentração, torna-se grosseiro com os colegas de trabalho, pede licença para não trabalhar. As pessoas ao seu redor deixam de cumprimentá-lo, definitivamente. O seu retrato fica a cada dia mais abatido e pálido e uma inquietação toma conta de si.

O narrador, então, inquieta-se com o sumiço do retratista, apesar de nem mesmo saber direito o nome daquele que lhe fizera os retratos durante a semana. No domingo, o último apresentado na narrativa, o narrador passa o dia inteiro na praça em busca desse homem desconhecido. Com os seis retratos na mão, percebe que sua fisionomia iguala-se finalmente a um cadáver e que seus próprios retratos olhavam para ele com desprezo. Tornara-se também um excluído, as pessoas agora o tratavam como aqueles que estavam na praça, ignorando-o por completo. Ao voltar a casa, o porteiro impede-o de entrar munido de uma circular dos outros moradores. Sem saída, vai ao bar e escreve sua própria história. Ao olhar mais uma vez todos os seus retratos:

---

<sup>245</sup> Id.

<sup>246</sup> Id.

A minha cabeça estala. Eu não suporto mais. Espalhei os retratos em cima da mesa. Fiquei olhando. Despetalei devagar a margarida até não restar mais que o miolo granuloso. O sexto retrato é um cadáver. Acho que sei por que ele não veio. O barulho da chuva é o mesmo de seus passos esmagando folhas que não existiam<sup>247</sup>.

Nos primeiros retratos, o desenhista oferece-lhe também uma margarida. O narrador nem mesmo havia reparado na existência de flores na praça ou mesmo sobre sua beleza. Mais uma vez constatamos que o narrador não tinha olhos para a beleza existente fora de seu cotidiano pragmático. A margarida parece ter uma função crucial no conto, uma vez que a narrativa termina com a constatação, por parte da personagem principal, de sua morte. Ao repetir “flor é abismo”, indica a contradição ali existente entre beleza e morte. Os habitantes da praça são os típicos integrantes do movimento hippie, fazem parte da geração “flower power”, cuja ordem maior seria o amor ao invés da guerra. Talvez, neste momento, estivesse sendo travada uma luta entre dois tipos de sociedade. De um lado, estavam os representantes médios do sistema capitalista burguês marcado pela automatização, pela robotização das ações cotidianas, de outro estavam aqueles que através da arte e da ruptura com o cotidiano alienado revelavam à personagem principal o seu aspecto sem vida.

“O ovo apunhalado” é o conto que encerra a coletânea de 1975. Nesta narrativa percebemos que Caio Fernando Abreu utiliza-se mais uma vez da alegoria para configurar uma história cujo protagonista vê-se em meio a figuras de ovos acompanhados por punhais fincados nos dorsos brancos. Este é o primeiro conto de *O ovo apunhalado* onde Caio indica ao leitor uma música para ser ouvida no momento da leitura. O acompanhamento musical tornou-se uma de suas marcas registradas, uma vez que sempre propõe ao leitor uma música para ser ouvida. Geralmente, as canções fazem parte do gosto musical do autor e nos indicam uma determinada atmosfera das narrativas. É como se a leitura devesse ser complementada por uma melodia. Neste caso, Caio Fernando nos propõe *Lucy in the Sky with Diamonds*<sup>248</sup>, dos Beatles.

Composta por John Lennon, embora creditada a dupla Lennon /McCartney, a canção faz parte do oitavo álbum dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Pode-se atribuir várias interpretações à música, a mais recorrente e polêmica evidencia uma

---

<sup>247</sup> Id, p.58

<sup>248</sup> Desde os anos 1960, suspeitou-se que o título da canção de John Lennon, “Lucy in the Sky with Diamonds”, era, na verdade, uma referência disfarçada ao poder alucinógeno do LSD. O próprio Lennon por meio de uma retratação pessoal tentou acabar com essa especulação em torno dessa história. No entanto, na época o grupo britânico compartilhava de experiências orientais e lisérgicas, numa atitude típica dos jovens da década de 60. Contudo em junho de 2004, Paul McCartney, na edição 03 de junho de 2004 do *Los Angeles Times*, afirmou que a canção era de fato uma alusão ao LSD. In: *Os Beatles - a filosofia*. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras. 2007, p. 147.

possível alusão ao LSD<sup>249</sup>. Controvérsias à parte, a letra da música faz referência a um universo de imagens metaforicamente coloridas, pueris e cheia de possibilidades: “Picture yourself in a boat on a river,/With tangerine trees and marmalade skies./Somebody calls you, you answer quite slowly,/A girl with kaleidoscope eyes”. Ao longo de toda a canção, pequenas ordens são direcionadas àquele que se propõem a adentrar em um novo mundo. A garota com olhos de caleidoscópio deve ser seguida sempre, uma vez que ela apresenta todo um conjunto de múltiplas possibilidades: “Cellophane flowers of yellow and green,/Towering over your head./Look for the girl with the sun in her eyes,/And she's gone.

No conto de Caio Fernando Abreu, os carros, as ruas cheias de gente, as vidraças configuram um típico espaço urbano. O narrador, ao deparar-se com a figura do ovo apunhalado, a princípio, não grita. Porém, acompanhado pela namorada, mostra a ela o ovo com um punhal nas costas. Segue-se então uma passagem em que o conteúdo erótico predomina, pois a mulher parece não resistir à figura do ovo. Ela o abraça, toca-o de tal maneira que após alguns minutos os dois começam a abraçar-se e depois rolam por um tapete sem se importarem com a multidão que começava a parar diante deles.

Numa espécie de indignação contida, o narrador escapa da cena e tenta entender o que está acontecendo ao seu redor. O que vemos então parece ser uma sucessão de acontecimentos alucinatórios na mente do narrador. Diante de um cinema, pára a observar cartazes. A partir deste momento, o narrador conta para si mesmo a história de uma menina chamada Lúcia que morava ao lado de sua casa, cujos irmãos ouviam o dia inteiro *Imagine*, do John Lennon. Nunca havia estabelecido contato com seus vizinhos. Contudo, percebe que a menina possuía entre os seios “um ovo com um punhal cravado no centro onde escorria um fio de sangue que descia pelo umbigo da menina”<sup>250</sup>. Após a visão inusitada, o narrador reflete sobre os estranhos acontecimentos em sua volta, numa possível alusão aos fatos típicos do caos de um centro urbano.

*A minha cabeça gira. Não. A minha cabeça não gira. A minha cabeça cresce e se derrama pela rua e eu fico vendo as pessoas caminharem por entre meus cabelos. No começo elas têm alguma dificuldade, mas sorriem e vão afastando pacientemente os fios, mas os fios aumentam e se tornam cada vez mais espessos, mais intransponíveis. Então as pessoas se enfurecem, apanham foices, tesouras, facas, agulhas, e voltam com ódio saindo pelos olhos, e enquanto eu me deito sobre o asfalto elas vão cortando e furando meus cabelos que não param de crescer sobre a cidade de pessoas enfurecidas*<sup>251</sup>.

<sup>249</sup> Lysergsäurediethylamid, em alemão. Sintetizada pela primeira vez em 1938, sua popularização deu-se na década de 60, uma vez que seu consumo estava diretamente ligado aos adeptos do movimento psicodélico.

<sup>250</sup> Idem, p. 168-169.

<sup>251</sup> Id.

Após esta lembrança, o narrador procura um táxi e tenta conversar com o motorista. O narrador começa então a falar de *Werther*, de Goethe, da menina Lúcia, de Cleópatra, de Newton e de Marcuse, porém o taxista não demonstra nenhum interesse em iniciar uma conversa. Ao termino da corrida, o narrador olha o motorista percebe que: “sua cara é um ovo macio, redondo, liso e branco, com um punhal fincado no centro. Sorriu para ele, bato-lhe devagar no ombro, querendo dizer que compreendo, que não tenho preconceitos”<sup>252</sup>.

Após, chegar à sua casa, o narrador passa por outra série de alucinações, onde vê e conversa com Humpty-Dumpty<sup>253</sup> sentado num muro e de pernas cruzadas. Também vê a imagem de vários de seus “eus” coloridos por toda a casa, assim o narrador constata: “A cozinha, a sala e o corredor estão cheios de eus azuis, vermelhos, amarelos, roxos, eus brilhantes que deslizam e flutuam e se fundem uns com os outros, e depois se desdobram em vários outros eus ainda mais coloridos e mais brilhantes que deslizam e flutuam”<sup>254</sup>. Apavorado, o narrador quer ver o seu rosto no espelho e, ao deparar com a imagem refletida, percebe que não vê mais um rosto e sim a imagem de um ovo que sai imediatamente do espelho e vai ao seu encontro. O narrador, um tanto apavorado, tenta à sua maneira distrair o ovo que saiu do espelho. No entanto, o ovo, por sua vez, fica de frente ao narrador e mostra-lhe o punhal cravado em suas costas:

É quando julgo perceber nele uma espécie de súplica: socorra-me, poupe-me, abrevie-me. Agora é um ovo delicado, tenro, humilde, e não tenho medo, e sinto pena dele, quase ternura. Então estendo os meus muitos braços coloridos e toco no cabo de bronze do punhal. A sua casca está manchada pelo fio de sangue coagulado. Hesito um pouco, mas fecho os olhos no mesmo momento em que meus dedos se cerram em torno do punhal. Sua casca está manchada pelo fio de sangue coagulado<sup>255</sup>.

A partir de então, o próprio narrador e o ovo fundem-se em um único ser, pois depois de uma breve hesitação, a personagem atende às súplicas do ovo apunhalado à sua frente. Neste momento, a perspectiva é outra: “e sinto uma lâmina penetrando fundo em minhas costas, até o pesado cabo de bronze onde dedos comprimem com força, perdidos entre

---

<sup>252</sup> Idem, p. 170.

<sup>253</sup> Humpty-Dumpty é personagem típico das canções de ninar inglesas. No conto de Caio Fernando Abreu, podemos fazer uma alusão direta à obra *Alice do outro lado do espelho* (1872), de Lewis Carroll. No livro do autor britânico, o ovo aparece sentado em um muro e conversa com a menina temas de alta complexidade, como semântica e pragmática.

<sup>254</sup> Idem, p.170.

<sup>255</sup> Idem, p. 172.



as espáduas”<sup>256</sup>. O sangue escorre cada vez mais forte, a sua casca se quebra definitivamente anunciando que agora ele próprio estaria num céu de diamantes.

A sugestão da canção dos Beatles sugere-nos uma verdadeira alucinação por parte do narrador. Em meio a fatos fictícios ou mesmo mágicos, percebe-se a sucessão de acontecimentos, cujo tema central é o indivíduo e sua própria relação com os fatores sociais. No entanto, Caio Fernando Abreu revela que o livro surge em um dos momentos mais importantes de sua vida, pois além de marcar a volta de um “exílio voluntário” de Londres, assinala certa ruptura em sua própria maneira de conceber sua ficção. Faz-se necessário destacar que a maioria dos contos foi escrita ainda na década de 60, nos “tempos de fumaça, de lindos sonhos dourados, e negra repressão”, segundo o autor. Em uma breve análise de *O ovo apunhalado* na revista gaúcha *Inéditos* (1977), o autor nos explica com mais detalhes sobre a metáfora referente à escolha do título para o seu livro:

Os contos giram em torno dessa unidade vital, o ovo, sangrada pelo punhal do cotidiano seco, pelas muitas formas de opressão, a vida violentada, você é um ovo apunhalado, eu sou um ovo apunhalado. De onde escorre uma gota de sangue maduro. O próprio livro foi tão apunhalado que censuraram três contos, cortaram algumas “palavras fortes” e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt, o que só confirmou minha teoria sobre ovos e punhais<sup>257</sup>.

Levando em consideração a explicação de Caio Fernando, percebemos que o conto fecha o livro numa espécie de conclusão em relação às temáticas desenvolvidas ao longo das narrativas que compõem *O ovo apunhalado*. A partir de sua própria percepção sobre a metáfora de um ovo como uma “unidade vital”, onde nasce a vida, pensamos na possibilidade de relação com o próprio indivíduo. Contudo, esse sujeito é podado por relações sociais bastante complexas, entre elas, a sociedade moderna com todo o seu aparato ideológico baseado nas ideias de progresso e avanço tecnológico advindas do sistema capital.

A partir das revoluções modernas e industriais, além da influência das transformações econômicas ao longo do século XIX, percebemos a eclosão e, conseqüentemente, o avanço desenfreado de uma sociedade consumista e cada vez mais desprovido de atenção com relação ao indivíduo. Pensou-se por demais no avanço do capital e na tecnologia, porém não se perguntou quais as verdadeiras conseqüências para a experiência concreta do indivíduo. Desta maneira, segundo a concepção formulada por Jameson de pós-modernidade, fala-se atualmente na “morte do sujeito”. Uma das condições primordiais que contribuem para esse quadro seria marcada pela “diminuição do afeto”. Como resultado,

---

<sup>256</sup> Id.

<sup>257</sup> DIP, 2009, p. 141.

encontramos indivíduos superficiais e instáveis, cuja vida psíquica torna-se, muitas vezes, atormentada e acidentada.

Assim, ao analisarmos o primeiro bloco relativo ao indivíduo e sociedade com as narrativas “O afogado”, “Retratos” e “O ovo apunhalado”, acentuam-se pontos que evidenciam uma maior incidência de sujeitos inseridos em uma sociedade consumista e cruel, não deixando muitas opções para se pensar em ações menos evidentes, porém detentoras de importância no cotidiano contemporâneo. Seja negar a própria individualidade, seja negar a força de um sorriso, seja a percepção de que todos possam ser apunhalados a qualquer momento.

### 3.2. SOLIDÃO E INCOMUNICABILIDADE

No primeiro conto de Gama, encontramos um narrador que observa e relata a história de “Harriett”, uma mulher apresentada como sem grandes atributos físicos, desajeitada e aparentemente sem muita importância para os demais. O narrador destaca que: “chamava-se Harriett, mas não era loura”<sup>258</sup>, simplesmente. A princípio, esta informação pode não apresentar muita importância. No entanto se levarmos em consideração o contexto da narrativa, este seria um padrão exigido pela pequena cidade em que vivia, uma sociedade baseada em modelos rígidos de beleza e comportamento.

O narrador conta a mudança de Harriet da cidade do interior, onde passara a infância, para a capital, mas comenta que sente medo de ela não adaptar-se na metrópole: “eu fiquei olhando para Harriett sem conseguir imaginá-la no meio dos edifícios e dos automóveis. Acho que senti pena [...]”<sup>259</sup>. Posteriormente, sabe-se que a personagem principal nutre um sentimento amoroso por este narrador.

Depois de certo tempo, as vidas de narrador e personagem mudam completamente. Harriett torna-se famosa, como “manequim na capital”. O narrador, por sua vez, é jornalista e tem como tarefa realizar uma entrevista com aquela que parece ser a nova sensação do momento. O que vemos a partir de então é a descrição da mudança física da nova modelo, no período em que passou a viver na cidade. “Harriett estava sozinha e não ficou feliz em me ver. Continuava grande e consumida e tinha nos olhos uma sombra cheia de dor. Fumava”<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup> Idem, p. 127.

<sup>259</sup> Id.

<sup>260</sup> Idem, p. 128.

Neste momento, deve-se atentar para o desgaste físico e mesmo emocional de Harriett, segundo a descrição do narrador. Ao que parece, a nova vida na cidade grande em nada mudara o seu próprio interior, muito pelo contrário, nos mostra um aspecto mais cansado, mais doente até.

Após o contato entre os dois, que parece bastante decisivo para ambos, Harriett mostra uma carta que conta e revela o amor que um dia tivera por alguém: “sabe que o meu gostar por você chegou a ser amor, pois se eu me comovia vendo você pois se eu acordava no meio da noite só pra ver você dormindo meu deus como você me doía vezenquando [...]”<sup>261</sup>. Depois de ler e reler a missiva, o narrador comove-se com a beleza e mesmo tristeza contida no relato. Porém, ele nada consegue fazer além de dizer-lhe que era um lindo relato e, acima de tudo, o narrador passa a sentir pena da nova imagem que se configura diante de seus olhos. No entanto, Harriett não parece gostar de sua atitude, uma vez que, para ela: “não adiantava nada ser lindo”. O narrador permanece passivo com tudo o que lê.

Após certo tempo, as pessoas tomam conhecimento da sua trágica morte: “ela tinha tomado um monte de comprimidos para dormir, cortou os pulsos e enfiou a cabeça no forno do fogão a gás. Foi muita gente no enterro e ficaram inventando histórias sujas e tristes”<sup>262</sup>. O narrador, como em todo o conto, não expressa qualquer emoção, além de lembrar-se dos pés de Harriett e de sentir pena. No final, apenas ressalta que o fato dela não ter sido louca tenha uma relação direta com o seu destino. Neste ponto, nos perguntamos sobre a relevância da aparência física de Harriett, se fosse realmente loira as coisas poderiam ser diferentes ou ele teria dado mais importância ao seu sentimento afetivo? Acreditamos na possibilidade desta ocorrência revelar uma crítica à sociedade contemporânea fincada em princípios rígidos de padrão e comportamento, além de pontuar formulas de estereótipos a serem vendidos como mercadoria pela sociedade de consumo.

Em toda a narrativa, percebe-se a frieza e a indiferença das relações aqui expostas. Harriett parece corroída por um sentimento próprio de inadequação, não parece bonita, interessante ou digna do amor de outra pessoa. Por outro lado, percebe-se a atitude indiferente por parte do narrador ao perceber o amor de Harriett. O narrador não podia retribuir o sentimento amoroso, então, revelado. Numa tentativa de não ferir os sentimentos da modelo, recorre às frases clichês como forma de atenuar toda a situação.

Em “Noções de Irene”, temos o diálogo de duas vozes masculinas. Um aparentemente mais velho, por volta dos trinta anos, e um jovem rapaz de vinte anos. Ao

---

<sup>261</sup> Idem, p. 128.

<sup>262</sup> Idem, p. 129.

longo da narrativa percebemos que existe um verdadeiro choque de gerações, pois o homem mais velho sempre chama a atenção para a diferença existente entre os dois. Ao que tudo indica, o homem mais maduro marca um encontro com o jovem em sua casa, aparentemente para uma simples conversa.

O diálogo é quase monossilábico e, a princípio, indica certa formalidade entre os dois, que não têm intimidade alguma entre si. O mais velho oferece bebida ao mais novo, propõe ouvir um pouco de música, no entanto assusta-se com as escolhas do jovem, por julgar que não condizem com a sua idade e o seu comportamento. Desta maneira, o homem mais velho assinala que: “Talvez tivesse sido demasiado apressado em julgar, catalogar gostos, rotular expressões, como se nenhum deles fosse capaz de alguma individualidade.”<sup>263</sup>.

O mais jovem é caracterizado por poucos traços como “os fios de barba”, os cabelos longos, as mãos magras e o “jeans desbotado” e por sua possível ocupação, “–Você é pintor, não é? Lembro que ela falou que uma vez você tinha feito uma exposição na praça, e que a polícia chegou e rasgou todos os quadros, menos os dois que ela tinha comprado”<sup>264</sup>. Esses traços nos ajudam a formular uma imagem de um sujeito com bem menos idade o que torna evidente uma tensão entre os dois.

A inquietude do homem de mais idade é pontuada por uma incapacidade de comunicar os verdadeiros propósitos daquele encontro ao outro. No momento em que deseja iniciar algum diálogo, interrompe-se, questiona-se, pergunta pela clareza das informações. A fim de esclarecer o motivo de seu discurso um tanto desordenado, o homem mais velho tenta justificar-se afirmando que: “talvez eu esteja falando demais: logo, isto não é um diálogo, é um monólogo. — Repetiu: – Às vezes eu fico meio didático”<sup>265</sup>. Contudo não consegue finalizar seu próprio raciocínio.

A narrativa é marcada também pelos indícios de um conflito maior, pois tudo nos leva a crer que o homem mais velho havia perdido sua mulher, Irene, a princípio também mais nova, para o rapaz com menos idade, e não consegue aceitar esta escolha.

Não entendo, por exemplo, como é que ela pode trocar a segurança de ficar comigo pela insegurança de ficar com você. Vocês são todos tão... tão... — Interrompeu-se, procurando a palavra. — *Tran-sitó-ri-os*, é isso. Vocês são muito transitórios, entende? Tão instáveis, hoje aqui, amanhã ali. Eu sei, também já fui assim. Só que chega um ponto que a gente cansa, que não quer mais saber de aventuras ou de procuras, entende?<sup>266</sup>.

---

<sup>263</sup> Idem, p. 148.

<sup>264</sup> Idem, p. 152.

<sup>265</sup> Idem, p. 153.

<sup>266</sup> Id.

Após certo tempo, a narrativa parece chegar ao fim, pois o narrador inquieta-se com a situação através de uma quase confissão: “– Sabe, acho que ela vai se destruir com você”<sup>267</sup>. A partir deste ponto, percebemos que a sua compostura desfaz-se uma vez que percebe que tudo estava longamente planejado. Antes, talvez ele quisesse mostrar certa dignidade diante da percepção desconfortável de que a pessoa amada já não estava mais ao seu lado. Ou até mesmo por estar consciente de que a situação era mais forte do que ele mesmo podia suportar. O outro parece mostrar certa complacência, pois decide perguntar-lhe “se não achava que estava bebendo demais” e logo após decide sair. Após sua partida, o homem mais velho permanece onde estava caído perto da janela, em meio a divagações sobre Irene e mesmo como a percebia.

Então ele encostou a cabeça na parede e ficou ouvindo aquelas notas subindo e baixando, dando voltas concêntricas sobre um pequeno ponto desconhecido, mas sem perderem a continuidade. De certa forma, disse baixinho, de certa forma Irene era assim<sup>268</sup>.

“Noções de Irene” deixa clara a dificuldade de comunicação entre as personagens da narrativa. As relações interpessoais também são marcadas por esta falta de sentido. Diante da incapacidade de iniciar o diálogo, ao perguntar para o outro “não é verdade que somos homens civilizados?”, revela que o homem mais velho mostra-se totalmente incapaz tanto de aceitar o rompimento amoroso, quanto não consegue esclarecer seus próprios sentimentos, nem mesmo para si mesmo.

Dentre as narrativas de Caio Fernando Abreu que já foram roteirizadas pelo cinema ou teatro, temos o conto “Para uma avenca partindo”. O conto apresenta-se em um único e longo parágrafo. Aqui percebemos o monólogo intenso e meio desesperado da personagem principal masculina que, de alguma forma deseja falar e mesmo explicar-se para alguém ao seu lado. No entanto, as ideias aparecem soltas e desordenadas indicando, assim certa inadaptação do narrador ao tentar explicar algo, na verdade pensamos na possibilidade do narrador desejar dizer algo como se pudesse evitar que o ser amado pudesse desistir de ir embora. O narrador dirige-se a uma mulher que está prestes a partir definitivamente em um ônibus. Em nenhum momento da narrativa percebemos a voz feminina. Essa mulher parece simplesmente ouvir, contudo não há indícios de mudança de perspectiva em ficar.

---

<sup>267</sup> Idem, p. 154.

<sup>268</sup> Id.

Ao longo da narrativa, percebe-se que havia um relacionamento entre os dois e a passagem que se segue configura o tom melancólico da despedida.

Olha, antes do ônibus partir eu tenho uma porção de coisas pra te dizer, dessas coisas assim que não se dizem costumeiramente, sabe, dessas coisas tão difíceis de serem ditas que geralmente ficam caladas, porque nunca se sabe nem como serão ditas nem como serão ouvidas, compreende ?[...]”<sup>269</sup>.

Acima de tudo, nota-se a necessidade de falar e de expor para o outro sentimentos e razões que até então pareciam não ter explicação ou sentido algum. No entanto, o medo e a insegurança configuram-se como sentimentos maiores e que se sobrepõem de tal maneira aos desejos do narrador, a ponto de impedi-lo de expressar-se claramente e evitar uma ruptura. No que tange a este sentimento, o narrador afirma: “é que a gente tem tanto medo de penetrar naquilo que não sabe se terá coragem de viver, no mais fundo, eu quero dizer, é isso mesmo, você está acompanhando o meu raciocínio?”<sup>270</sup>.

Parece haver uma inadequação evidente, por parte da personagem principal, no que se refere ao cotidiano dos dois. A fala é muitas vezes interrompida por pensamentos distantes e mesmo por causas fisiológicas, como por exemplo, a rouquidão ou a sensação de nó na garganta. É como se, ao perder o referencial que projetou no outro, perdesse o rumo e a noção de seu próprio mundo. O narrador angustia-se com a partida de alguém que teve uma importância crucial em sua vida “você cresceu em mim dum jeito completamente insuspeitado, assim como se você fosse apenas uma semente e eu plantasse você esperando ver nascer uma plantinha qualquer, pequena, rala, uma avenca, talvez samambaia, no máximo uma roseira”<sup>271</sup>.

Apesar da dor que sente, o narrador mostra-se consciente de que não poderia erguer-se a partir da veneração e tolhimento do outro, uma vez que “você não cresceria se eu a mantivesse presa num pequeno vaso, eu compreendi a tempo que você precisava de muito espaço”<sup>272</sup>.

O tom dramático da narrativa apresenta ora consciência da perda daquele que se ama, ora da percepção de que o verdadeiro sentimento amoroso não deve centralizar-se única e exclusivamente na figura do outro, configurando assim uma dependência.

---

<sup>269</sup> Idem, p. 102

<sup>270</sup> Id.

<sup>271</sup> Idem, p. 103

<sup>272</sup> Idem, p. 104

Sabe, eu me perguntava até que ponto você era aquilo que eu via em você ou apenas aquilo que eu queria saber até que ponto você não era apenas uma projeção daquilo que eu sentia, e se era assim, até quando eu conseguiria ver em você todas essas coisas que me fascinavam e que no fundo, sempre no fundo, talvez nem fossem suas, mas minhas, e pensava que amar era só conseguir ver, e desamar era não mais conseguir ver, entende ?<sup>273</sup>.

Ao final da narrativa, ficam apenas as promessas de cartas e da manutenção de um possível contato. A personagem principal vê-se diante da perda do ser amado, aflorando cada vez mais sentimentos como o medo, a inquietação e a falta de perspectiva ao encontrar-se sozinho novamente. No entanto, compreende-se o sentimento do amor em sua totalidade. Na verdade, o amor deveria crescer, florescer e permanecer como uma pequena planta, uma avenca, porém com uma força delicada e viva. A beleza aqui não estaria no estardalhaço de um sentimento avassalador, mas no sentimento que brota também através do outro.

Segundo Danilo Maciel Machado, a recorrência dos temas ligados à percepção amorosa nos contos de Caio Fernando Abreu acontece, principalmente, por que o autor evidencia “a necessidade de encontrar certa unidade em sujeitos que se mostram fragmentados, e de como é a realidade desse homem que aprende com as vivências amorosas”<sup>274</sup>.

“Do outro lado da tarde” configura-se como um monólogo do protagonista, em meio a reminiscências de um sentimento amoroso que não existe mais, assim como dos encontros recorrentes ao longo do relacionamento. Podemos identificar a melancolia do narrador com suas lembranças. O conto é uma reflexão sobre a “paixão” que um dia existiu entre o narrador e a pessoa amada.

Às vezes me espanto e me pergunto como pudemos a tal ponto mergulhar naquilo que estava acontecendo, sem a menor tentativa de resistência. Não porque aquilo fosse terrível, ou porque nos marcasse profundamente ou nos dilacerasse — e talvez tenha sido terrível, sim, é possível, talvez tenha nos marcado profundamente ou nos dilacerado — a verdade é que ainda hesito em dar um nome àquilo que ficou, depois de tudo<sup>275</sup>.

Mais uma vez, percebe-se que a narrativa apresenta-se em meio ao espaço urbano. A personagem assusta-se ao ver uma roda-gigante em frente a sua janela, uma vez que “não se vive mais em lugares onde existam rodas-gigantes”<sup>276</sup>. Tal fato também lhe evoca sentimentos e lembranças, pois parece ter sido também cenário de algo importante que se passou entre os

---

<sup>273</sup> Idem, p. 104-105.

<sup>274</sup> MACHADO, 2006, p.08.

<sup>275</sup> Idem, p. 161.

<sup>276</sup> Id.

dois, como um encontro, em uma época não muito distante, por exemplo. Por outro lado, em meio à vontade de dizer algo ou mesmo de explicar-se, nota-se ao longo da narrativa certa dificuldade de comunicação por parte do narrador, pois “de repente, eu não consegui ir adiante. E precisava: sempre se precisa ir além de qualquer palavra ou de qualquer gesto<sup>277</sup>. Tal aspecto configura-se também como um dos pontos negativos durante o relacionamento, pois sempre havia necessidade de falar, expressar algo, o que nem sempre se concretizava, na verdade. A falta de comunicação e de expressão dos sentimentos parece ter acabado com as possibilidade de estabelecimento de contato entre as personagens.

A temática do conto “Uns sábados e uns agostos” gira em torno das reflexões e inquietações do narrador ao esperar a visita de algumas pessoas, sempre aos sábados. Em momento algum da narrativa sabemos realmente quem são ou qual o verdadeiro propósito destes encontros semanais. Não se tem idéia de se são pessoas íntimas ou não do narrador. Desta maneira não podemos inferir se são os pais, os amigos, algum visitante inesperado ou mesmo alucinações da mente da personagem. Sabe-se apenas da criação e permanência deste hábito semanal. Porém a espera causa inquietude e irritação seja pela obrigação, seja pelo comprometimento do sábado.

Certamente os odiava um pouco enquanto não chegavam: um ódio de ter meus sábados totalmente dependentes deles, que não eram eu, e que não viveriam a minha vida por mim — embora eu nunca tivesse conseguido aprender como se vive aos sábados, se é que existe uma maneira específica de atravessá-los<sup>278</sup>.

As noções de tempo ou espaço não são especificados na narrativa. No entanto, sabe-se apenas que se trata de um contexto urbano: “é sempre agosto nesta cidade, principalmente aos sábados”<sup>279</sup>. Ao longo da narrativa, a personagem principal apresenta-se sempre de maneira indiferente em relação à presença destas pessoas, chegando mesmo ao ponto de não saber como agir com elas. A princípio, sua atitude é sempre marcada pela hostilidade, seja pelo fato da visita quebrar seu ritmo cotidiano, seja por não saber como seguir os dias sem a presença deles. Por outro lado, outro aspecto interessante, neste ponto, ao longo da narrativa é justamente a percepção de que tanto o narrador e as pessoas que o visitavam não possuíam laços de intimidade alguma, na verdade nem se conheciam direito.

Acontece que não tínhamos nada em comum, não que isso tenha importância, mas nossas famílias não se conheciam, então não podíamos falar sobre os meus pais ou

---

<sup>277</sup> Idem, p. 162.

<sup>278</sup> Idem, p. 140.

<sup>279</sup> Idem, p. 141.



os avós deles, sobre os meus tios ou os seus sobrinhos ou qualquer outra dessas combinações genealógicas. Também não sabia que tipo de trabalho faziam, se é que faziam alguma coisa, nem sequer se liam, se estudavam, iam ao cinema, assistiam à televisão ou com que se ocupavam, enfim, além de me visitar aos sábados<sup>280</sup>.

Um ponto recorrente no conto é a percepção de que os sábados eram dias destinados a se fazer alguma coisa de interessante. Porém, este aspecto causa inquietude na personagem, uma vez que ela não sabe fazer alguma coisa em especial nos sábados. Ou seja, segundo o narrador, sua inquietude maior era que eles evidenciavam a sua própria inabilidade tanto com as pessoas, como consigo mesmo e com sua própria rotina. “Não que os odiasse, isto é, odiava-os sim, mas só às vezes: o que me desagradava neles era principalmente serem um atestado tão veemente da minha profunda falta de assunto, do meu absoluto não ter aonde ir aos sábados e em todos os outros dias”<sup>281</sup>.

Percebe-se que a narrativa é marcada por sentimentos antagônicos, a partir das ações e pensamentos da personagem principal. Se por um lado, a presença daquelas pessoas causava-lhe desconforto, além de revelar-lhe a dificuldade de lidar com as pessoas, como foi mostrado acima, por outro, percebe-se que há também a predominância de certa melancolia, uma vez que a personagem apresenta também medo do fim das visitas semanais. Ao dar-se conta de que estas pessoas poderiam não mais visitá-lo, trava-se uma batalha interna no protagonista, justamente por não aceitar sua solidão outra vez.

Mas desde que não vieram mais, meus sábados inteiros são feitos de duras lascas que vou arrancando com movimentos desajeitados pelas salas e escadas desta casa vazia, à espera de que um daqueles ruídos antigos e inúteis como o portão batendo ou os passos deles no cimento ou a campainha tocando me puxe do centro desse agosto que não acaba<sup>282</sup>.

“Uns sábados, uns agostos” assinala, portanto, o desajuste do indivíduo diante de sua própria solidão, principalmente, e sua inadequação em relação ao contexto em que vive. A personagem desta narrativa assinala também sua incapacidade de relacionar-se com o outro, pois se sente totalmente deslocado em relação aos seus próprios sentimentos e os das pessoas que o visitam. Talvez neste ponto, Caio Fernando assinale características que voltarão nas ficções posteriores, na construção de um indivíduo deslocado. Na verdade, é como se este sujeito configurasse a imagem de um “estrangeiro” dentro de sua própria cidade, ou mesmo

---

<sup>280</sup> Idem, p. 141.

<sup>281</sup> Idem, p.145.

<sup>282</sup> Idem, p. 145-146

de sua própria vida. Bruno Leal (2002), ao analisar a percepção do indivíduo no conjunto ficcional de Caio Fernando, assinala que:

O indivíduo deslocado, que povoa os fragmentos, é com certeza a grande personagem desta obra. Ele é apresentado, nos contos, associados a longos elementos recorrentes como loucura, drogas, o desejo e o sonho – vividos de forma algumas vezes excessiva – e também a figura do estrangeiro<sup>283</sup>.

Analisando as relações dos indivíduos contemporâneos na obra *Amor líquido*, Zygmunt Bauman (2004) ressalta sentimentos como a fragilidade dos vínculos humanos, a insegurança e, principalmente, os desejos conflitantes no que concerne à necessidade de “apertar os laços” e, no entanto, de “mantê-los frouxos” à medida que estes próprios laços tornam-se mais firmes. Em tempos de globalização e conexões via internet, sua análise enfoca os relacionamentos humanos na contemporaneidade, destacando sentimentos como o medo e a tendência de *individualização* nas relações. Bauman destaca que os *habitantes do líquido mundo moderno* desejam relacionar-se, ao mesmo tempo em que têm medo de assumir compromissos mais longos e duradouros. Conforme sua análise:

Seus personagens principais são homens e mulheres, nossos contemporâneos, desesperados por terem sido abandonados aos próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por “relacionar-se”. E no entanto desconfiados da condição de “estar ligado”, em particular de estar ligado “permanentemente”, para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não consideram aptos nem dispostos a suportar, e que podem limitar severamente a liberdade de que necessitam para – sim (...) relacionar-se<sup>284</sup>.

No que concerne o estudo das narrativas contidas nesse bloco, percebemos histórias permeadas pelo sentimento da solidão, além de pontuar ações não explicadas, pelo fato dos indivíduos não poderem comunicar-se adequadamente. É como se sentissem inadequados a estabelecer pontos de contato e coerentes com o que sentem e, conseqüentemente, com suas próprias ações. Em poucas palavras, “Harriett” apresenta uma personagem que nunca soube realmente o que a corroia por dentro, se era o fato de não ser correspondida com relação aos seus sentimentos ou se sentia forte inadequação no meio social em que vivia por não se enquadrar nos padrões de beleza e comportamento estabelecidos pela sociedade. Em “Noções de Irene”, encontramos um narrador que não consegue explicitar aquilo que deveras sente, estabelecendo, assim, um diálogo frouxo e sem sentido para aquele

---

<sup>283</sup> LEAL, 2002, p.48.

<sup>284</sup> BAUMAN, 2004, p.08.

que recebe as informações de forma fragmentada e incompleta. “Uns sábados e uns agostos” assinala, acima de tudo, um sujeito que não consegue lidar com a própria solidão.

É importante ressaltar que esses três contos compõem Gama, a última parte de *O ovo apunhalado*. Acreditamos que esse bloco pontue um desgaste maior por parte das personagens, apresentando-se mais desiludidas e mais desprovidas de esperança. Como se a melancolia que permeia os contos de Gama pudessem constituir uma interseção com as narrativas posteriores de Caio Fernando Abreu, principalmente na obra *Morangos mofados* cujo tom melancólico e inquieto apresenta-se de forma mais direta.

## 4. ANOS 60 E 70: REFLEXÕES SOBRE ARTE E POLÍTICA NOS TEMPOS DE REPRESSÃO

### 4.1 Centros Populares de Cultura – CPCs: Uma nova forma de pensar a arte e política nos anos 60.

O pesquisador André Bueno, em estudo realizado sobre a obra de Torquato Neto<sup>285</sup>, contextualiza o processo de contestação cultural vivido na década de 60 no Brasil. Desta forma, o ensaísta analisa os aspectos relativos à união dos artistas com o povo. A geração que vive este período nutria-se da ideia de mudança ou mesmo de uma reforma radical tanto no Brasil quanto na América Latina como um todo. Havia “um intenso debate entre estética e política, entre os grupos avançados nos campos da política e da arte”<sup>286</sup>, ocasionando, desta maneira, um forte impacto na arte e na cultura brasileira, uma vez que “temos os poetas da classe média que, em vez de se dedicarem à publicação de livros, passam a trabalhar com a canção popular”<sup>287</sup>. Assim, Bueno analisa este fenômeno:

Era um fato novo, marcado pela passagem de Vinicius de Moraes, nome importante vindo do Modernismo, para o mundo da canção popular. Cabendo frisar que essa passagem, e da geração seguinte, acontece num momento ainda embrionário da cultura de massas no Brasil, em que havia um relativo espaço para chegar à televisão e ao rádio. Ficaram como marco desse processo os festivais de música popular na televisão, que revelaram talentos e abriram espaço, não sem luta, divergências e contradições<sup>288</sup>.

A força e a permanência dos debates e reflexões tiveram campo propício entre os anos de 1964 e 1968, apesar da instalação da ditadura. Após este período, segundo Bueno, “não havia mais espaço para o trabalho da classe média politizada e inconformista”<sup>289</sup>. Na opinião do pesquisador, os estudantes, os artistas e intelectuais que participaram da Passeata dos Cem Mil representam “o limite de uma geração e de um conjunto de lutas”, face ao período ditatorial brasileiro. André Bueno concentra seu estudo principalmente nos anos que vão de 1968 a 1972, afirmando que os melhores das gerações anteriores ao golpe foram “jogados” à margem. Dentre estes, uma parte dos estudantes voltou-se para a luta armada. O outro contingente não menos inconformista, e neste momento enquadra o poeta Torquato

---

<sup>285</sup> Trata-se do livro *Pássaro de Fogo no terceiro mundo – O poeta Torquato Neto e sua época* (2005)

<sup>286</sup> BUENO, 2005, p. 43.

<sup>287</sup> Idem.

<sup>288</sup> Ibidem.

<sup>289</sup> BUENO, 2005, p. 44.

Neto, passaria de um “movimento de devoração, de impulso criador, de vitalidade e gosto pela vida”.

Eleonora Ziller Camenietzki, no livro *Poesia e Política – A trajetória de Ferreira Gullar* (2006), também analisa este período de intensa manifestação cultural. Segundo a autora, Rio de Janeiro e São Paulo eram os pólos onde havia intenso debate entre cultura e política no país. A conhecida rivalidade entre as duas capitais como centros de discussão e reflexão sobre questões culturais e políticas “vem de um longo processo histórico”<sup>290</sup>. Desta forma, *a raiz do problema é bastante complexa, porém pode ser identificada através do processo de desenvolvimento econômico e cultural brasileiro ao longo do século XX*.

Faz-se necessário pontuar que as discussões em torno dos movimentos relativos aos processos de modernização brasileira ganham força a partir das ideias de progresso durante o governo de Juscelino Kubistcheck, ainda nos anos 50. A partir de então a discussão em torno de questões de ordem econômica, política e cultural ganha força no momento em que o país começa a caminhar “rumo ao futuro”. Assim, as contradições entre um país moderno e atrasado, assim como as evidentes diferenças sociais, tornam-se mais evidentes, acarretando assim uma nova forma de questionar e mesmo de propor mudanças sociais. Cresce então a ideia de transformação a partir da revolução, pois “as contradições estão por todos os lados; cresce a luta pela reforma agrária, pois a modernização das cidades acirra a disputa pela modernização da vida rural”<sup>291</sup>.

Sobre os movimentos de contestação cultural, a autora considera que as manifestações artísticas como “a Bossa Nova e o Cinema Novo estavam aí como provas de sua inventividade, assim como o crescente sucesso de público que seus projetos alcançavam. O impacto das transformações culturais e dos costumes vividos em todos os grandes centros ocidentais não deixa de fora o Rio de Janeiro, apesar da censura dos anos da ditadura”<sup>292</sup>. Ao pesquisar a trajetória de Ferreira Gullar e o teor político de sua poesia, Eleonora Ziller realiza um trabalho de análise dos principais componentes da militância crítica e engajada, mais especificamente, a partir da década de 60.

Dentre os principais, temos o surgimento do CPC (1962) e o envolvimento direto de Ferreira Gullar. O poeta chega mesmo a ser um dos primeiros a presidir o Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro, no mesmo ano. Por outro lado, Eleonora Ziller Camenietzki analisa a atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o poder de influência do partido

---

<sup>290</sup> CAMENIETZKI, 2006, p.53.

<sup>291</sup> Idem, p. 63.

<sup>292</sup> Id., p. 98

sobre intelectuais de diferentes épocas, como Oscar Niemeyer, Ênio Silveira, Nelson Werneck Sodré, apenas para citar alguns. E, finalmente, a criação da Revista Civilização Brasileira (RCB), em março de 1965, revista dedicada, principalmente, “a denunciar os abusos do terrorismo do Estado contra trabalhadores e intelectuais e a discutir as causas da derrota de 1964”<sup>293</sup>.

Eleonora Ziller, ao analisar a poesia e postura política de Ferreira Gullar, destaca seu envolvimento direto com o CPC, no Rio de Janeiro. A ligação do autor de *Poema sujo* com os centros populares de cultura efetiva-se, principalmente, num dos momentos mais conturbados da história brasileira e de sua vida literária. O movimento dos CPCs, da criação da União Nacional dos Estudantes (UNE), inspirou um grande número de jovens em todo o país ligados, por sua vez, à União Estadual dos Estudantes (UEE), desta forma:

Eles integravam um movimento mais amplo que envolvia também universidades, governos estaduais, municipais e mesmo o governo federal, por meio do Ministério da Educação de Base (MEB), participava de um grande esforço nacional para “educação e conscientização” das camadas populares. Finalmente, os analfabetos e excluídos são chamados a ocupar de fato a cena principal da política brasileira<sup>294</sup>.

A autora destaca outra perspectiva, mais positiva, digamos assim, dos CPCs, uma vez que estes centros deram atenção especial às contradições da “política nacional-desenvolvimentista”, provenientes da movimentação da população da zona rural para os grandes centros urbanos. Segundo Eleonora, “a questão agrária tornava-se um dos problemas mais urgentes do país e a luta no campo ganhava a cada dia contornos mais explícitos”<sup>295</sup>. Mesmo com a posse de João Goulart, ainda havia tensões tanto nos grupos mais conservadores como nos grupos de esquerda. No entanto, os “anos de vida democrática”, mesmo com as devidas restrições da época, eram favoráveis para o surgimento de um “sindicalismo mais combativo”, promovendo a discussão de ideias em torno dos embates políticos.

Desta maneira, foram os jovens que explicitaram “a necessidade de transformações na sociedade brasileira”, uma vez que os centros urbanos não apresentavam mais perspectivas positivas e nem oportunidades também para o contingente jovem da população brasileira. O que era prioridade no momento eram as “reformas de base” e as reformas nas universidades. Assim, “o cenário é acirrado pelo nacionalismo “chapa branca”,

---

<sup>293</sup> Id., p. 89

<sup>294</sup> Id., p. 64.

<sup>295</sup> Id.

que anuncia a grandeza e a prosperidade do país, em gritante contradição com o modelo econômico dependente<sup>296</sup>.

Para Eleonora, os centros populares mobilizavam o contingente dos jovens provenientes da classe média urbana, muitos deles influenciados pela Revolução Cubana (1959), desejosos de reformas e transformações na base de configuração política do país, ou seja, “uma grande e promissora nação, que se pretende soberana, exige a modernização da vida de todos os seus cidadãos”. A luta revolucionária dos cepecistas estaria centrada na “mensagem, na politização e organização das massas”, através da movimentação artística e cultural. A partir deste momento, tem-se a força impactante das ideias de politização durante a década de 60 no Brasil. Diante deste cenário, vemos a participação das camadas politizadas dos “esteticistas”, por um lado, preocupados com a “radicalidade da experimentação da linguagem” e dos “engajados”, por outro, tendo como princípio mais importante “o compromisso político-revolucionário”<sup>297</sup>.

Dentro deste contexto, Eleonora analisa a postura de Ferreira Gullar em relação à sua forma poética, passando do “projeto esteticista para o grupo dos engajados”. Ao publicar os textos que compõem *Cultura posta em questão* (1965), Gullar expressa a necessidade de uma nova postura dos intelectuais face ao período de transformação da sociedade brasileira. Para o poeta, “só o compromisso popular tem validade como ação cultural para transformar a realidade, sendo este o caminho que todos os artistas devem seguir”<sup>298</sup>.

A força concebida aos intelectuais que tinham uma preocupação política, de unirem-se ao povo através da cultura, também poderia ser vista a partir da ação dos movimentos de alfabetização e educação popular. Como um dos exemplos maiores neste aspecto, destaca-se a aplicação do método Paulo Freire, cujo objetivo maior, além das competências de escrita e leitura, era a conscientização do indivíduo, como ser atuante, sobre sua própria condição política e social. Não raro surgem publicações com o intuito de dialogar com a população e conscientizá-la das discussões sobre a reforma de base. Nesse sentido, temos, por exemplo, a participação da Editora Civilização Brasileira com a publicação dos *Cadernos do Povo Brasileiro* (1962-1964).

Com linguagem *simples e acessível*, os cadernos tinham como finalidade divulgar a movimentação política da época, especialmente no que se refere às reformas de base, a reforma agrária e a união entre operários e camponeses. Em outras palavras, em relação a

---

<sup>296</sup> Id., p. 65.

<sup>297</sup> Idem.

<sup>298</sup> Id., p. 66.

estes intelectuais, percebe-se que “o sentido geral que os impulsionava era o mesmo: os intelectuais tinham a responsabilidade de pôr seu conhecimento ao alcance do povo, para que este passasse a ser o grande protagonista das transformações políticas no país”<sup>299</sup>. Para Eleonora Ziller os Centros Populares de Cultura previam, na verdade, “uma ação cultural voltada para as ruas. A perspectiva funcionava no circuito da “agitação e propaganda”, de divulgação de ideias e doutrinação ideológica”<sup>300</sup>. Em relação ao posicionamento político e criação dos centros, a estudiosa destaca que:

O CPC também não era fruto de uma orientação partidária, embora muitos comunistas participassem dele. Sua criação ao contrário do que ocorria na década anterior, não obedeceu exclusivamente a uma determinação da direção do PCB ou de qualquer outro partido, para a realização de uma tarefa revolucionária. O projeto surgiu da participação mesma dos intelectuais e artistas da vida política brasileira, não só com seus limites, mas também com sua generosidade<sup>301</sup>.

Segundo a autora, a essência dos CPCs poderia ser traduzida a partir dos versos de uma canção de Milton Nascimento: “Todo artista tem que ir aonde o povo está”, uma vez que esse verso reflete os princípios fundamentais dos Centros Populares de Cultura. Em sua análise, outro fator favorável aos CPCs é o fato de que os centros reuniram ao longo durante os anos de atuação um número considerável de artistas e intelectuais no país e, conseqüentemente, proporcionaram uma diversidade de pensamento político e social na época. Embora surgissem em um período conturbado na história brasileira, os centros populares deixariam marcados em sua geração, mais especificamente na classe média brasileira, um sentido político de participação.

A jovem classe média buscava espaço para si e se descobria parte do Brasil do latifúndio, da miséria e do analfabetismo. Com todos os seus equívocos, ela começa uma caminhada em direção aos problemas do país e abraçava um programa político distributivo e reformador do Estado brasileiro, que tocava no nervo exposto das elites do país. Seus melhores e mais diletos filhos se jogaram numa aventura inédita, que não só desafiava os limites da arte, como do sistema político vigente<sup>302</sup>.

Segundo Ventura<sup>303</sup>, “o caminho que levou tantos intelectuais a essa atividade militante passa inevitavelmente por uma reflexão sobre a realidade brasileira.” Em artigo publicado na Revista Visão, o autor dá a realização do show Opinião, em dezembro de 1964, como exemplo do processo de união entre os artistas e o povo. O espetáculo reunia, assim,

<sup>299</sup> Id., p. 69.

<sup>300</sup> Idem.

<sup>301</sup> Id., p. 73.

<sup>302</sup> Id., p. 80.

<sup>303</sup> VENTURA, 2000, p. 89



“uma moça da zona sul do Rio, um preto carioca e outro nordestino” no mesmo palco, unidos pela música. Heloísa Buarque de Hollanda considera que este espetáculo “mantém intocado o ideário nacionalista e populista dos momentos antecedentes”<sup>304</sup>.

Na opinião de André Bueno, o período caracterizado pelos Centros Populares de Cultura propõe, basicamente, a ação da arte engajada por envolverem-se nas lutas sociais de seu tempo, a fim de romper com a arte burguesa, uma arte consumida por uma minoria. Nasce, então, uma complexa relação envolvendo debates e reflexões em torno de conceitos como *estética e política, arte e sociedade*. Ao contrário do esquematismo característico dos panfletos, era a vez das *formas estéticas mais elaboradas e construídas*, expressando assim, um debate crítico de nível elevado pautados, principalmente, nas leituras críticas de Lukács, Brecht, Benjamim, Adorno, entre outros, mostrando a complexidade da relação entre estética, política, arte e sociedade.

Ainda segundo Bueno, este fenômeno poderia ser conferido ainda na segunda fase do modernismo brasileiro com uma *literatura de forte compromisso* voltada para os problemas da região considerada mais pobre e atrasada do país. Em consequência, entre as décadas de 1950 e 1960, tem-se o surgimento do Cinema Novo, do Teatro de Arena e dos CPCs, em outros termos tem-se “uma cultura de esquerda muito vinculada aos estudantes da nova classe média urbana brasileira”<sup>305</sup>. Ainda segundo Bueno, o período de atuação dos Centros Populares de Cultura pode ser compreendido como “um período fértil, rico em iniciativas e debates”<sup>306</sup>. Assim, o período caracterizado pela atuação dos CPCs deve ser considerado como um momento de fecundo processo de ideias e reflexão crítica, não se deve caracterizá-los a partir da crítica negativa no que tange a verdadeira finalidade dos Centros Populares de Cultura. Para os adversários dos princípios dos CPCs, os centros reduziam-se apenas às formas de populismo, diminuindo, desta maneira, toda uma a concepção e complexidade estética que envolvia as reflexões dos Centros Populares de Cultura.

Por outro lado, ainda em sua análise, Bueno observa a crítica ao tom autoritário de alguns manifestos dos CPCs ao propor que os filhos da classe média fossem os *condutores e guias* do povo em direção à libertação, portanto, da revolução. Nota-se, então, o tom crítico de Bueno no que tange à não reflexão destes dois mundos distintos, a classe média urbana e a classe pobre brasileiras, assim como certa ingenuidade dos estudantes integrantes dos centros. Por um lado, a juventude burguesa ávida pelas ideias de mudança não conhecia

---

<sup>304</sup> Id., p. 33.

<sup>305</sup> BUENO, 2005, p. 83.

<sup>306</sup> Idem.

verdadeiramente os aspectos referentes às formas de vida e mesmo aos aspectos culturais pertencentes à parcela pobre e iletrada da população brasileira que se queria liderar e libertar. Segundo o ensaísta “perde-se de vista o principal: a aproximação das classes, a ponte lançada entre mundos distintos e exclusivos, o processo que poderia ser pensado, elaborado e construído”<sup>307</sup>.

Ainda no contexto dos anos 60, André Bueno destaca, principalmente, a atuação dos CPCs e a nova manifestação artística e literária promovida pela Poesia Concreta. Para os primeiros há certa necessidade de unir-se politicamente ao povo por meio das mais diversas manifestações culturais, ou seja, “novo é povo” revelando, desta forma, que “nem tudo o que é antigo é necessariamente conservador e reacionário”<sup>308</sup>. Ou seja, para os cepecistas o “novo” deveria se apresentar a partir das transformações realizadas na grande massa, na ideia de que a mudança se faz a partir do povo. Para os concretistas, a experiência com o novo seria indispensável para as manifestações artísticas, neste caso, “independente da realidade social e das diferenças de classe”. Esta vanguarda estética baseia-se nos processos de modernização e tecnologia, a vida nos grandes centros urbanos, assim como os mais diversos símbolos da indústria. Na concepção de Bueno, a vanguarda política baseava-se na ideia do Brasil “arcaico e pobre”, do campo, das periferias pobres dos centros urbanos, enquanto a vanguarda estética baseava-se nas ideias cosmopolitas de avanço e modernização. Por outro lado, Bueno resume a crítica existente aos concretistas e aos centros populares de cultura a partir da seguinte percepção:

No campo da cultura e da arte, a Poesia Concreta foi criticada por ser *formalista e conformista*, resultando de um *estetismo alienado*. E os CPCs foram criticados por seu *populismo, esquematismo estético e intenções didáticas*. “A forma nova por ser hermética, a forma politizada por ser redutora ou panfletária”<sup>309</sup>.

A análise e reflexão sobre o envolvimento político e estético ecoavam em diversas referências e debates também fora no país, porém longe de chegarem a uma definição. Para Bueno, havia formas estereotipadas e simplistas de considerar os dois movimentos, desta forma havendo, “em vez de arte política bem elaborada, muitas vezes paternalismo populismo, às vezes sentimental, outras vezes autoritário. Em vez de arte formalmente nova, muitas vezes linguagem reificada e acentuado formalismo, hostil a todo processo social e

---

<sup>307</sup> Ibidem.

<sup>308</sup> BUENO, 2005, p.84.

<sup>309</sup> Ibidem, p. 85.

histórico”<sup>310</sup>. E como forma de exemplificar que havia manifestações artísticas que fugiam desta cisão simplista, Bueno destaca o cinema de Glauber Rocha, “enquanto linguagem nova, estética e politicamente nova, que ao mesmo tempo ia fundo na realidade brasileira, e do Terceiro Mundo, mas com uma linguagem nova, nem definida por Hollywood, nem por qualquer dogma realista-socialista”<sup>311</sup>, fugindo por completo das noções redutoras e simplistas de populismo e do formalismo estético.

Ainda sobre a relação da cultura brasileira e as expressões de contestação ligadas à participação popular, na obra intitulada *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*, de autoria de Heloísa Buarque de Hollanda, têm-se a discussão sobre a década de 60 e alguns movimentos de contestação cultural. Heloísa Buarque desenvolve também a sua pesquisa com o objetivo de “examinar alguns momentos em que a literatura participa de maneira direta dos debates que se desenvolveram a partir da década de 60”<sup>312</sup>. Para isso, a autora destaca a relevância, assim como analisa temas ligados à literatura e em relação ao movimento proposto pela produção cepecista (CPC – Centro Popular de Cultura) quanto ao experimentalismo de vanguarda.

O exame da literatura de permanência cede terreno para a investigação da literatura jovem, muitas vezes circunstancial, ou mesmo para aquela que manifesta eventualmente um desvio para outros canais não especificamente literários. Trata-se de setores da literatura que sofrem e procuram responder talvez mais diretamente aos impasses gerados no interior do processo cultural brasileiro com a frustração dos projetos de revolução do início dos anos 60, a crise do populismo, a modernização reflexa, a consolidação da dependência e as novas táticas de atuação política do Estado, especialmente no período pós-68<sup>313</sup>.

Na antologia *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloísa Buarque em 1975, a ensaísta resume e explica um pouco mais o papel da poesia inserida neste contexto histórico e social da época:

A desierarquização do espaço nobre da poesia – tanto em seus aspectos materiais gráficos quanto no plano do discurso – faz lembrar a entrada em cena, nos idos de 60, de um gênero de música que, fazendo apelo tanto ao gosto culto quanto ao popular, conquistou a juventude universitária e ganhou seu lugar no quadro cultural. Foi a época dos Festivais da Canção e do Tropicalismo, do aparecimento de Caetano, Gil e Chico. Assim também, há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação, que restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexos entre poesia e público<sup>314</sup>.

---

<sup>310</sup> Ibid., p. 86.

<sup>311</sup> Ibid.

<sup>312</sup> HOLLANDA, 1980, p. 09.

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> Ibid., p. 10.

Segundo a autora, ao analisar a atuação dos CPCs como uma das manifestações culturais da época que propunham a união entre arte e política, este período é marcado por uma série de manifestações cujo cerne principal envolvia temas como o engajamento e a militância política. A autora considera os anos 60, principalmente, como “um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética [...]”<sup>315</sup>. Os participantes dos Centros Populares de Cultura acreditavam, acima de tudo, que a arte favorecia uma aproximação maior com o povo. Desta maneira, as expressões culturais encontravam campo propício para uma série de debates que incluíam, por sua vez, as manifestações artísticas como uma das possíveis formas de luta e resistência face ao período ditatorial. No que tange à participação dos jovens durante o período, Heloísa Buarque destaca: “A juventude acreditava e se empenhava, com o maior entusiasmo, numa forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas de militância política”<sup>316</sup>.

A partir de então, no calor dos anos 60, surge a ideia intensa entre os artistas e intelectuais da época de que era preciso unir-se a um verdadeiro “projeto revolucionário”. O debate político em torno de temas de cunho cultural era cada vez mais frequente, proporcionando desta forma uma discussão em torno de manifestações artísticas que propunham uma ligação direta entre arte e política como forma de contestação. Sobre a produção cultural no período que se inicia logo após o processo de modernização brasileiro, a partir dos anos 50, e a situação ditatorial do pós-64, Heloísa completa que: “seja no nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a *fé no povo*, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética”<sup>317</sup>.

As expressões artísticas serviriam como instrumento de tomada do poder. Assim, o artista deveria estar totalmente atento à dimensão coletiva, ao que poderíamos concluir como sendo uma arte totalmente voltada para os interesses e valores atrelados ao povo. Neste momento, a arte deveria estar ao lado da grande massa, ou mesmo *fazer-se povo*, entrando em empatia direta com sua luta política. O “artista das minorias” não teria lugar no centro popular, uma vez que não concentra suas ideias e concepções nos interesses da população

---

<sup>315</sup> Ibid., p. 15.

<sup>316</sup> Ibid.

<sup>317</sup> Ibid.

como um todo. Nascia, então, uma fase cuja ideia central de contestação baseava-se na relação entre as manifestações culturais e a massa popular. Era preciso sair dos ‘campos tradicionais’ de expressão artística e voltar-se para a população, como um todo. A arte não teria como objetivo principal a contemplação, mas a reflexão política.

Para a autora, neste período, a intelectualidade brasileira organizava-se em torno da ideia de que era preciso renovar, ou mesmo realizar uma nova leitura da obra de arte. A ordem da vez estaria centrada na ideia de uma revolução, ou melhor, de uma revolução popular consciente. Nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda, “a relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais imediata”<sup>318</sup>.

Inserido nesta perspectiva de união da arte com o povo, o anteprojeto do *Manifesto do Centro Popular de Cultura*, procura contemplar as ideias de revolução face ao quadro político e social do país ainda no início dos anos 60. A partir desta premissa, o Manifesto do CPC propõe, acima de tudo, o engajamento do artista. Segundo Heloísa Buarque, para os participantes do CPC, um dos principais pilares do centro cultural era a ideia de que “fora da arte política não há arte popular”<sup>319</sup>. Desta forma, a ideia primordial dos centros populares de cultura baseia-se, principalmente, na concepção de “arte revolucionária”, ou melhor, “arte popular revolucionária”<sup>320</sup>.

Para seus integrantes, os artistas e intelectuais da época seriam enquadrados *por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente*. Dentre o primeiro grupo, estariam os artistas considerados “alienados”, perdendo, assim, a noção de arte como “um dos elementos constitutivos da superestrutura social”. Entre os “inconformistas” estariam os intelectuais dominados pelos sentimentos de revolta e repulsa em relação aos “padrões dominantes”, afastando-se, de certa forma, do povo. Para o Centro Popular de Cultura, os intelectuais deveriam possuir a *atitude revolucionária consequente*, pois “os membros do CPC optaram por seu *povo*, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural”<sup>321</sup>.

---

<sup>318</sup> HOLLANDA, 1980, p.15.

<sup>319</sup> Ibidem.

<sup>320</sup> Ibid., p. 18. Sobre o conceito de arte popular revolucionária defendida pelos CPCs, destacamos que: “Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, por que revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo”.

<sup>321</sup> Ibid..

Percebemos que os princípios fundamentais dos CPCs concebiam a arte como “um instrumento de tomada de poder”, não havendo espaço para os artistas que não defendessem a ideia de povo, assumindo por completo a ideia de compromisso com a coletividade. Em outras palavras, não havia espaço para uma discussão que envolvesse uma problemática voltada para questões de interesse individual. Para Heloísa, “a *arte popular revolucionária* do CPC parece, então, uma saída conceitual para um problema político e um nome diferente para a espécie de mecenato ideológico que via de regra marca as produções engajadas”<sup>322</sup>. Por outro lado, a autora ainda destaca que a concepção de junção do intelectual *ao lado do povo* evidencia as diferenças de classes, proporcionando assim, uma “multiplicidade de contradições e interesses”.

Partindo deste princípio, Heloísa Buarque destaca a publicação de uma série de poemas na coletânea *Violão de Rua* (1963), nos *Cadernos do Povo Brasileiro*. Alguns poemas são representativos da preocupação da união entre manifestação artística e engajamento, como o texto introdutório de Moacyr Félix defendendo que a publicação é “obra participante” e “Vivência”, de Paulo Mendes Campos, revelando acima de tudo a necessidade de “fazer-se povo”, assim como Testamento do Brasil ao propor a partilha de todas as riquezas. No entanto, o poema “Domingo burguês em Copacabana”, de Fernando Mendes Viana, pontua a permanência de uma distancia entre o artista e o povo: “Mãe, quase não vinha te ver/neste domingo/E não por causa de mulher: /por causa de mendigo”<sup>323</sup>.

Apesar das contradições que poderiam existir a partir das concepções de arte e engajamento, Heloísa pontua a importante função desempenhada pela *arte popular revolucionária* defendida pelos participantes dos CPCs, pois: “correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos serem sentidos até hoje”<sup>324</sup>.

A partir de então, a poesia passaria para outras formas de manifestação artística, como o teatro, o cinema e a música, principalmente, ocupando a preferência daqueles que produziam a cultura no país. Em relação à movimentação cultural do pós-64, Heloísa comenta sobre a posição da literatura neste contexto:

Num momento de extraordinária efervescência cultural, a literatura não se faz presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos

---

<sup>322</sup> Ibid., p. 19.

<sup>323</sup> Ibid., p. 23.

<sup>324</sup> Ibid.

complexo com o público. A literatura parece desarticulada, como se não tivesse encontrado a forma de adequar-se a essa efervescência. É como se as questões do momento necessitassem de novos meios, mais eficientes no sentido de aglutinação de público. Artistas com formação literária desviam-se para as grandes novidades do momento: o nascimento de uma geração de cineastas que constituem o grupo conhecido pelo Cinema Novo, ou os diversos grupos que proliferam nos setores jovens da música popular e do teatro<sup>325</sup>.

Heloísa Buarque destaca ainda as aparentes diferenças, principalmente no que tange à incompatibilidade entre os integrantes dos centros populares de cultura e os que pregavam o *engajamento experimentalista*, neste caso caracterizado pelo surgimento da poesia concreta e depois refletido nos princípios tropicalistas. No entanto, faz-se necessário reforçar que apesar de algumas ideias opostas, os participantes dos dois movimentos comungavam do mesmo *debate em torno da arte e da expressão de valores revolucionários*<sup>326</sup>. Para a autora, a união entre o CPC e as vanguardas talvez sugerisse uma “aparente incompatibilidade de gênios”, uma vez que estes supostos “adversários” reforçam a ideia de tensão existente entre ambos no que se refere à produção cultural do período. No mais, tanto os cepecistas quanto os experimentalistas, guardadas suas respectivas diferenças, propunham o engajamento político, cujas concepções do trabalho para libertação da grande massa popular eram cada vez mais difundidas e levadas adiante, sendo a arte e suas diversas formas de representação formas de resistência ao poder opressor.

A partir do posicionamento teórico de Eleonora Ziller Camenietzki (2006), André Bueno (2005) e Heloísa Buarque de Hollanda (1980), percebemos que a intensidade das manifestações culturais desenvolvidas a partir da década de 60 no Brasil fundamentam-se a partir de uma série de debates críticos, cujo enfoque principal evidencia questões como cultura e política, muitas vezes pontuados pelos princípios da revolução. A partir deste aspecto, conclui-se que os Centros Populares de Cultura desenvolveram um papel decisivo durante o período, uma vez que colocou em evidência a discussão em torno das questões como o engajamento político e cultural, a partir das concepções que propunham a união com a massa popular. Estes pontos tornam o período propício ainda a uma série de reflexões em relação aos princípios de arte, indivíduo e sociedade, ultrapassando desta forma os limites propostos neste estudo.

---

<sup>325</sup> Ibid., p. 32.

<sup>326</sup> Ibid., p. 37.

## 4.2 Cultura e política: As lutas no Brasil em tempos de repressão, 1964 -1969.

O período que se inicia com o Golpe Militar de 1964 no Brasil ressoa ainda hoje em nossas mentes com palavras fortes como repressão, medo, perseguição, tortura, morte. Eram tempos bastante difíceis, tempos de luta constante, mas também um período marcado por esperanças, ainda que o pensamento ou a produção artística e intelectual, muitas vezes, fossem oprimidos e silenciados vorazmente pela força militar. Era o que muitos classificaram posteriormente como *os tempos de chumbo*. Tempos em que palavras como liberdade e ideias como a livre expressão de pensamentos definham sob as ações autoritárias dos militares brasileiros. Poucas opções havia e nenhuma ou quase nenhuma saída para aqueles que não se enquadravam na ideologia do regime.

A partir das reflexões pré-golpe de 64, percebe-se a existência de intensa profusão político-cultural que também continuará durante o período militar. Se, por um lado, havia forças simpatizantes dos preceitos absolutos da ditadura, ou seja, ideários mais conservadores e anticomunistas, por outro, nota-se a manifestação intensa de uma jovem geração contestadora, pronta para ser ouvida através das mais variadas representações artístico-culturais. Apesar da resposta dura e opressora dos militares, os ecos do teatro, da música, do cinema e da literatura foram e estão presentes na atualidade, uma vez que reflexões ainda podem ser realizadas com o intuito de perceber e aprofundar-se nas mais variadas possibilidades dos movimentos contestatórios ao regime ditatorial, seja no âmbito da cultura ou da política.

Roberto Schwarz, no ensaio *Cultura e política, 1964-1969*, também realiza uma análise detalhada do período do pós-64. Segundo o crítico, a falsa promessa de ordem da ditadura militar era apenas um pretexto para a tomada do poder, “a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo”<sup>327</sup>. Contrários às ideias ditatoriais, surgem em todo o país grupos que se organizam e se recusam a assistir passivamente à implantação deste regime no Brasil. Deve-se reforçar que parte de seus integrantes era responsável pela vida intelectual e cultural brasileira. Neste aspecto, Schwarz assinala que o panorama cultural brasileiro compreendido, principalmente, entre os anos de 1964 e 1969, é marcado por uma intensa produção cultural.

Para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade

---

<sup>327</sup> SCHWARZ, 1978, p. 61.



notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país. Pode-se ver nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom<sup>328</sup>.

Segundo Schwarz, os anos posteriores ao golpe de 64 são marcados por uma profícua produção artística, cujo tom esquerdista configurava as bases da cultura no país. Segundo o crítico, este período assinala, “além de luta, um compromisso”<sup>329</sup> concentrado, principalmente, nos grupos que formavam a produção ideológica brasileira, como os estudantes, os artistas, os jornalistas, sociólogos, economistas, entre outros. Neste contexto, registra-se a efervescência dos festivais de música popular, o teatro de José Celso Martinez Corrêa, o Cinema Novo, a Tropicália. Nos primeiros quatro anos de vigência da ditadura militar no Brasil, Schwarz afirma que:

Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. [...]. Durante todos esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista<sup>330</sup>.

Schwarz considera que o panorama de produção cultural do período continua com certa harmonia, guardadas as devidas proporções, até 1968, com o surgimento de uma “nova massa”, os estudantes, muitas vezes organizados em semi-clandestinidade. A partir desse momento, os grupos envolvidos nesse novo contingente de resistência à ditadura militar baseiam-se, principalmente, no radicalismo, dando início “à propaganda armada da revolução”. Em resposta, o governo responde com forte censura e perseguição àqueles que representavam, segundo seus princípios totalitários, um verdadeiro perigo à sociedade brasileira da época. Para Bueno, “não havia mais espaço para o trabalho da classe média politizada e inconformista”. Nasce, então, a censura prévia que agitou o campo cultural brasileiro de forma implacável através da implantação do AI-5, em dezembro de 1968.

Na análise realizada por Schwarz entre os anos de 1964 e 1968, em plena vigência da ditadura militar, percebe-se que as manifestações culturais encontravam espaço propício para dar voz a manifestações contrárias ao poder político de então, pois “ainda havia espaço

---

<sup>328</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>329</sup> Idem.

<sup>330</sup> Ibid., p. 62-63.

para os artistas da classe média criarem e colocarem em circulação seu trabalho. Apesar dos pesares, pois a ditadura militar bateu forte primeiro nos trabalhadores organizados e militantes – nas cidades, no campo, nas forças armadas<sup>331</sup>. Como exemplo deste fenômeno, tem-se a ebulição do cinema novo, representado principalmente por Glauber Rocha, assim como pelos espetáculos musicais, dentre outras manifestações artísticas, “sempre erguendo as questões à sua consequência histórica<sup>332</sup>. O cenário inverte-se radicalmente, depois de 1968, e a cultura brasileira passa a ser sufocada pelas forças repressoras do Estado.

Schwarz ainda observa a atuação positiva do CPC, no Rio de Janeiro, uma vez que “improvisavam teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos”. Era o momento em que o país era contemplado pelas idéias de reforma agrária, da agitação nos campos, da conscientização da massa operária, assim como pelo movimento de nacionalização de empresas americanas. Ainda segundo o crítico, “foram tempos de áurea irreverência”.

O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos interessantes. Em pequeno, era produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas<sup>333</sup>.

Com o objetivo de adentrar um pouco mais no pensamento de Schwarz, o ensaio publicado em 1978 durante o exílio do autor na capital francesa, o estudo apresenta alguns pontos de reflexão e análise do processo cultural e político brasileiro a partir do estabelecimento da ditadura militar no Brasil, em 1964, e o início do período mais pesado da história da repressão brasileira, ou seja, aquele que se estende desde a implantação do AI-5 até o seu abrandamento em 1979. No início de seu ensaio, o crítico tenta alertar os leitores para os possíveis erros e equívocos em relação ao que está sendo escrito e elaborado em um momento de grande tensão, como um todo. Segundo Bueno, “o que se lê em seguida são esquemas com intenção dialética, elaborados para pensar os vários ângulos, contraditórios, do processo cultural e político da época<sup>334</sup>.

Roberto Schwarz analisa as contradições entre o arcaico e o moderno no Brasil, a partir das diversas manifestações artísticas e socioculturais que marcaram a época, a partir dos principais movimentos e seus representantes. A exemplo disto tem-se uma análise crítica tendo como base, principalmente, as alianças políticas, como o Partido Comunista “muito

---

<sup>331</sup> BUENO, *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>332</sup> SCHWARZ, *op. cit.*, p. 64.

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>334</sup> BUENO, *op. cit.*, p. 88.

mais antiimperialista que anticapitalista”; as lutas sociais e as manifestações culturais, como os Movimentos de Cultura Popular (PE) e dos Centros Populares de Cultura (RJ) fundamentados em ideias políticas de união com o povo, assim como o Tropicalismo. A crítica de Schwarz concentra-se, principalmente, em analisar a oposição entre os aspectos arcaicos e modernos na sociedade brasileira. Segundo André Bueno, Roberto Schwarz considera que o resultado destes movimentos antagônicos “pôs no centro do palco um povo idealizado e apologético, abraçando forças muito diferentes e tirando do centro a própria luta de classes”<sup>335</sup>.

Segundo Schwarz, neste período, uma parte da produção cultural de esquerda era produzida para a direita. “Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as rádios, televisões e os jornais não o são. É de esquerda somente a matéria que o grupo-numeroso a ponto de formar um bom mercado – produz para consumo próprio”<sup>336</sup>. Aqueles que foram torturados e perseguidos foram os jovens que se ligaram de uma forma ou de outra ao proletariado.

A partir de 1968, surge uma nova massa. São os estudantes, *organizados em semi-clandestinidade*, pautados na nova e crescente ideologia. Em um breve resumo, em 64, o grupo de direita “preservava” a produção cultural da época, enquanto que somente a partir de 68 é que surge certo “endurecimento” em relação a toda e qualquer manifestação cultural, mais especificamente, seria necessário liquidar a própria cultura viva, ou melhor, a produção intelectual das universidades, pois “quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores”<sup>337</sup>.

Schwarz continua sua análise no que diz respeito à atuação do Partido Comunista e às suas *alianças equivocadas*. Segundo o autor, “antes de 64, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes”<sup>338</sup>, além do caráter populista do partido e das relações arcaicas da sociedade brasileira, juntamente com uma burguesia respirando os novos ares de *modernização e democratização*, cujos setores agrários (retrógrado e pró-americano) e industriais (nacional e progressista) entravam em conflito ideológico. Como exemplo disto, o autor registra que

---

<sup>335</sup> Ibidem, p. 266.

<sup>336</sup> SCHWARZ, *op. cit.*, p. 62.

<sup>337</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>338</sup> Ibid.

*Terra em transe*, de Glauber Rocha é o símbolo maior desta *salada ideológica*. E como imagem disto, nos deixa a descrição das festas retratadas no filme:

Onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns de traje a rigor, outros em blue jeans<sup>339</sup>.

Em seguida, o autor elabora uma série de comentários em relação à *prática reformista e seus resultados culturais*. Nesse âmbito, analisa o efeito na cultura brasileira de alguns movimentos culturais que pretendiam realizar uma junção entre cultura e política. Em um primeiro momento, considera o Movimento de Cultura Popular (MCP) nascido em Pernambuco e com o apoio de Miguel Arraes, ainda no final dos anos 50. De característica tipicamente eleitoreira, o MCP possuía como finalidade a alfabetização da grande massa. O movimento tinha como princípio básico a estimulação do homem, a partir da alfabetização das massas populares. Ou seja, nas bases que compunham o movimento “havia intenção também de estimular toda sorte de organização do povo, em torno de interesses reais, de cidade, de bairro, e mesmo folclóricos, a fim de contrabandear a indigência e o marginalismo da massa [...]”. Em contrapartida, dentre as consequências positivas assinaladas por Schwarz, temos o estabelecimento do método Paulo Freire, uma vez que “procura acoplar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política”<sup>340</sup>.

Seguindo os rastros do golpe de 64, *a direita conseguiria ativar politicamente os sentimentos arcaicos da burguesia* configurados nas manifestações evasivas em formas, como por exemplo, da famosa “Marcha da Família, com Deus pela Liberdade” e o “Terço em Família”. Estas representações tinham como propósito comum a manutenção dos ideários dos militares. É neste quadro que as velhas formas de opressão voltam com força e vez. No conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc.

Esta relação configura-se a partir da junção de duas forças naturalmente opostas.

Sistematizando um pouco, o que se repete nestas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo; mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa

---

<sup>339</sup> Ibid., p. 65-66.

<sup>340</sup> Ibid., p. 68.

mais antiga – e obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições<sup>341</sup>.

Segundo o autor, este fenômeno poderia ser interpretado tendo-se como exemplo o Tropicalismo, marcando assim “uma nova situação intelectual, artística e de classe”. A crítica às “alegorias do Tropicalismo”, assim como ao seu trabalho criativo, configura-se, a partir desse contexto, como um dos exemplos máximos da combinação entre o arcaico e o moderno. Segundo o autor, “talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”<sup>342</sup>. Em outras palavras, “a reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de Finnegans Wake, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a platéia”<sup>343</sup>.

A imagem de um país patriarcal, rural e ao mesmo tempo urbano é exposta em seu mais alto grau a partir da representação artística da estética tropicalista. Esta ideia poderia ser exemplificada a partir da exposição de elementos de um país ainda em atraso versus a técnica mais avançada ou mesmo um modismo mundial. O susto e o escândalo provocados pelos tropicalistas são concebidos por Schwarz como um “segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe”, ou melhor, um verdadeiro disparate. Em resumo: “O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico”.

Segundo esta linha de raciocínio, Roberto Schwarz questiona-se acerca do lugar social do tropicalismo junto ao contexto de movimentação sociocultural da época, ou seja, “sabemos assim a quem fala este estilo, mas não sabemos ainda o que ele diz”. No mais, qual seria o verdadeiro sentimento que distingue e caracteriza a sensibilidade tropicalista? Percebe-se que o sentimento que permeia esta estética vanguardista parte do princípio de revelar o país como forma de aberração e mesmo de escândalo. As formas artísticas tropicalistas passariam a se expressar através do absurdo, principalmente, pois:

Noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional<sup>344</sup>.

---

<sup>341</sup> Ibid., p. 73.

<sup>342</sup> Ibid., p. 74.

<sup>343</sup> Idem.

<sup>344</sup> Ibid.

Em síntese, a alegoria tropicalista teria como resultado “uma visão terrível do Brasil” ambíguo, contraditório e, acima de tudo, irracionalista. Schwarz elabora sua crítica em relação à estética tropicalista, uma vez que se posiciona de uma maneira bastante desconfiada, e mesmo cética, em relação aos verdadeiros princípios desta nova forma de pensar e refletir sobre o país. Faz-se necessário observar que a crítica de Schwarz leva-nos a crer que o tropicalismo aderiria também a características de cunho fascista. Neste momento, André Bueno contrapõe-se à posição de Schwarz afirmando que “a desconfiança do crítico foi longe demais”<sup>345</sup>.

Mesmo adotando uma posição crítica que não poupa ninguém, a análise do crítico marxista, no que tange à composição alegórica dos tropicalistas, faz-se pertinente e acima de tudo é fundamental no conjunto de discussões críticas das circunstâncias em que surgiu a estética e tradição tropicalista. Na compreensão de Heloísa Buarque de Hollanda, a restrição que a crítica de Schwarz faz ao tropicalismo devia-se “a sua incapacidade de sugerir que as aberrações e contrastes do capitalismo brasileiro são historicamente determinados e superáveis. Faltaria ao tropicalismo a indicação dessa superação”<sup>346</sup>.

No entanto, outros críticos ainda conseguem ver incoerências na análise realizada por Schwarz. Neste caso, podemos destacar as ideias de André Bueno. Em relação ao posicionamento político do tropicalismo e o método Paulo Freire<sup>347</sup>, idealizado pelo Movimento Popular de Cultura. Schwarz considera que a montagem alegórica típica do Tropicalismo, apresenta as contradições de um país arcaico e moderno como “algo insolúvel, compondo um absurdo”<sup>348</sup>. Ou seja, no movimento tropicalista havia apenas a reprodução dos modelos arcaicos, mesmo utilizando-se de um aparato moderno e tecnológico. No que concerne à elaboração do método Paulo Freire, Schwarz defende a existência de outro sentido na relação entre o arcaico e o moderno no país. O método de alfabetização popular propunha uma nova movimentação das classes sociais menos favorecidas e aquisição de cultura promovendo, assim, um nível maior de conscientização política. Contudo, Bueno salienta que:

Fica indicado que a contraposição, direta, entre o método Paulo Freire de alfabetização, político e didático por sua própria natureza, e a imagem tropicalista, situada na esfera da representação estética, mesmo que alegórica, de certo modo desequilibra o argumento crítico de Schwarz, como se esperasse das imagens

---

<sup>345</sup> BUENO, *op. cit.*, p. 271.

<sup>346</sup> HOLLANDA, *op. cit.*, p. 60

<sup>347</sup> Criado e idealizado pelo Movimento Popular de Cultura, ainda nos anos 50.

<sup>348</sup> BUENO, *op. cit.*, p. 94.

tropicalistas uma clareza didática que não poderia mesmo, de qualquer ângulo, oferecer<sup>349</sup>.

Segundo Heloísa Buarque, a preocupação maior dos tropicalistas estava voltada para as questões referentes ao “aqui e agora”, pela necessidade de fazer uma revolução a partir da expressão do corpo e do comportamento, considerado excessivo por alguns, mas que propunha um rompimento com o *tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente*. Para a autora, o exílio vivido por Caetano Veloso e Gilberto Gil seria um exemplo claro de resposta da ditadura militar ao deboche e à crítica às atitudes “bem comportadas” defendidas e propostas até então. Para Heloísa, “faltou ao excelente ensaio de Schwarz uma percepção mais global, capaz de dar conta dos efeitos críticos do tropicalismo entendido como uma nova linguagem crítica, especialmente no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento”<sup>350</sup>.

Se por um lado, a ditadura militar tentou sufocar e reprimir de maneira forte e ativa as mais diversas manifestações artístico-culturais no Brasil, porém não conseguiu afastar o fato de que algumas questões fossem colocadas em evidência ao longo de nossa história. Assim, como não impediu que estes movimentos contribuíssem para as mais variadas questões acerca de um país que ainda corre nos trilhos de um entendimento mais aprofundado, referente às questões como a cultura, o desenvolvimento versus subdesenvolvimento, a Modernidade, o Indivíduo e a Sociedade.

Partindo da análise acima descrita sobre o Tropicalismo, e mais especificamente das transformações expressas a partir do comportamento, pode-se realizar uma aproximação de Caio Fernando Abreu e as reações de oposição ao período militar, a partir das ações do indivíduo. Embora não torne evidente em seus textos uma crítica direta ao período militar, o autor de *O ovo apunhalado* expõe, principalmente através de suas personagens, uma atmosfera de perda e privação dos sonhos, dos ideais e mesmo de liberdade.

Por outro lado, o autor evidencia as formas de contestação ao assinalar os indivíduos através de uma postura em oposição constante aos preceitos e regras de uma sociedade tradicional. Como exemplo, Jaime Ginzburg destaca o conto *Creme de Alface* (1975) cuja protagonista vê-se incomodada com uma criança que lhe pede dinheiro na rua. Diante da insistência da menina, a mulher agride-a com extrema violência, preocupando-se apenas em comprar um “bom creme de alface” para o jantar. Segundo Ginzburg:

---

<sup>349</sup> Ibidem, p. 273.

<sup>350</sup> Ibid., p. 62.

Embora esse texto não fale diretamente sobre os militares, ele aponta para os padrões de pensamento e conduta da classe dominante do período, que contribuem para sustentar ideologicamente o domínio político militar. Observar a violência assombrosa de “Creme de Alface” ajuda a entender as considerações da modernização de 70<sup>351</sup>.

Ao expressar-se em relação ao próprio conto, Caio Fernando assinala que:

O que me aterroriza neste conto de 1975 é a sua atualidade. Com a censura da época, seria impossível publicá-lo. Depois, cada vez que o relia, acabava por respeitá-lo com um arrepio de repulsa pela sua absoluta violência. Assim, durante vinte anos, escondi até de mim mesmo a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades. Não é exatamente uma boa sensação, hoje, perceber que as cidades ficaram ainda piores e pessoas assim ainda mais comuns.

#### **4.3 Anos 70: Contracultura e desbunde – as formas de contestação a partir das transformações do indivíduo.**

Na concepção de Heloísa Buarque de Hollanda, outras manifestações de oposição ao regime dos militares seriam estabelecidas pelo movimento de vanguarda caracterizado pela contracultura e desbunde. Assim, a contracultura também expressa sua insatisfação, visando assim opor-se às ideias conservadoras a partir de um pensamento libertário pautado nas transformações no interior do indivíduo.

Para Heloísa Buarque de Hollanda, no artigo *Hoje não é dia de rock (I)*, publicado originalmente no Jornal do Brasil, em 1982, os inconformados com o regime ditatorial tinham dois caminhos a seguir: a luta armada, por um lado, e os movimentos contraculturais, por outro, mais voltados para a manifestação artística como uma das possíveis formas de protesto contra a ditadura militar. Em uma breve avaliação sobre o período, a autora escreve sobre estes dois movimentos juvenis, considerados como movimentos de resistência:

Se é verdade que no final dos anos 1960 apresentavam-se para a juventude radicalizada dois caminhos - o desbunde ou a luta armada -, a avaliação mais objetiva dessas formas de contestação não pode esquecer certas nuances. O primeiro momento do projeto da contracultura no Brasil, tal como foi sentido pelo tropicalismo e principalmente pelo teatro de José Celso Martinez Corrêa e que se definia como um projeto libertário e anárquico de cores político-revolucionárias e cujas origens remontam aos rachas no interior do CPC (Centro Popular de Cultura, UNE), diferencia-se significativamente do desbunde-70, de cores pacíficas, que é

---

<sup>351</sup> Idem.



levado adiante pela cultura jovem de caráter alternativo. Da mesma forma, cabe uma clara distinção entre o projeto de luta armada de Marighela, gerado pelos rachas do PCB (Partido Comunista Brasileiro), e a opção guerrilheira tal como foi sentida e experimentada pelos segmentos de estudantes secundaristas que a ela aderiram<sup>352</sup>.

A resistência à ditadura era uma opção levada adiante por aqueles que não se conformavam com a sucessão de ataques à liberdade. Em um primeiro momento, destaca-se o movimento baseado, principalmente, na luta armada e na guerrilha já no final dos anos 60. Infilamados pelas ideias comunistas, estes movimentos constituíam-se como um possível horizonte a ser abraçado pela jovem militância crescente a cada instante. O auge desta ação dá-se, basicamente, entre os anos de 1969 a 1974. Após o AI-5, a esquerda radical decide pegar nas armas logo depois de serem suplantados todos e quaisquer meios pacíficos de se opor ao regime. Sabe-se, no entanto, que a resistência armada à ditadura militar foi o caminho seguido por uma pequena parte da população. “Outra parte, inclusive a maior parte dos comunistas, considera a luta armada um equívoco, fadado à derrota”<sup>353</sup>. O Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi contra a luta através das armas, uma vez que considerava não haver condições possíveis de vitória. Por outro lado, este tipo de movimentação extrema poderia reforçar a ação radical e ditatorial do regime militar. Contrária a esta opinião, parte da esquerda abandona o PCB e decide formar outras organizações de menor porte, porém fortemente fincados na concepção de luta. Dentre as mais conhecidas, podemos citar o Partido Comunista do Brasil (PC do B), o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), a Ação Nacional Libertadora (ALN), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8).

O desbunde-70, como denomina Heloísa Buarque, caracteriza-se pela reação contestatória fundamentada basicamente nas diversas formas de expressão cultural, no entanto a mudança almejada estava mais voltada para o interior do indivíduo. O antropólogo Antonio Risério, em uma reflexão sobre os movimentos juvenis no Brasil, descreve que “na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuiriam em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural”<sup>354</sup>.

Para o autor, as manifestações de contestação ao regime ditatorial, neste caso a luta armada e as manifestações culturais, divergem entre si principalmente no que se refere à maneira de protesto e resistência ao período militar, uma vez que o mais radical desses

---

<sup>352</sup> HOLLANDA, *op. cit.*, p. 244.

<sup>353</sup> BUENO, *op. cit.*, p. 44

<sup>354</sup> RISÉRIO, 2005, p. 25.

movimentos crescia em meio à guerrilha urbana, apoiando-se nas armas e na clandestinidade, enquanto a contracultura, por sua vez, voltava-se cada vez mais para a ideia de *drop out*, “cair fora do sistema”. Em relação às concepções que fundamentavam as manifestações contraculturais, Antonio Risério expõe assim uma das diferenças fundamentais entre o movimento contracultural e a luta armada, relacionada à ideia de transformação política. O que realmente interessava aos contraculturais era o sentimento de negação ao pensamento acadêmico tradicional, além de uma recusa ao modo de vida burguês, “careta”. “Cair fora do sistema” era a palavra de ordem dos contraculturalistas, segundo o autor.

Mas se houve convergências entre a contracultura e o terrorismo, as distâncias entre ambos eram claras – e imensas. Para falar em termos semicaricaturais, o desbundado não estava preocupado em mudar o regime político, mas em ficar na dele, em paz, queimando seu charo e ouvindo Rolling Stones. Antes que alterar o sistema de poder, ele pretendia, pela transformação interior e da conduta cotidiana, “mudar a vida”, quem sabe construindo-se como novo ser de uma Nova Era, espécie de amostra grátis do Futuro<sup>355</sup>.

Ainda em relação às diferenças entre os movimentos contraculturais e a guerrilha armada, Risério finaliza:

Enfim, enquanto o jovem terrorista se submetia aos rigores de uma disciplina bélica, a fim de arrombar a porta, saltando com os dois pés no peito do porteiro, o desbundado dava as costas ao “sistema”, mais interessado que estava na *rasgarganta* ébria de Janis Joplin, na Revolução Sexual, em cintilações canábico-lisérgicas nas praias azuis de Búzios ou Arempebe. Se quisermos acentuar ao extremo as diferenças, basta ler Carlos Marighela ao som do primeiro disco dos Novos Baianos<sup>356</sup>.

Mesmo voltado apenas para o indivíduo, sem intenção de transformação política, percebe-se que o movimento contracultural, desbunde ou hippie, atijou e incomodou a ação autoritária do governo militar. “No Brasil, a contracultura foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar, estabelecida no país com o golpe de 1964”<sup>357</sup>.

Se a luta armada concentrava sua força no poder das armas, na mudança política, a contracultura dirigia-se pelo mundo através da crença na liberdade individual, além de pautar-se em horizontes mais subjetivos de oposição à ditadura. Não raro, as pessoas que

---

<sup>355</sup> Ibidem.

<sup>356</sup> Ibid., p. 26.

<sup>357</sup> COELHO, 2005, p. 39.

comungavam dos mesmos princípios típicos dos movimentos contraculturais eram taxados, na maioria das vezes, de esquisitos, excêntricos, loucos, na verdade. E talvez aqui se possa visualizar a diferença entre a contracultura e a esquerda radical, uma vez que “ao contrário da luta armada, que priorizava o combate ao aparato repressivo do Estado, a contracultura dirigia-se para o que, de acordo com a sua visão de mundo, seria o fundamento do autoritarismo: a racionalização da vida social”<sup>358</sup>.

Segundo o sociólogo Cláudio Novaes Coelho, as primeiras referências na imprensa brasileira sobre a existência deste movimento, mais especificamente os hippies, dá-se somente a partir de 1969. Um ponto importante, neste aspecto, seria a publicação em *O Pasquim* (1970) do “Manifesto Hippie” de Luiz Carlos Maciel, cujo objetivo principal seria estabelecer uma contraposição entre a “velha razão” e a “nova sensibilidade” numa forte voz afirmando que “o futuro já começou”<sup>359</sup>.

A adoção da diminuição da racionalidade dos contraculturais contra a autoridade racional dos militares reforça a ideia de loucura dos desbundados e hippies. Em umas das possíveis definições de contracultura, Heloísa Buarque analisa que “o empenho na procura de uma forma nova de pensar o mundo, a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda”<sup>360</sup>. Percebe-se, neste momento, um aspecto que caracterizará de vez este movimento de contestação.

Para a autora, a ideia de loucura associada ao comportamento contracultural efetiva-se a partir da “radicalização do uso de tóxicos e da exacerbação das experiências sensoriais e emocionais”<sup>361</sup>. Daí, o número exacerbado de prisões, casos de internações em sanatórios e mesmo suicídios, “bem pouco literários”. Heloísa Buarque, como exemplo destas ações, cita o caso do poeta e jornalista Torquato Neto (1944-1972), uma vez que seu destino foram as internações em sanatórios, não as prisões do regime militar. Seguindo o pensamento de André Bueno, o poeta enquadra-se perfeitamente na afirmação de que fora *suicidado pela sociedade brasileira*<sup>362</sup>.

De acordo com outro analista da contracultura, Cláudio Novais Coelho, a vida e obra do autor de *Os últimos dias da paupéria* (1973) apresentam de forma intensa e vigorosa

---

<sup>358</sup> Ibidem.

<sup>359</sup> Ibid., p. 40.

<sup>360</sup> HOLLANDA, op. cit., p. 69.

<sup>361</sup> Idem.

<sup>362</sup> BUENO, op. cit., p.20. Segundo da tese defendida por André Bueno, na obra *O Pássaro de fogo no terceiro mundo – o poeta Torquato Neto e sua época*, o poeta viveu intensamente sua época de forma contrária, sempre pelo avesso, como se estivesse constantemente na contramão da sociedade. Em consequência, sua revolta chega ao limite cometendo, dessa forme, o suicídio com apenas 28anos de idade. Para Bueno, Torquato Neto suportou enquanto pode “até ser devorado pelo fogo da História de seu tempo”.

as diferentes dimensões da relação entre a contracultura e a “loucura”<sup>363</sup>. O livro póstumo teria sido concebido durante a passagem de Torquato Neto pelo Sanatório Botafogo e logo após pelo Hospital Psiquiátrico Pedro II. Em sua totalidade, a obra mostra ao leitor um retrato da relação estabelecida pela ditadura militar e a dimensão da loucura, uma vez que este sentimento “aparece ora como algo atribuído pelo outro com finalidade de repressão e controle, ora como uma forma de libertação, ora como uma situação que precisa ser superada para se poder sobreviver”<sup>364</sup>.

Uma possível crítica ao movimento contracultural e às consequências da “loucura” de seus adeptos, pode ser vista ainda nas palavras de Coelho. Segundo o sociólogo, a relação entre a ação autoritária e a “loucura” estava interligada, *cada uma como sendo a outra face de uma mesma moeda*. Em outras palavras, através das atitudes contestatórias, a contracultura não buscava uma “racionalidade alternativa”, uma vez que a sua premissa básica seria a oposição feita através da *diferença radical diante da razão*.

Os textos de *Os últimos dias da paupéria* estão perpassados pelo conflito entre o lado afirmativo da loucura e sua dimensão autodestrutiva. (...) O dilema vivido por Torquato Neto, entre aderir à razão autoritária e negar-se a si próprio ou continuar negando a racionalidade enquanto tal e encaminhar-se para a autodestruição, evidencia a inviabilidade da contracultura enquanto uma prática social alternativa<sup>365</sup>.

Em resumo, o movimento contracultural como um todo:

Não era capaz de questionar efetivamente a modernização autoritária, não conseguindo atingi-la, embora esse fosse o pressuposto para a sua existência: a contracultura não foi senão o lado “avesso” da modernização autoritária. Ambas trabalhavam com uma noção de indivíduo onde estava excluído o seu caráter de sujeito social<sup>366</sup>.

A propagação do que se considera como cultura alternativa ganha força no mundo principalmente com os movimentos iniciados a partir das manifestações estudantis de 1968, além de outras manifestações que caracterizam este ano. Desta maneira, os “alternativos” intensificam sua voz inicialmente nos Estados Unidos com as manifestações pacifistas em oposição à Guerra do Vietnã (1959-1975) e as ocupações de universidades pelos estudantes. Não se pode deixar de destacar que os “alternativos” perpetuariam seu legado através do lema *paz e amor* proposto e difundido pelos hippies.

---

<sup>363</sup> COELHO, *op. cit.*, p. 43.

<sup>364</sup> *Idem.*

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> *Idem.*

No Brasil, como vimos, a cultura dos “alternativos” intensifica-se nos anos seguintes ao Golpe Militar de 64, destacando-se principalmente após a implantação da censura em 1968. No entanto, não se deve afirmar que a contracultura no Brasil foi um *subproduto* da ditadura. A partir deste momento, começa-se a ouvir de maneira mais intensa os rumores provenientes de movimentos de contracultura e do desbunde difundidos, principalmente, através do movimento hippie. Ainda segundo Coelho, uma das primeiras referências nos meios de comunicação brasileira sobre o movimento deu-se a partir da publicação na revista *Veja*<sup>367</sup> de uma matéria sobre uma concentração hippie na Bahia, assinalando que os hippies eram alvos da repressão policial da época. Por outro lado, é preciso destacar a atuação da imprensa *underground* ou alternativa na divulgação das vozes da contracultura no país.

Assim, o movimento contracultural também poderia configurar-se como uma vertente dos movimentos que se opunham ao regime militar através da *criação cultural*, muitas vezes baseado em princípios como o Humanismo ou mesmo a livre expressão de ideias por parte do indivíduo. O fato é que tal movimentação incomodou na prática aqueles que detinham o poder, tanto que os artistas em geral, os intelectuais e os jornalistas que se propunham a alimentar os princípios da resistência contracultural foram também fortemente perseguidos durante a ditadura e muitos deles exilados e privados de seus direitos civis. Ainda em relação à contracultura, é preciso destacar que foi um movimento de natureza internacional e que a propagação de suas ideias no Brasil não se deu unicamente por causa da ditadura, mas apesar dela:

Equacionar a contracultura e ditadura é abolir o fato de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes – e não podemos responsabilizar o general Emílio Garrastazu Médici pelo florescimento da contracultura na Califórnia ou em Amsterdã<sup>368</sup>.

O governo militar, fortemente apoiado em princípios e ideias como proteção e manutenção da ordem no país e da família brasileira, propõe a criação de organismos fundamentados no forte combate às manifestações culturais consideradas transgressoras ou mesmo considerados como um verdadeiro atentado aos “bons costumes” da família brasileira. Segundo Risério, a imprensa brasileira da época chegou mesmo a criar um cerco de bloqueio a fim de evitar que as ideias e informações sobre a movimentação juvenil internacional atingissem os jovens brasileiros. No entanto, sabemos que isso não se efetivou por completo,

---

<sup>367</sup> Edição de 12 de novembro de 1969.

<sup>368</sup> RISÉRIO, *op. cit.*

dado o crescimento da chamada imprensa alternativa<sup>369</sup> em todo o país, a exemplo disto temos as publicações *O Pasquim* (1969-1991), *Flor do Mal* (1971), *Rolling Stone* (1972), *Bondinho* (1974) e *Revista Navilouca* (1974), entre outras publicações<sup>370</sup>.

No artigo intitulado *O vazio cultural*<sup>371</sup>, o jornalista Zuenir Ventura escreve sobre as nocivas consequências do AI-5 e seus reflexos junto às mais variadas formas de expressão, assim como os sintomas provocados pelo regime militar à cultura brasileira e às possíveis consequências para os tempos futuros. Diante do quadro de perseguição, a sociedade vivia sob uma perspectiva sombria de cassação e privação dos direitos políticos dos cidadãos, como bem podemos perceber ao conhecer os preceitos básicos do referido ato.

E contra o possível mal-estar causado pela movimentação cultural e jornalística da época, entrava em vigor a ação de instrumentos jurídicos e políticos a fim de defender e punir aqueles que se mostravam contra ao governo. Estabelecia-se o Serviço de Censura com o intuito de fiscalizar e, conseqüentemente, punir as mais diversas atividades intelectuais. Cinema, rádio e televisão estavam sob controle acirrado.

Como consequências negativas do AI-5, Ventura assinala o aumento considerável do número de pesquisadores e cientistas que migravam para outras terras e da redução do número de professores das grandes universidades no Brasil. Assim, eram comuns as dispensas e viagens de última hora, a aposentadoria antecipada, a cassação dos direitos legais como algumas das justificativas encontradas por aqueles que barravam a movimentação da inteligência brasileira, através da censura. Ao falar das reações ao AI-5, Ventura esclarece-nos que:

Era, portanto, natural que um movimento que procurava construir uma base sólida de poder visse nos centros de criação intelectual focos de agitação e insubordinação, de ameaça e resistência à sua implantação. Daí ter-se organizado logo o mecanismo repressivo do movimento, provocando efeitos imediatos<sup>372</sup>.

<sup>369</sup> Percebe-se a intensa manifestação da difusão independente de informação escrita no Brasil entre os anos de 1968 até 1974. Para mais informações ver o artigo *Imprensa Alternativa da Contracultura no Brasil (1968-1974): Alcances e desafios*, de Patrícia Marcondes de Barros. (2005).

<sup>370</sup> O *Pasquim* (1969 – 1991) foi um semanário brasileiro, reconhecido principalmente por sua atuação em oposição e contestação em relação ao regime militar. Claudio Novaes Coelho complementa que “a partir dos anos 70, proliferam publicações ‘underground’ vinculadas à contracultura [...]” (COELHO, 2005, p. 41). A psicanalista Maria Rita Kehl, no artigo intitulado *As duas décadas dos anos 70* (2005), explica que o surgimento da imprensa alternativa deu-se, principalmente, pelo enfraquecimento da militância armada de esquerda. “A ditadura, acuada, prendia e matava sem hesitação. Por efeito do medo ou das sucessivas derrotas, a luta armada contra a ditadura esvaziou-se e surgiram outros modos de resistência: táticas de convencimento, luta ideológica, debate político. Nasceram os tabloides independentes, jornais sustentados muitas vezes por organizações ou partidos políticos proscritos [...] que na medida do possível discutiam seus projetos e alternativas políticas ao regime militar, criticavam o sistema e tentavam combater a doce alienação da classe média.” (KEHL, 2005, p. 34).

<sup>371</sup> Originalmente publicado na *Revista Visão* (1971)

<sup>372</sup> VENTURA, 2000. p. 42.

Como forma de preencher o vazio e a censura que começava a iniciar-se nos anos 1969/1971, a contracultura seria mais uma expressão de crítica ao regime de censura, e que atingia a liberdade de expressão em seu mais alto nível. Dessa forma, o movimento surgiria como resposta às dificuldades enfrentadas pelas mais diferentes manifestações artísticas no país. Zuenir Ventura, no artigo intitulado *A falta de ar* (1973), esclarece-nos um pouco mais sobre a atmosfera cultural vigente no país e o movimento contracultural. Para o jornalista, a contracultura foi uma das formas de manifestação que visava “preencher o vazio cultural” imposto pelo AI-5.

Ventura ainda avalia as falsas ideias de avanço econômico em relação ao período de estagnação vivido pelos processos de criação artística da época. Este fenômeno de crescimento da economia acontece principalmente no início da década de 70. Com a ideia de prosperidade, associada ao capital estrangeiro, reforça-se a impressão, sobretudo para a classe média, de que o modelo de poder dos militares é o melhor a ser seguido pelo país, daí a falsa ilusão tida pela construção de grandes obras como a Transamazônica e Itaipu<sup>373</sup>, por exemplo.

Era a voz do “milagre brasileiro”. No entanto, sabe-se que a manutenção desse modelo econômico e político, adotado após 64, fora financiado e implantado numa tentativa das multinacionais, diga-se de passagem, do governo norte-americano, de manterem seu domínio sob alguns países do terceiro mundo possuidores de capacidades plausíveis de desenvolvimento econômico. Para isso, foi dada ao brasileiro a imagem de prosperidade na economia do país. A população brasileira passou a ter um poder aquisitivo maior, houve aumento na possibilidade de compras a crédito, assim como a renda da população como um todo aumentou. A indústria brasileira adotava ares de extrema prosperidade.

No entanto, a realidade faz-se outra e já no último ano do governo Médici, em 1974, os brasileiros assistem ao declínio e colapso do falso “milagre”. Mesmo com as taxas de crescimento econômico em aparente ascensão, a inflação cresce novamente, o país via-se atolado em uma dívida externa exorbitante, assim como assolado pela má distribuição de renda. Nesse caso, tal ilusão seria considerada como mais uma estratégia organizada e imposta pelo poder militar com o objetivo de inserir no cotidiano da população um apelo ao fortalecimento econômico. Assim o *vazio cultural* seria mais uma consequência negativa sofrida pelo país em relação às duras imposições da ditadura.

---

<sup>373</sup> Referência retirada do suplemento literário intitulado *Autores Gaúchos* (1988), vol. 19 e dedicado a Caio Fernando Abreu, publicado pelo Instituto Estadual do Livro.

Um perigoso “vazio cultural” tinha tomado conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse idêntico desenvolvimento cultural. Enquanto nosso produto interno bruto atinge recordes de aumento, nosso produto interno cultural estaria caindo assustadoramente<sup>374</sup>.

Voltemos a nossa atenção para uma análise dos movimentos de oposição à ditadura militar no Brasil, uma vez que uma reflexão mais aprofundada sobre a economia brasileira e sobre suas consequências durante o período militar ultrapassa o âmbito maior deste estudo. Das manifestações que tinham como fundamento básico os movimentos de cunho cultural, destacamos a intensificação das ações contraculturais ou mesmo classificadas como desbunde. As denominações podem ser variadas, no entanto percebe-se que a aparente ausência de ordem e sentido, contidos no desbunde baseava-se na opção por viver, consciente ou inconscientemente, à margem do sistema. O lema agora passaria a ser o da não proibição, enfatizando a voz e a liberdade de expressão do indivíduo, na transformação interior e da conduta cotidiana.

Ao tomarmos como base as agitações liberais do século XIX na Europa, e, mais especificamente, em Paris, percebe-se uma expansão de ideias fundamentadas nas “doutrinas do liberalismo, o nacionalismo, da democracia e o socialismo gerando uma atmosfera de expectativas que foi mais bem caracterizada pela expressão *primavera dos povos*”<sup>375</sup>. Em consequência disto, tem-se o surgimento de um maior número de intelectuais voltados para os interesses políticos, culturais e sociais de sua época tendo como base fundamental a crítica ostensiva ao comportamento burguês. Ainda seguindo Sevcenko, “foi o surgimento de um submundo de escritores, jornalistas, críticos, caricaturistas, agitadores e panfletários, vivendo precariamente da pena e das vicissitudes da cena política e cultural”<sup>376</sup>.

Movimentos artísticos como as vanguardas europeias do início do século XX, como o cubismo de Picasso, os *readymade* de Marcel Duchamp, por exemplo, além das manifestações através do teatro de Alfred Jarry e a poesia de Apollinaire, apenas para citar alguns, influenciavam parte dos artistas que comungavam da ideia de uma mudança radical nas artes, apoiados na crescente difusão de ideias anarquistas. Posteriormente, este fenômeno desenvolveria a criação de uma arte livre, transitando do romantismo para a arte moderna. Dentre outras atividades e manifestações artísticas, tem-se a consolidação do Situacionismo Internacional, em meados da década de 50 do século passado.

---

<sup>374</sup> Ibidem.

<sup>375</sup> SEVCENKO, 2005, p. 13.

<sup>376</sup> Ibidem, p. 14.



Fundamentado em estratégias criativas como o *détournement*, a *psicogeografia* e o *urbanismo unitário*; na crítica da condição humana de Henry Lefebvre; na produção do grupo marxista Socialismo ou Barbárie, assim como na crítica anticolonialista de Franz Fanon, o Situacionismo, por sua vez, buscava a denúncia de uma sociedade consumista, assim como a ruptura de antigas bases e preceitos tradicionais da organização social, para isso os situacionistas tinham como proposta fundamental:

A obrigação de que toda obra tivesse uma dimensão coletiva, que ela nunca fosse exposta ou apropriada pelos mecanismos do mercado ou das instituições artísticas oficiais, que seu desfrute só poderia dar-se envolvendo o engajamento artístico do público, que ela não reforçasse mecanismos do planejamento centralizado e envolvesse um sério esforço de descolonização tanto das mentes das populações dos países colonialistas quanto dos colonizados<sup>377</sup>.

O Situacionismo deixou como produto de sua reflexão e ação obras como *A Sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, e *Sobre a pobreza da vida acadêmica*, de Mustapha Khayati ainda no ano de 1967. Faz-se necessário destacar que estas obras foram impactantes na sociedade da época, além de servirem como inspiração para a grande rebelião de Maio de 68, na França, “a qual por sua vez contribuiu para projetá-los internacionalmente”<sup>378</sup>.

Segundo Nicolau Sevcenko, a repercussão no Brasil da estética situacionista pode ser vista, mais especificamente, através do Cinema Novo, de Glauber Rocha, e mais especificamente através do manifesto *A estética da fome*, cuja proposta inicial seria a quebra dos antigos preceitos e condicionamentos colonialistas através da fome e, conseqüentemente, através da violência. O texto pode ser encontrado no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Neste, o cineasta expõe seu argumento em favor da criação de uma forma cinematográfica inovadora, nascida da miséria brasileira<sup>379</sup>. Nas palavras de Glauber, “apenas uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode se superar qualitativamente: e a mais nobre manifestação da fome é a violência”<sup>380</sup>.

Neste contexto, tem-se a ebulição de ideias de ruptura e mesmo quebra de paradigmas no que se refere à palavra de ordem contra a ditadura militar brasileira. Era o início do que posteriormente conceituaríamos como arte comprometida com os ideários e valores do povo, ou mesmo arte engajada. No caso brasileiro, podemos dizer que a efervescência cultural característica da década de 60 e 70 propõe um retorno ao debate acerca

---

<sup>377</sup> Ibid., p. 20.

<sup>378</sup> Ibid., p. 21.

<sup>379</sup> VELOSO, 1997, p.100.

<sup>380</sup> SEVCENKO, *op. cit.*, p. 22.

das questões do povo. Para isso, a arte deveria ser um componente de máxima reflexão e afloramento do pensamento da população iletrada e menos favorecida economicamente.

Sevcenko cita o caso de Hélio Oiticica, como um dos artistas brasileiros mais completos e complexos deste período. Esta afirmação fundamenta-se a partir da influência direta do Situacionismo, da propagação de suas ideias de antiarte (“seja marginal, seja herói”), a sua origem fincada nos preceitos do neoconcretismo, além da reflexão sobre o espaço e a cidade, no que se refere aos morros, à periferia. Diante destes pressupostos, Hélio Oiticica cria o movimento denominado *Tropicália*. Segundo o autor, esta manifestação artística e cultural “é a primeiríssima tentativa, consciente, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao conteúdo atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional [...] é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira”<sup>381</sup>.

Assim, Sevcenko conclui que a “Tropicália seria, portanto, o alçapão por meio do qual o artista predispõe o público, com uma situação antiartística, a confrontar a lógica e o poder do espetáculo. Ela seria nesse sentido quase uma configuração experimental dos conceitos trabalhados por Guy Debord em sua obra teórica *A sociedade do espetáculo*”<sup>382</sup>.

Sendo difundida, principalmente, através da música, o movimento Tropicalista insere-se juntamente nos Festivais de Canções Universitários, a literatura, o cinema ou teatro, entre outras manifestações de cunho artístico, como expressões que buscavam a originalidade, muitas vezes através de representações que chocaram por meio de uma nova proposta formal. Para o jornalista Zuenir Ventura, o movimento tropicalista “pelo escândalo e pela ousadia, foi uma re-edição da Semana de Arte de 1922, da qual herdara não só Oswald de Andrade, mas a mesma insubmissão ingênua. Poucas vezes um movimento agitou e provocou tanto o panorama cultural”<sup>383</sup>.

Uma das primeiras manifestações da *explosão colorida* dá-se no lançamento das canções *Alegria, Alegria* e *Domíngos no Parque*, no III Festival de Música Popular Brasileira (1967) na TV Record, em São Paulo, causando intensa polêmica. De acordo com Celso Favaretto estas músicas “não se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento”<sup>384</sup>.

No entanto, ainda seguindo Favaretto, não se pode afirmar que estas canções enquadravam-se nos limites da música popular brasileira (MPB) da época, uma vez que as canções acima citadas apresentavam certa ambiguidade, ficando mesmo difícil reconhecer, à primeira vista, o teor sócio-político de seus versos, os quais lhes foram posteriormente

---

<sup>381</sup> Idem.

<sup>382</sup> Ibid., p. 22-23.

<sup>383</sup> VENTURA, *op. cit.*, p.94.

<sup>384</sup> FAVARETTO, 1995, p. 19.

atribuídos. Em defesa desta ideia, um dos fundadores do movimento Tropicalista, o cantor Gilberto Gil, resume que “o tropicalismo surgiu mais como uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado”.

Para o próprio compositor, a canção estaria mais voltada para certa ironia no que se refere à escolha de seu título. O critério de composição de *Alegria, Alegria* revela muito das intenções e possibilidades do momento tropicalista.

De modo geral, “sem lenço e sem documento” corresponde à ideia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar, a plateia estava disposta a encontrar na canção. O verso que se segue à segunda aparição desse quase-título – “nada nos bolsos ou nas mãos” – foi tirado diretamente da última página de *As Palavras* de Sartre: numa brincadeira comigo mesmo, eu tinha enfiado uma linha do que para mim era o mais profundo dos livros em uma canção de circunstância. A ambição que tinha me levado a compor tal canção, no entanto, era tão grandiosa e profunda<sup>385</sup>.

Caminhar contra o vento, sem lenço e sem documento, não seria o único fato que caracterizaria os adeptos do tropicalismo. Como muitos daqueles que se identificavam com a corrente contracultural, os cabelos eram longos, as roupas excêntricas e multicoloridas, as atitudes eram baseadas, geralmente, no inesperado, no absurdo. A ordem da vez seria a recusa total dos padrões do bom comportamento, além do tom crítico em oposição ao quadro político repressor brasileiro. Em poucas palavras, podemos considerar que estes eram os principais atos que caracterizavam o comportamento dos jovens contraculturalistas.

Nas palavras de outro intérprete do Tropicalismo, Celso Favaretto, a canção *Alegria Alegria* apresenta a sensibilidade moderna vivida pelos jovens da época, assim como um trabalho caleidoscópico em relação com a linguagem. O estudioso conclui que:

*Alegria, Alegria* apresenta uma das marcas que iriam definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos. Na linha da modernidade, essa tendência *cool* das canções tropicalistas trata o social sem o *pathos* então vigente. Nesta primeira música tropicalista, surpreendem-se – no procedimento de enumeração caótica e de colagem, tanto na letra quanto no arranjo – indicações certeiras do processo de desconstrução a que o tropicalismo vai submeter a tradição musical, a ideologia do desenvolvimento e o nacionalismo populista<sup>386</sup>.

Heloísa Buarque, ao analisar o Tropicalismo em *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde – 1960/1970* (1980), percebe que o trabalho dos tropicalistas no que concerne à linguagem passa por uma discussão mais aprofundada e mais voltada para uma

---

<sup>385</sup> VELOSO, 1997, 167.

<sup>386</sup> FAVARETTO, 1995, p. 21.

opção existencial<sup>387</sup>. Era o que muitos dos tropicalistas afirmavam ser a *atualização de uma linguagem do nosso tempo*, mesmo que esta análise já fosse tema de um debate desenvolvido pela estética concretista. Utilizando técnicas como o fragmento, o alegórico, a crítica de comportamento, a recusa de um discurso populista e moderno, o *Tropicalismo é a expressão de uma crise*.

No que tange ao traço modernista expresso na Tropicália, Heloísa Buarque considera que este comportamento de ruptura com velhos modelos mostraria a consolidação de uma atitude incorporadora de *elementos fundamentais da modernidade*. No que tange à estética tropicalista, a crítica esclarece que o seu interesse pelo Tropicalismo estaria voltado para a questão de re-examinar o movimento como um todo, uma vez que este põe em evidência de forma marcante as questões que envolvem a modernidade. Vale ressaltar que a autora está consciente de que os “traços da modernidade” já haviam sido postos em evidência em outras épocas históricas. Em especial, Heloísa ressalta a elaboração do pensamento de Baudelaire sobre a modernidade e do herói moderno.

Seguindo o pensamento de Walter Benjamin, sobre sua concepção de alegoria e a relação direta deste conceito como *chave teórica* para o entendimento da modernidade, percebe-se que Heloísa propõe uma forte ligação entre a característica alegórica típica da estética tropicalista e a reflexão sobre a modernidade, a partir de então:

A estética alegórica, marca da modernidade, é procedimento que vai ser reativado, de forma marcante, a partir do tropicalismo, num momento em que o problema da industrialização e da modernização do país – que vinha sendo pano de fundo dos debates desde o fim da década de 50 – já estava sendo definitivamente colocado<sup>388</sup>.

Por outro lado, o Tropicalismo não passa indelével aos olhos da crítica, uma vez que muitos analistas contestam parte de sua concepção estética e, conseqüentemente, sua verve política. André Bueno menciona que uma das primeiras manifestações de oposição ao momento dá-se, principalmente, no que tange ao plano mais óbvio e fraco desta corrente vanguardista. São críticas baseadas em certo moralismo e apontam o comportamento apelativo das apresentações públicas daqueles artistas, seja pela opção de excentricidades, seja pela atitude desmedida de outras vanguardas contraculturais da época, em relação ao uso permissivo de drogas, ao sexo, entre outros fatores. Para Bueno, a “direita jogou tudo num mesmo saco, igualando o Tropicalismo ao cenário pop internacional e toda uma cena de

---

<sup>387</sup> HOLLANDA, 1980, p.56

<sup>388</sup> Idem p.59.

‘permissividade’, ‘drogas’, ‘libertinagem sexual’, ‘dissolução da família’ e ataques aos sagrados valores ‘cristãos e ocidentais’ do Brasil<sup>389</sup>.

No que concerne a uma crítica mais elaborada do movimento tropicalista, até então, encontramos a voz de Roberto Schwarz como uma das críticas mais duras e consistentes que utilizam a alegoria do movimento tropicalista como o procedimento evidenciador da contradição do período de uma possível modernização brasileira. No entanto, em relação aos questionamentos sobre a ‘alegoria do Tropicalismo’, proposta por Schwarz, André Bueno esclarece que:

É nessa constelação contraditória que Schwarz situa sua crítica às “alegorias do Tropicalismo, como combinação entre arcaico e moderno muito ambígua que, no fundo, forneceria uma interpretação do Brasil como um ‘absurdo insolúvel’”, mas repleto de contrastes e confrontos sugestivos, capazes de fornecer um material interessante para o trabalho de criação estética<sup>390</sup>.

Schwarz expõe esta dicotomia ao pontuar as ações contraditórias do Tropicalismo existentes entre o arcaico e moderno do país em vias de modernizar-se. Noutras palavras, seria a imagem do país patriarcal, rural e urbano em oposição à técnica mais avançada ou na moda mundial, desta forma o movimento tropicalista apresenta o país “retrógrado” através de técnicas modernas.

Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultra-moderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil<sup>391</sup>.

O estudo das manifestações culturais do pós-64 nos permite a elaborar um quadro ilustrativo dos movimentos e ideias que propunham debates em torno da estética e política. Os tempos não eram fáceis e pensava-se na possibilidade da arte como uma das formas eficazes de luta e contestação face ao período ditatorial brasileiro. Dentre os autores, cuja produção ficcional insere-se no contexto do pós-64, destacamos a figura do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu por ser um autor que vivenciou a sua época como poucos, além de figurar a sua geração, segundo análise de Nonato Gurgel, a partir da trilogia da violência política, da colonização cultural e do consumo de drogas<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> BUENO, 2005, p.87.

<sup>390</sup> BUENO, 2008, p. 269.

<sup>391</sup> SCHWARZ, 1978, p. 74.

<sup>392</sup> GURGEL, 2008, p.61.

## CONCLUSÃO

Em *O ovo apunhalado*, percebe-se que os contos apresentam temas relativos às experiências sociais e interpessoais típicas do indivíduo contemporâneo, pontuadas pela presença de uma sociedade massificada e caracterizada pelo consumo exagerado comum aos grandes centros urbanos. Como consequência, os indivíduos são marcados por uma maior dificuldade de interação social, intensificando sentimentos negativos como a solidão, a indiferença e a falta de comunicação, além de demonstrar uma atmosfera melancólica e de grande tensão emocional. Os contos analisados evidenciam relações sociais tênues, pontuadas pela padronização das relações interpessoais cada vez mais distantes e voláteis. Essas experiências também podem ser interpretadas como um reflexo negativo decorrente dos antagonismos sociais de uma sociedade baseada em princípios autoritários.

Refletindo sobre as obras literárias modernas, Walter Benjamin (1994) estabelece uma nova forma de concepção relativa ao conceito de história e ao processo de escrita das respectivas obras. O crítico alemão visualiza a história não como um uma elaboração contínua de acontecimentos, mas lacunar e intercalada. Dessa forma, a narração da história também deve obedecer ao princípio de fragmentação. Compartilhando das mesmas ideias defendidas por Adorno, o rompimento de estruturas lineares e causais tradicionais constituem ponto em comum característico com as narrativas modernas.

Assim, a percepção da história a *contrapelo* possibilita ao artista perceber as experiências de barbárie de maneira singular e organizar os elementos internos de sua obra, equilibrando, assim, as relações de um contexto social antagônico e a obra literária. O olhar de Walter Benjamin relativo às relações sociais estabelecidas pela obra de arte literária nos permite pensar de que forma as técnicas literárias podem interligar-se aos contextos sociais em que as obras foram produzidas. O escritor deve ser o responsável pela percepção, por parte do leitor, dos mais diferentes tipos de antagonismos, violência e barbárie.

[...] a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária<sup>393</sup>.

---

<sup>393</sup> BENJAMIN, 1994, p. 121.

A partir das correspondências entre as análises de Theodor Adorno e Walter Benjamin, voltamos o nosso olhar para os aspectos críticos encontrados na obra de Caio Fernando Abreu. O autor insere-se no grupo de escritores que centram parte de sua ficção na reflexão sobre períodos totalitários e antagônicos. Em nosso contexto, “a memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária”<sup>394</sup>, uma vez que análises que enfoquem nosso passado recente ainda encontram barreiras nos arquivos e instituições. Contudo, o crítico acrescenta que há uma “necessidade histórica”, por parte dos artistas em geral, de pensar criticamente sobre o que ocorreu a partir do pós-64. O olhar singular do autor mostra-se atento ao perceber o mundo e as relações interpessoais ao seu redor. As narrativas de 1975 aproximam-se da percepção crítica em relação ao momento histórico, ao retratar grupos sociais inseridos num dos períodos mais densos e conturbados da história brasileira.

As referências encontradas na ficção do autor gaúcho nos ajudam a reforçar a relação entre sua obra e os aspectos relevantes ao contexto crítico e social. A reflexão crítica detalhada de *O ovo apunhalado* nos leva a crer que esta obra apresenta em sua estrutura maior, elementos que indicam inquietação e deslocamento face às experiências desumanas de um contexto social autoritário. Historicamente situado num dos períodos cruciais da passagem da ditadura militar, a obra de 1975 já apresenta narrativas cuja problemática estabelece-se em torno do período político autoritário, moralista e socialmente debilitado. Ao pensarmos na experiência dos indivíduos, percebemos que a fragilidade das relações, assim como as consequências negativas vivenciados pela geração do golpe da ditadura militar, se encontram absortas em um quase estado anestésico. Neste momento, faz-se necessário apontar que *O ovo apunhalado* mostra os primeiros indícios para a “falência dos sonhos” de uma juventude que viveu sob os efeitos de um contexto totalitário. Cabe destacar, mais uma vez, que essa perspectiva temática e formal será retomada pelo autor em obras posteriores, como se constituíssem uma continuação ou mesmo uma passagem ao pontuar as questões referentes à violência de um período ditatorial, além de pontuar a trajetória de indivíduos socialmente excluídos e marginalizados.

As relações estabelecidas entre indivíduo e sociedade são caracterizadas pelas relações sociais da época, concedendo ao leitor uma imagem da sociedade e do sujeito em estado de crise e inquietação. Os conflitos e contradições, expostos em forma de narrativa, nos confere um olhar peculiar da geração que viveu as consequências sociais, políticas e

---

<sup>394</sup> GINZBURG, 2007, p.43.

econômicas do pós-64. Os contos que compõem *O ovo apunhalado* apresentam uma forte carga de sentimentos negativos como o medo, a solidão e, principalmente, a falta de perspectivas. Em sua maioria, as personagens não apresentam nomenclatura, constituem-se apenas como homens ou mulheres, pautados por diálogos curtos em sua maioria.

O contexto político-social da década de 70 também pode ser visto como um período marcado pelo crescimento dos centros urbanos, da indústria, do consumo acelerado, assim como uma produção artística também pautada na forte contestação social. Esses aspectos podem ser apontados em *O ovo apunhalado*, uma vez que encontramos narrativas de forte crítica à sociedade que não poupa esforços na aquisição de mercadorias, além de sempre ressaltar a necessidade de se obter cada vez mais produtos através dos meios de comunicação de massa. Há uma necessidade de vender, bem como de consumir mais do que o necessário. Como já discutimos nos capítulos anteriores, essa ideia, muitas vezes, é transmitida à população com o intuito maior de apresentar um panorama de prosperidade e alto poder aquisitivo.

Na primeira parte de nosso trabalho, analisamos como as inquietações e perspectivas em relação ao indivíduo são transpostas na obra. A análise crítica a partir do viés social efetua-se através da percepção dos antagonismos típicos de sociedades totalitárias. Para isso, concentramos nossa atenção no contexto de realização da obra, uma vez que o livro foi concebido, como já assinalamos, em um período de censura e privação dos direitos de liberdade. A percepção da ditadura militar brasileira é pontuada, principalmente, pelos sentimentos de perda e falta de perspectiva em relação a um presente estável e passível de futuro positivo. É importante ressaltar a problematização das instituições familiares nos contos de *O ovo apunhalado*. Sendo uma das instituições tradicionais mais defendidas pela ditadura, a família, na narrativa de 1975, apresenta-se de forma disforme como se estivesse prestes a eclodir, com indivíduos totalmente alheios e distantes.

Narrativas como “Oásis”, “Visita” e “Réquiem por um fugitivo” aludem diretamente ao período totalitário brasileiro, além de pontuarem as relações familiares. Assim, o olhar crítico estabelece-se a partir da percepção singular da sociedade conservadora ávida pelas ideias de manutenção da ordem do Estado. Contudo, percebemos que as relações familiares desses sujeitos caracterizam-se, principalmente, pela superficialidade e são marcadas pela inexistência de laços afetivos consistentes. Encontramos a ação de personagens limitadas por simples olhares, pela escassez de diálogos ou pela total falta de identificação tanto consigo mesmo, quanto em relação aos parentes mais próximos. Pais e filhos são representados como seres indiferentes, negligenciando o reconhecimento daquele que está ao



lado. Em “Oásis”, os pais ao invés de voltarem à atenção para o retorno dos filhos após o desaparecimento repentino, iniciam uma discussão sem limites sobre o verdadeiro “culpado” pelo que acontecera às crianças. Pai e mãe deixam de observar os filhos e passam a gritar uns com os outros, como forma de ostentação de poder e supremacia. Numa comparação direta temos o descontrole dos pais em relação à falta de preparação dos militares em situações adversas.

“Visita” assinala o desaparecimento de alguém numa alusão aos sentimentos revolucionários de mudança típicos da geração ávida por revolução. No conto, temos a caracterização de um jovem crente de que poderia mudar o mundo a partir do próprio comportamento e ideias. Durante o período militar, o movimento dos jovens ganhou muitos adeptos, constituindo uma grande massa com força e coragem de seguir com a luta. Em resposta, ao verem seu poder abalado por formas contestatórias, o governo ditatorial responde com forte censura e perseguição. Muitos dos jovens que compunham as passeatas, os grêmios, os auditórios universitário tiveram que fugir inesperadamente a fim de evitar o pior, muitos nunca retornaram. Outro ponto relevante na narrativa configura-se pelo fato de haver duas formas de contestação divergentes. Por um lado, aquele que desaparecera é caracterizado com formas mais rebeldes e não por menos livres. Em oposição, percebe-se que o visitante relembra todo um tempo que se passou, permeado pela dor da perda e pela melancolia, deixando evidente sua não opção pelos sonhos, pela invenção e pela fantasia.

Em “Réquiem por um fugitivo”, o olhar crítico do autor volta-se para as relações familiares superficiais e desprovidas de sentimentos consistentes de amor e afeto. Mãe e filho possuem tantos pudores que parecem dois estranhos habitando a mesma casa. Assim, percebemos a indiferença e o afastamento marcando essas relações, cuja ausência de diálogo e mesmo de aproximação, limita as ações das personagens. O único elo de contato entre ambos dava-se a partir da figura que vivia dentro do guarda-roupa materno, deixando em aberto se realmente era uma fotografia ou um ser extraordinário. Apesar de não fazer referência alguma às relações familiares, em “Nos poços” encontramos o breve diálogo entre duas personagens. Não podemos determinar o sexo destas personagens, não sabemos de nenhum dos dois se é homem ou mulher, sabemos apenas que estas figuras, por sua vez, expressam um sentimento de angústia, solidão e total inadaptação diante de uma situação desconhecida, porém sufocante e por não terem meios ou condições de superação. O desnorteamento é assinalado pelas personagens ao perceberem o limite de alguma situação.

As relações familiares tênues também podem ser percebidas em “Sarau”. Os indivíduos representados por essa família apresentam-se de maneira fria e distante, sendo

considerados verdadeiros desconhecidos de si mesmos. Há mesmo a alusão à opressão partir do sentimento reprimido do filho em libertar-se da figura do pai tirano. De certa forma, a figura dos pais revela-se negativamente para o filho, pois em forma de alucinação, o filho mata os pais, evocando, assim, um ritual canibalístico. O personagem, ao sugerir a morte dos pais, sinaliza uma espécie de inquietação com atitudes dos pais ao jogarem cartas repetidamente. No entanto, a consciência de uma situação antagônica condiciona o filho a projetar seres estranhos, com armas exóticas e mortais. Percebe-se que o filho sugere uma possível libertação em relação ao passado ao tornar-se expectador da cena bárbara de assassinato em sua frente. Contudo, a percepção melancólica efetiva-se pelo fato de não terminar por completo o ritual, uma vez que se recusa a comer a carne do pai.

*O ovo apunhalado* também retrata os temas relativos à sociedade inserida num contexto de consumo e massificação, Como já assinalamos logo acima, focalizamos nossa atenção junto às alegorias da sociedade retratadas na obra. No conto “Uma veste provavelmente azul” nota-se uma forte relação com as formas excessivas das relações trabalhistas. As alegorias nas narrativas pontuam fortemente as relações sociais opressoras, através da imagem do patrão e das ações estabelecidas a partir do advento do capitalismo. Os donos dos meios de produção visam à satisfação dos próprios desejos, enquanto os detentores da força de trabalho tornam-se cada vez mais distante daquilo que produzem, transformando-se em indivíduos alienados da própria força de trabalho. No conto, não existe a possibilidade de consciência do que realmente está acontecendo. Pelo contrário, os pequenos seres são absorvidos totalmente por um trabalho excessivo e nocivo, pois encontram a morte.

A crítica social também se faz consistente no conto “Eles”. As figuras místicas têm o poder de destruir uma organização social detentora de poder. Entendemos a imagem alegórica como uma retomada à busca da liberdade individual, uma proposta de revolução por alguns integrantes da população. Porém, as antigas formas de opressão impossibilitam que os indivíduos vejam além daquilo que lhes é imposto, respondendo com extrema violência aquele que veem de forma contrária. Na narrativa, os seres que habitam fora dos limites da vila são apresentados como seres especiais, justamente por possuírem certas “marcas” que os diferenciam dos demais. Não satisfeitos com os seres desconhecidos, a maior parte da população opta pela barbárie com o objetivo de matá-los e voltar às antigas formas de conservar o mundo.

Narrativas como: “Gravata”, “A margarida enlatada”, “Iniciação” e “Ascensão e queda de Robhéa? Manequim & robô” sintetizam o olhar de Caio Fernando Abreu em relação à sociedade de consumo, desumana e massificada. Em “Gravata”, percebemos o sujeito que se

torna então escravo da mercadoria, não poupando esforços a fim de obter o objeto de desejo a todo custo. Em “A margarida enlatada”, a mercadoria é elevada ao seu potencial máximo de espetáculo como detentora de todas as possibilidades de felicidade em curto prazo. A imagem de que um objeto pode ser o substituto principal das relações sociais e mesmo interpessoais é colocada como forma de crítica à sociedade massificada tanto pelos meios de produção, quanto pelos meios de comunicação em massa. Parece mesmo que nunca saímos da época do milagre econômico de quatro décadas atrás. Em “Iniciação” e “Ascensão e queda de Robhéa? Manequim & robô” encontramos, principalmente, o indivíduo desumanizado. Em tom futurístico, Caio Fernando sugere uma atmosfera de sujeitos desumanizados pelos grandes centros urbanos. Os homens veem-se em conjunto com robôs em meio a formas de organização social também pontuada pelo consumo desenfreado, assim como as relações de poder opressor estabelecido pelo capital e pela indústria.

A partir das revoluções modernas e industriais, além da influência das transformações econômicas ao longo do século XIX, percebemos a eclosão e, conseqüentemente, o avanço desenfreado de uma sociedade consumista e cada vez mais desprovida de atenção com relação ao indivíduo. Pensou-se por demais no avanço do capital e na tecnologia, porém não se perguntou quais as verdadeiras conseqüências para a experiência concreta do indivíduo. Desta maneira, segundo a concepção formulada por Jameson de pós-modernidade, fala-se atualmente na “morte do sujeito”. Uma das condições primordiais que contribuem para esse quadro seria marcada pela “diminuição do afeto”. Como resultado, encontramos indivíduos superficiais e instáveis, cuja vida psíquica torna-se, muitas vezes, atormentada e acidentada.

Na terceira parte de nosso estudo, as narrativas “O afogado”, “Retratos” e “O ovo apunhalado”, acentuam pontos que evidenciam a ideia de sujeitos perdidos em si mesmos, no contexto de uma sociedade tradicionalista e cruel, não deixando muitas opções na percepção de ações não tão evidentes, porém detentoras de importância no cotidiano contemporâneo. Seja negar a própria individualidade, seja negar a força de um sorriso, seja a percepção de que todos possam ser apunhalados a qualquer momento. “O afogado” também trata da incompreensão humana em uma sociedade hipócrita e reacionária. A personagem principal, o médico, vê-se perdido em si mesmo, não se reconhecendo como indivíduo. É preciso que tenha contato com um ser desconhecido, para que perceba a inquietação que deveras sente. Essa narrativa nos dá indícios de um possível relacionamento entre pessoas do mesmo sexo, podendo ser consideradas uma narrativa que apresenta um apelo homoerótico,

não como levantamento de bandeira, mas como forma de contestação e revelação de um posicionamento contrário a uma sociedade conservadora.

“Retratos” também trata dos antagonismos de uma sociedade tradicional limitando a ação da personagem a partir do momento em que ele toma contato com um grupo social excluído. Essa relação também proporciona um olhar para as ações da própria personagem do ver-se coibida pelos olhares esquivos das outras pessoas. Ao ser retratado durante a semana por um daqueles que habitam a praça, o protagonista não imagina que os desenhos irão mostrar sua verdadeira face, de indivíduo degradado e, de certa forma, conivente com os preceitos tradicionais da sociedade. Ao ter medo, ao assinar as circulares de proibições, em não reagir face ao que pensavam os outros, mostra que ele mesmo era um ser destituído de vida própria e que não passava de um cadáver.

“O ovo apunhalado” talvez sintetize a essência central da obra homônima. Levando em consideração a própria concepção de Caio Fernando sobre a relação dos ovos como detentores da unidade vital, consideramos que o indivíduo passa a ser apunhalado constantemente pela força das instituições bárbaras e tradicionais. Numa comparação de que o sujeito não tivesse mais opção de escolha ao ver-se inserido nessa organização, de certa forma, tolhedora. Ao encerrar a obra, o conto pode ser lido como uma espécie de síntese da concepção geral das histórias de *O ovo apunhalado*, assim como apresenta fortes indícios de temas e referências críticas a serem desenvolvidas nos livros posteriores. Essa narrativa também apresenta uma das características fortes do autor, pois a recorrência constante a canções, bem como a personagens de seu universo cultural tornou-se propício às mais diferentes análises, pois podem ser vistas como importantes unidades constitutivas de sua ficção.

No que concerne o estudo das narrativas permeadas pelo sentimento da solidão e da incomunicabilidade, destacamos a narrativa “Harriett”. Em poucas palavras, o conto apresenta uma personagem que nunca soube realmente quem era, na verdade, e nem o que a corroia por dentro. Essa narrativa pontua a relação de inadequação em face da não correspondência dos próprios sentimentos. Ao perceber que não poderia ter os sentimentos afetivos que há tanto tempo nutria, Harriett decide pontuar sua vida de forma dramática e solitária. O conto também assinala a forte inadequação da personagem no meio social em que vivia. Mesmo sendo modelo, ela não se enquadra nos padrões de beleza e comportamento estabelecidos pela sociedade, reforçando em seu interior a forte sensação de inadequação. Em “Noções de Irene”, encontramos um narrador que não consegue explicitar aquilo que sente,

estabelecendo, assim, um diálogo frouxo e sem sentido para aquele que recebe as informações de forma fragmentada e incompleta, pontuando também o conflito de gerações.

Em “Para uma avenca partindo” encontramos um longo e intenso parágrafo, como espécie de monólogo desesperado marcado pela dificuldade em comunicar o que se sente. O narrador não consegue explicar-se em momento algum, apesar da narrativa pontuar a existência de um relacionamento entre as duas a personagem principal e a mulher a qual se dirige. O tom de despedida segue toda a narrativa e mesmo com uma série de coisas que pretende dizer não consegue fazer-se compreendido. A necessidade de falar e de expor para o outro os sentimentos e suas razões é assinalada por momentos de intensa hesitação. “Uns sábados e uns agostos” assinala, acima de tudo, um sujeito que não consegue lidar com a própria solidão. Interessante pontuar que não se sabe, na verdade, se as visitas realmente acontecem ou se não passam de pensamentos atormentados pela dor e perda. A incomunicabilidade do personagem é tanta que não deixa evidente para o leitor se a passagem daquilo que é verdadeira ou se não passa de um devaneio. Essa narrativa ressalta o desajuste do indivíduo diante de sua própria solidão e sua inadequação em relação ao contexto em que vive.

Os contos de *O ovo apunhalado* apontam um desgaste dos indivíduos, apresentando-as de maneira desiludida e mais desprovidas de esperança. Inseridas em um contexto histórico antagônico, as ações do indivíduo são pontuadas pela inadequação e pelo não reconhecimento de si. A perda da identidade é pontuada por ações padronizadas e impostas pela sociedade massificada, consumindo o sujeito, suas esperanças e seus próprios sentimentos, sempre intercalados pela incompreensão. As relações sociais são apresentadas como instituições tradicionais e permeadas pela incomunicabilidade dos indivíduos. A família é representada pela perda e pelas relações interpessoais distantes e desprovidas de afeto.

A reflexão dos anos 60 e 70, contexto histórico o qual *O ovo apunhalado* se insere, faz-se necessário a fim de que possamos nos aproximar dos debates que giravam em torno da cultura e política nos tempos de repressão. Partindo dessa premissa, concentramos nossos esforços na proposta articulada pelos Centros Populares de Cultura (CPCs). Também fez-se necessário uma aproximação dos conceitos de contracultura, como uma das formas de contestação que pregavam a transformação comportamental dos indivíduos. Esse estudo foi uma tentativa de aproximação e entendimento de um período histórico conturbado, assim como os reflexos de ordem sociais poderiam constituir-se como elementos internos das narrativas de Caio Fernando Abreu.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970.

\_\_\_\_\_. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

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

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1996a.

\_\_\_\_\_. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. Organizadas por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias, crônicas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_. In *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*. Org. Antonio Hohlfeldt. Rio Grande do Sul: L&PM, 1978.

\_\_\_\_\_. In *Assim escrevem os gaúchos*. Org. Janer Cristaldo. São Paulo. Alfa e Omega. 1976.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de Textos Jorge Mattos Brito de Almeida; Tradução de Júlia Elisabeth Levy [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa. Edições 70. 2006.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de, WEIS, Luis. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar.” In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 319 - 409.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999.

ANDRADE, Mário. *Paulicéia desvairada*. In Andrade, Mário. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins. 1955.

BARROS, Patrícia Marcondes. *A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1964-1974): Alcances e desafios*. In *Patrimônio e memória*. Vol 1. Nº 1.p. 1, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

\_\_\_\_\_. *Confiança e medo na cidade*; Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*; tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*; tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. [Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti]. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

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

BRAGA, Luiz Fernando Lima Júnior. *Narrativas e homoerotismo*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais.

BUENO, André. *Formas da crise – estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

\_\_\_\_\_. *O pássaro de fogo no terceiro mundo – o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *O arcaico e o moderno no Brasil: variações em torno de uma educação interrompida*. Trabalho, Educação e Saúde. Vol 6. Nº 2.p. 259-281, 2008.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

CANDIDO, Antonio. Antonio. *Censura – Violência*. In : \_\_\_\_\_. Recortes. São Paulo:

\_\_\_\_\_. Antonio. *O direito à literatura*. In: \_\_\_\_\_. Vários Escritos. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

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

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. In: Sylvia Helena Cyntrão (Org). Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FAVALLI, Clotilde Pereira de Sousa. *Inventário de uma geração*. In Caio Fernando Abreu. Autores gaúchos, vol. 19. Porto Alegre. Instituto Estadual do Livro, 1988, p.18.

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

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu e outros trabalhos*. In: \_\_\_\_\_. Obras Completas. Vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*, vol. 1. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.



\_\_\_\_\_. *A ditadura escancarada*, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ditadura derrotada*, vol. 3. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *A ditadura encurralada*, volume 4. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

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

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

\_\_\_\_\_. *Escritas da tortura*. Diálogos Lationoamericanos. Universidad de Aarhus. pp 131-146.

\_\_\_\_\_. *Exílio, memória e história: notas sobre lixo e purpurina e Os sobreviventes* de Caio Fernando Abreu. In *Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo – n.1 (1996)*. São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu*. In *Palavra e imagem: memória e escritura/ Márcio Seligmann Silva. Org. Chapecó: Argos, 2006*.

GURGEL, Nonato. “Caio 68.” In *Terceira margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Ano XII, Nº 19, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *26 poetas hoje*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

\_\_\_\_\_. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo. Brasiliense. 1980.

JAMENSON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo: Ática, 2002.

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

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

RISÉRIO, Antonio. *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*. In *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo. Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 25-30.

ROSENFELD, Antol. *Literatura e personagem*. In: Candido, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. *Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas*. In *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo. Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 13- 24.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. *Política e cultura*. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Sequências Brasileiras: Ensaio*. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícios. *Poesia ruim, pior sociedade*. *Novos Estudos CEBRAPE*. São Paulo, N° 12, pp. 48-61, jun 85

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Mercado de Letras. São Paulo: Fapesp, 1999.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *Da Ilusão do poder a uma nova esperança generosa e ingênua, a arte até 1964 queria transformar tudo: povo, poder e realidade era onipotente*. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. *1968: o que fizemos de nós*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

\_\_\_\_\_. *1968: o ano que não terminou*. 3 ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)