

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

Mahara Pires Soares

**A desesperança nas personagens de Caio Fernando Abreu: um estudo do sujeito urbano
pós-ditadura**

Florianópolis

2025

Mahara Pires Soares

A desesperança nas personagens de Caio Fernando Abreu: um estudo do sujeito urbano pós-ditadura

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharela em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Guilherme Pinheiro

Florianópolis

2025

Soares, Mahara Pires

A desesperança nas personagens de Caio Fernando Abreu :
um estudo do sujeito urbano pós-ditadura / Mahara Pires
Soares ; orientador, Tiago Guilherme Pinheiro, 2025.

54 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua
Portuguesa, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Portuguesa. 2. literatura urbana. 3.
modernidade. 4. pós-ditadura. 5. fragmentação do sujeito.
I. Pinheiro, Tiago Guilherme. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em Letras - Língua Portuguesa.
III. Título.

Mahara Pires Soares

**A desesperança nas personagens de Caio Fernando Abreu: um estudo do sujeito urbano
pós-ditadura**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Florianópolis, 27 de novembro de 2025.

Coordenação do Curso

Banca examinadora

Prof. Tiago Guilherme Pinheiro, Dr.
Orientador

Prof. Jorge Hoffmann Wolf, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.a Talita Jordina Rodrigues, Dr.a
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 2025.

AGRADECIMENTOS

Ao Caio B., que me presenteou com Caio F. Ao meu pai, que sempre foi a sustentação dos meus sonhos, e à minha mãe, por ter me incentivado a curvar-me sobre os livros. Aos meus amigos, por me permitirem ser. E ao meu orientador, por partilhar sua sabedoria e sua segurança.

Zézim, ninguém te ensinará os caminhos. Ninguém me ensinará os caminhos. Ninguém nunca me ensinou caminho nenhum, nem a você, suspeito. Avanço às cegas. Não há caminhos a serem ensinados, nem aprendidos. Na verdade, não há caminhos. E lembrei duns versos dum poeta peruano [...]: “Caminante, no hay caminho. Pero el camino se hace al andar” (Caio Fernando Abreu, 2019, p. 169-170).

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso pretende traçar uma linha interpretativa que relaciona o sentimento de desesperança presente nas personagens de Caio Fernando Abreu à experiência urbana como reflexo do período pós-ditatorial no Brasil. Pretende-se, assim, investigar em que medida o contexto histórico e diatópico das narrativas literárias se associa ao abalo psicológico observado nessas personagens, vítimas de uma violência indireta e velada, em que não se fazem necessárias a presença ou a atuação de um agressor específico, mas que se pauta na sujeição ao inóspito e ao hostil. Para tal, serão analisados dois contos selecionados da obra *Morangos Mofados*, publicada por Caio Fernando Abreu em 1982, à luz das concepções teóricas de Idelber Avelar (2003), que propõe a alegoria como forma estética substituinte do paradigma totalizante e expositora da fragmentação histórica, e de Walter Benjamin (2015), que discorre sobre o declínio da figura flauneriana diante do esvaziamento da experiência citadina na modernidade tardia e da fragmentação do sujeito que dele decorre. Objetiva-se estudar tais características a partir de uma análise da função do narrador e dos elementos estilísticos apresentados nos textos escolhidos, que têm como tema a abjeção, a marginalidade, o rejeito, o baixo e o sujo.

Palavras-chave: literatura urbana; modernidade; pós-ditadura; fragmentação do sujeito.

ABSTRACT

This undergraduate thesis aims to outline an interpretative framework that connects the feeling of hopelessness present in Caio Fernando Abreu's characters to the urban experience as a reflection of the post-dictatorial period in Brazil. It seeks to investigate to what extent the historical and diatopic context of these literary narratives is linked to the psychological distress observed in the characters, victims of an indirect and veiled form of violence in which neither the presence nor the actions of a specific aggressor are necessary, but which is instead grounded in subjection to the inhospitable and the hostile. To this end, two selected short stories from *Morangos Mofados* (1982) by Caio Fernando Abreu will be analyzed in light of Idelber Avelar's (2003) theoretical concepts, who proposes allegory as an aesthetic form that replaces the totalizing paradigm and exposes historical fragmentation, and Walter Benjamin's (2015) reflections on the decline of the *flâneur* figure in face of the emptiness of urban experience in late modernity and the resulting fragmentation of the subject. The study aims to examine these characteristics through an analysis of the narrator's function and the stylistic elements found in the selected texts, which revolve around themes of abjection, marginality, the rejected, the low and the filthy.

Keywords: urban literature; modernity; post-dictatorship; fragmentation of the subject.

LISTA DE SIGLAS

AI	Ato Institucional
AIDS	<i>Acquired Immune Deficiency Syndrome</i>
DOI-CODI	Destacamento de Operações e Informações do Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EUA	Estados Unidos da América
HIV	<i>Human Immunodeficiency Virus</i>
IPM	Inquérito Policial-Militar
LGBTQIA+	Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, <i>queer</i> , intersexo, assexuais e outras identidades
PIB	Produto Interno Bruto
SNI	Serviço Nacional de Informações
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	A DITADURA MILITAR NO BRASIL.....	12
1.2	O AUTOR, O MOFO E OS MORANGOS	15
2	CONCEPÇÕES TEÓRICAS	20
2.1	MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E FLANEURISMO.....	20
2.2	PÓS-DITADURA E MARGINALIDADE	25
2.3	NARRATIVA PÓS-MODERNA E PÓS-DITATORIAL	29
3	ANÁLISE DOS CONTOS	33
3.1	TRANSFORMAÇÕES	35
3.2	ALÉM DO PONTO.....	42
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
	REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

Objetiva-se, neste estudo, evidenciar as relações entre o cenário pós-ditatorial e a identificação do sujeito urbano com o sentimento de desesperança, a partir das personagens de Caio Fernando Abreu. Numa abordagem que entende o texto literário como uma produção atravessada por seu contexto histórico – ainda que não limitada nem subordinada a ele –, busca-se investigar em que níveis os períodos ditatorial e pós-ditatorial transparecem no discurso narrativo e no estilo literário dos excertos selecionados.

Com essa intenção, serão colocados em destaque dois contos do autor, presentes na obra *Morangos Mofados*, intitulados “Transformações” e “Além do ponto” (Abreu, 2019). Tais narrativas serão discutidas com base nas concepções teóricas de Idelber Avelar (2003), que propõe a alegoria como forma estética substituinte do paradigma totalizante e expositora da fragmentação histórica pós-ditadura nos países do Cone Sul¹; e nas de Walter Benjamin (2015), que discorre sobre o declínio da figura do *flâneur* diante do esvaziamento da experiência cidadina na modernidade. Assim, a função do narrador e os elementos estilísticos adotados na construção da narrativa serão analisados com o intuito de compreender o efeito que tais instrumentos produzem na leitura do texto, além de apurar em que medida se estabelecem diálogos com as referências culturais da época.

O cenário pós-ditatorial a que aqui se refere é definido não como um espaço cronológico, mas como um conceito crítico de uma estrutura que envolve simbolismos estéticos e políticos, principalmente em se tratando de países latino-americanos, atingidos concomitantemente por uma condição histórica de modernidade periférica. Esse conceito engloba a memória anestesiada pela não elaboração do luto e do trauma residuais de regimes autoritários, assim como a inabilidade do indivíduo de deglutir a experiência pós-moderna e de produzir a partir dela algum sentido. Segundo Avelar (2003, p. 219), “a teoria da experiência na modernidade seria uma teoria do *empobrecimiento* da experiência, de sua impossibilidade de constituir-se enquanto matéria narrável, de seu aprisionamento dentro do eterno retorno”.

O pós-moderno, quando aqui abordado, é tido como modo expressivo cultural resultante das transformações econômicas do capitalismo multinacional. De acordo com Costa e Cevasco (1997, p. 5), após a expansão global da forma mercadoria, já não é possível apontar algo que se identifique como “fora do sistema”, nem mesmo a natureza, que está subjugada ao agronegócio. Dessa forma, o pós-modernismo é reconhecido como a lógica cultural do sistema

¹ Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai.

capitalista avançado. Busca-se, então, entender a inserção do indivíduo em um coletivo de realidades multidimensionais e descontínuas, em um social que não tem afinidade com os modos de representação existentes e que lida com a saturação das informações. Já na introdução de *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Jameson (1997, p. 13) entrega: “É mais seguro entender o conceito do pós-moderno como uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira”.

A produção literária de Caio Fernando Abreu contempla uma ficção temática daquilo que é socialmente marginalizado, do que é considerado como rejeito, como baixo e como sujo. Sendo assim, pretende-se aqui assimilar a escolha do autor em visibilizar esses componentes numa perspectiva que contribui para o entendimento da narrativa em seu contexto sócio-político. Para tanto, será adotada a concepção de abjeto de Julia Kristeva ([20--], p. 4), que afirma que “não é, pois, a ausência de limpeza [*propreté*] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto”. Num movimento contracultural², Abreu dá espaço a assuntos que ainda hoje rompem com uma estrutura da política urbana que se poderia chamar de “higienista” e excludente, especialmente vigorosa no período ditatorial, ao colocar em protagonismo personagens que comumente seriam alienados e subjugados.

Ao explorar os objetos desta pesquisa, tem-se em vista que a literatura, como tentativa de representação da realidade, em sua função utópica faz-se inseparável do mundo vivido – pelo autor, pela sociedade histórica, pelo leitor e pelas personagens da narrativa. Entende-se que o sentido do texto é completo quando examinado em conjunto com o contexto sócio-político em que este foi produzido, afinal, a escrita é um artefato mimético que toma o real como seu alvo de desejo. Logo, de acordo com Lukács (1965, p. 77), “toda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo”.

A narração, portanto, reflete um movimento dialético da realidade quando constituída de eventos que se determinam pelas ações das personagens numa causalidade histórica, apresentando profundidade psicológica e conexão aos conflitos e às contradições coletivas. Assim, estando a narrativa comprometida com a totalidade, é potencializada a faculdade crítica da literatura como instrumento de consciência e de compreensão do mundo, pois apreende, na

² Movimentos sociais, culturais e/ou artísticos que se opõem aos valores e às normas dominantes e a partir dos quais se busca criticar ou subverter as estruturas de poder estabelecidas. A contracultura emerge, principalmente nos anos 1960, como reação a fatores históricos da época.

própria trama, as tensões internas que definem as estruturas sociais. Para despertar o interesse do leitor e para exprimir a realidade e as necessidades humanas de suas personagens,

[...] o grande escritor deve observar a vida com uma compreensão que não se limite à descrição da superfície exterior dela e nem se limite à colocação em relevo, feita abstratamente, dos fenômenos sociais (ainda que tal colocação seja justa): cumpre-lhe captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um trecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada (Lukács, 1965, p. 90).

A ficção, portanto, parte dos saberes de um autor inserido em determinada sociedade, e que, quer queira ou não, deixa escapar nas entrelinhas vestígios de sua coletividade e de sua singularidade, pois escolhe, dentre as inúmeras formas existentes para se contar uma história, aquela que transmita os valores pretendidos e que desencadeie os efeitos esperados de acordo com as condições postas durante sua produção. Da mesma maneira, o leitor preenche as lacunas do texto com sua própria experiência, contemplando-o de forma única e individual a cada leitura. Nessas considerações, e em concordância com Leite (2005),

Desta forma, a "narrativa objetiva" seria um mito. Mesmo quando o narrador não se interpõe diretamente entre nós e os seres ficcionais, eles são feitos de palavras, escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém – um autor implícito, segundo W. Booth, sempre, ao mesmo tempo, oculto e revelado pelo e no que narra (Leite, 2005, p. 12).

Seguindo esse pensamento, adiante serão perpassadas, de maneira breve, a biografia de Caio Fernando Abreu e a publicação de *Morangos Mofados*, que se deu em 1982. A abordagem visa transparecer a relação entre as experiências do autor e as de seus protagonistas, que, assim como ele, existem (ou resistem) num momento transicional, de encerramento da ditadura e de ânsia pela democracia. Período este que, simultaneamente, representou o fim de uma utopia ao escancarar as esperanças vãs de um coletivo fragmentado por renovação política, e que marcou profundamente sua elaboração ficcional.

Ainda nesse sentido, a contextualização histórica é frequentemente utilizada como material de apoio na interpretação de obras literárias. Contudo, olhando para além do texto – e ainda através dele –, observa-se, atualmente, a importância de revisar fatos passados que têm caído no esquecimento nacional e que, por diversas vezes, são propositalmente enterrados sob uma perspectiva ilusória que tenta, incansável, convencer seu povo a cessar o pensamento crítico. Levando-se em conta o pouco esforço do estado em preservar a memória do período ditatorial brasileiro nos últimos 40 anos, encara-se a necessidade de retomar alguns dos acontecimentos políticos da época, movimento exercido na seção subsequente a esta.

Somado a isto, é de relevância inclusive o contexto literário-artístico que se passava no Brasil. De maneira ampla, pode-se apontar que os anos 60 e 70, na ficção nacional, manifestaram algumas inovações principais: a elaboração do texto toma um lugar de maior consciência; busca-se a universalidade pela exploração do particular; e instaura-se a escrita do insólito absurdo. Refletia-se, nas técnicas narrativas emergentes, uma vanguarda estética de linha experimental com tendências desestruturantes. A respeito do período, Candido (1989) afirma:

[...] com relação aos [escritores] que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira, legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte (Candido, 1989, p. 209).

O leitor da produção da época muitas vezes é atingido não só pela violência temática, mas também pela violência dos recursos técnicos utilizados. Nas obras vanguardistas as quais aqui se refere, a estrutura do texto é desarticulada e o enredo dissolvido na descrição, há uma ruptura de normas que pode ser identificada até mesmo nos quesitos gráficos dos livros. Trata-se de uma literatura que vai contra o ideal da escrita elegante, contra a convenção realista, contra a lógica narrativa e contra a ordem social. O objetivo dela é o impacto, instigando o leitor à criticidade por meio do choque. Recusam-se, assim, os valores tradicionais – beleza, harmonia, simetria – que majoritariamente regiam a arte e a literatura até então.

1.1 A DITADURA MILITAR NO BRASIL

A década de 50 e o início dos anos 60, no Brasil, foram marcados pela tensão entre os movimentos sociais de reforma e o conservadorismo. Setores da elite temiam mudanças estruturais e desaprovavam a aproximação do governo de João Goulart aos movimentos populares da época. No contexto mundial, vivia-se o auge da Guerra Fria, marcada pela polarização entre os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e pela corrida armamentista. Concomitantemente, surgiam movimentos de contestação – como a luta pelos direitos civis e como a oposição à Guerra do Vietnã – que questionavam a ordem política, moral e econômica vigente.

Tal clima de instabilidade e de radicalização ideológica influenciou diretamente o cenário político brasileiro. Num contexto global de autoritarismo legitimado pela Guerra Fria,

com o apoio dos EUA e tomando como justificativa o temor propagado de que o comunismo se instalaria no País, as Forças Armadas, junto à elite, articularam o golpe militar de 31 de março de 1964, depondo o presidente. O novo regime utilizou-se de decretos, chamados Atos Institucionais (AIs), para alterar as instituições do País, para concentrar o poder no Executivo e para perseguir a oposição. O primeiro decreto, o AI-1, foi baixado em 9 de abril de 1964 pelos comandantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica (Brasil, 1964a). Segundo Fausto (1995),

O ato criou também as bases para a instalação dos Inquéritos Policial-Militares (IPMs), a que ficaram sujeitos os responsáveis “pela prática de crime contra o Estado ou seu patrimônio e a ordem política e social ou por atos de guerra revolucionária”. A partir desses poderes excepcionais, desencadearam-se perseguições aos adversários do regime, envolvendo prisões e torturas (Fausto, 1995, p. 467).

Por votação indireta do Congresso Nacional, o general Humberto de Alencar Castelo Branco assumiu a presidência em 15 de abril de 1964. Em junho do mesmo ano foi instituído o Serviço Nacional de Informações (SNI), que tinha por finalidade “superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de informação e contra informação, em particular as que interessem à Segurança Nacional” (Brasil, 1964b). Na prática, o SNI era mais um instrumento de poder e de controle dos cidadãos. Posteriormente, em março de 1967, a presidência passa a ser do general Artur da Costa e Silva.

Desde 1966, a oposição se rearticulava. Diversos estudantes e membros da Igreja iniciavam mobilizações pelo País e, além disso, formou-se a Frente Ampla, grupo político que lutava pela redemocratização e pelos direitos trabalhistas. Seguindo o exemplo de outros países, os movimentos nacionais pediam por inovação, questionavam a censura e resistiam ao autoritarismo e à repressão.

Em vários países, os jovens se rebelaram, embalados pelo sonho de um mundo novo [...]. Buscava-se revolucionar todas as áreas do comportamento, em busca da liberação sexual e da afirmação da mulher. As formas políticas tradicionais eram vistas como velharias e esperava-se colocar a “imaginação no poder”. Esse clima, que no Brasil teve efeitos visíveis no plano da cultura em geral e da arte, especialmente da música popular, deu também impulso à mobilização social (Fausto, 1995, p. 477).

Em 1968, as mobilizações se intensificaram, mas a esperança pela redemocratização do País se esvaziou drasticamente quando, a 13 de dezembro, Costa e Silva baixou o AI-5 (Brasil, 1968) e fechou o Congresso Nacional. O ato, que durou até o início de 1979, institucionalizou a ditadura, suspendendo a garantia de *habeas corpus*, censurando a imprensa e violando os direitos humanos. A tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo.

No ano seguinte, em agosto de 1969, ministros militares substituíram Costa e Silva após complicações de saúde do então presidente e assumiram o poder. Durante esse tempo, criou-se a pena de banimento do território nacional por meio do AI-13 (Brasil, 1969a), e estabeleceu-se a pena de morte por meio do AI-14 (Brasil, 1969b). Porém, de acordo com Fausto (1995, p. 481), “a pena de morte nunca foi aplicada formalmente, preferindo-se a ela as execuções sumárias ou no correr de torturas, apresentadas como resultantes de choques entre subversivos e as forças da ordem ou como desaparecimentos misteriosos”. O período de duração do AI-5 foram os chamados “anos de chumbo”.

A criação de órgãos como o Destacamento de Operações e Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) e como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) agravou a perseguição contra aqueles que se opunham à ditadura. As sedes do DOI-CODI foram os principais centros de tortura, de desaparecimento forçado e de assassinato do regime militar e se estenderam a diversos estados brasileiros.

Em contrapartida, entre 1969 e 1973, o Brasil passou por um crescimento acelerado da economia, conhecido como o “milagre econômico”, enquanto o regime militar tentava legitimar seu poder através do investimento em propaganda. Nesse período, a presidência estava sob o poder do general Emílio Garrastazu Médici, escolhido para o cargo pelo Alto Comando das Forças Armadas. As taxas de inflação eram relativamente baixas e o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu na média anual, entretanto, outras áreas do País permaneceram estagnadas, o que resultou em mais desigualdade social e em grande concentração de renda. Assim, o Brasil se destacava pelo alto potencial industrial, mas também pelos baixos índices de saúde, de educação e de habitação. Simultaneamente, houve um aumento da dívida externa, tanto pública como privada, e o modelo econômico adotado levou a uma crise na década de 80.

O governo do general Ernesto Geisel, eleito em janeiro de 1974, marcou o início de uma abertura política que futuramente permitiria a redemocratização do País. Em outubro de 1978, revogou-se o AI-5 por meio da Emenda Constitucional nº 11 (Brasil, 1978), que entrou em vigor em 1º de janeiro de 1979. Posteriormente, em 1979, o general João Batista Figueiredo tomou posse da presidência e promulgou, em agosto do mesmo ano, a Lei nº 6.683, conhecida popularmente como Lei da Anistia, que em seu art. 1º concede “anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes [...]” (Brasil, 1979). Tal medida permitiu aqueles que haviam sido exilados a retornarem ao País, mas, concomitantemente, garantiu aos agentes do Estado impunidade sobre as violações cometidas contra os direitos humanos, abrangendo, inclusive, aqueles responsáveis pela prática da tortura.

A eleição indireta de Tancredo Neves, em 1985, representa o início da transição para o regime democrático. O presidente eleito, entretanto, não pôde tomar posse do cargo devido a seu grave quadro de saúde, sendo substituído temporariamente por seu vice, José Sarney, que assumiu oficialmente a presidência após o falecimento de Tancredo, em 21 de abril daquele ano. A partir de então, as eleições diretas são restabelecidas e é planejada a elaboração de uma nova Constituição, que foi promulgada somente anos depois, em 5 de outubro de 1988 (Brasil, 1988). Em relação ao período final do regime, Fausto (1995) aponta:

Podemos considerar a Constituição de 1988 como o marco que pôs fim aos últimos vestígios formais do regime autoritário. A abertura iniciada pelo general Geisel em 1974 levou mais de treze anos para desembocar em um regime democrático [...]. Tivemos assim uma longa “transição transada”, cheia de limites e incertezas [...]. No plano das personagens políticas, faltou no Brasil uma figura [...] com prestígio suficiente para aproximar os diferentes grupos e encaminhar o processo de transição. Além disso, [...] no Brasil ocorreu, em linhas gerais, a permanência na política e em postos do governo de figuras de destaque durante o regime autoritário (Fausto, 1995, p. 526).

A redemocratização se deu por meio de acordos entre militares e setores da elite política e, portanto, não gerou uma ruptura radical, permitindo a continuidade das estruturas de poder vigentes. A transição negociada não encarou problemas que iam além de garantir direitos políticos democráticos à população, o que resultou numa falta de mudanças significativas e numa conservação do modelo econômico pautado na desigualdade. Ademais, o governo não se preocupou fortemente em criar políticas públicas que resgatassem e que iluminassem os fatos históricos do período ditatorial – principalmente ao levar-se em conta o silenciamento e a impunidade frutos da Lei da Anistia –, e a ausência de uma cultura de memória contribuiu para um sentimento de inércia, de inalteração da realidade.

A passagem da ditadura à democracia buscou uma harmonia rápida e fictícia, tentando substituir um período por outro sem deixar resíduos ao encobrir as marcas e os prejuízos sofridos durante o autoritarismo. Essa transição distorcida, que se deu por meio do apagamento e da negação da violência estatal, fez com que o passado inacabado assombrasse o presente através de uma memória anestesiada e não elaborada, o que resultou em luto e em traumas pendentes, e em uma fragmentação velada do mundo histórico.

1.2 O AUTOR, O MOFO E OS MORANGOS

Caio Fernando Abreu tinha 15 anos de idade quando a ditadura se instaurou no País. Quase 20 anos depois, em 1982, o autor publicou sua obra aqui abordada, *Morangos Mofados*

(Abreu, 2019), ainda sob a vigência do regime militar. O referido livro é subdividido em três partes: “O Mofó”, “Os Morangos” e “Morangos Mofados”, possuindo, no total, 18 contos que representam, de formas diversas, como se sentiam os sujeitos que ocupavam o espaço urbano e que viveram por tanto tempo subjugados à violência política.

Perseguido e interrogado pelo DOPS, Caio se refugiou na casa de colegas e chegou a se exilar na Europa por um curto tempo, fugindo da opressão contra os homossexuais e contra os críticos do regime. A verdade é que, embora nem sempre abordasse diretamente questões políticas, o escritor denunciava a angústia e o medo da juventude da época, dando lugar a personagens que viviam às margens da sociedade, o que era malvisto pelos militares e motivo para que ele fosse reprimido e fichado como “subversivo”.

Em seus textos, o autor retrata a vida solitária das sarjetas da cidade, colocando em destaque a classe baixa, os bêbados, os toxicodependentes, os degredados, os doentes, os loucos, as prostitutas, os deprimidos e, principalmente, a população LGBTQIA+³, que sofria repressão direta do governo e da qual ele fazia parte abertamente. Ao dar voz aos socialmente rejeitados, Caio expunha o vazio do entrelugar, do não pertencimento do indivíduo num coletivo fragmentado pelo trauma e marcado pela ânsia e pela angústia de aguardar uma melhora que nunca chega.

A produção artística de Caio F. escancara a dificuldade do sujeito urbano em estabelecer relações interpessoais profundas e, ao mesmo tempo, procura pela identificação do leitor com a condição que replica. Suas obras referenciam acontecimentos e artistas que lhes são contemporâneos, fabricando uma malha de menções e remontando a fatos externos para trazer à consciência intertextualidades descobertas nas entrelinhas. Caio, em sua obra, figurava sua vida, seu cotidiano, seus consumos estéticos e suas percepções políticas, e assim o fazia ao citar os signos que o cercavam, as histórias que conhecia, os ídolos que o iluminavam, os amigos que tinha. Ele se nutria de seu entorno.

Em “Carta de Caio F. a José Marcio Penido” – disponível ao final da edição de 2019 de *Morangos Mofados* pela Companhia das Letras –, o autor relata sua proximidade e sua identificação com Clarice Lispector, e expressa a inspiração que a escritora provocava nele. Essa confissão de Caio é apenas um exemplo da conexão artística que alimentava sua criação.

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima, Zézim. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sangrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando (Abreu, 2019, p. 171).

³ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, *queer*, intersexo, assexuais e outras identidades.

O contexto brasileiro artístico com o qual Caio F. se relaciona pode ser compreendido desde meados dos anos 40, quando o modernismo já havia se consolidado na cultura nacional. À época, demonstrava-se um interesse crescente pelo romance psicológico e urbano como crítica às relações sociais, numa abordagem introspectiva e existencial que pensava os conflitos da modernidade de modo subjetivo. Na década de 50, a poesia concreta marca o abandono da forma tradicional e a intensificação do experimentalismo. Em 1964, com o início da ditadura, os meios de expressão são censurados, surgindo uma produção literária de resistência. Durante o regime militar, principalmente nos anos 70, a poesia marginal encontrou maneiras de existir fora dos circuitos tradicionais de arte, utilizando uma linguagem coloquial e direta para transmitir seus apelos e suas críticas à violência estatal.

Nas condições autoritárias do regime, muitos autores recorriam ao uso de metáforas e de alegorias para escapar da censura e do exílio; as narrativas de denúncia refletiam o medo, o desejo e a repressão, lutando contra o apagamento. Era ao reconhecer e ao se apropriar da marginalidade que lhes foi imposta que autores como Caio F. se sobrepunham ao esquecimento. Ademais, outras formas artísticas compunham o cenário de resistência, sendo o movimento tropicalista a principal via de alcance ao público nacional e ao internacional, integrando também a música, as artes visuais, o teatro e o cinema. A tropicália fundia elementos populares e eruditos, brasileiros e estrangeiros, assim como misturava a cultura tradicional à cultura *pop*, referenciando vanguardas mundiais e questionando a rigidez dos antigos padrões estéticos.

No que concerne à escala global do parâmetro cultural da época, pode-se afirmar que o momento era de constante transformação. Em resposta à tensão das guerras e à repressão dos direitos civis, surge a contracultura, nos anos 1960, como instrumento de oposição aos sistemas de poder e às instituições dominantes. O movimento toma uma postura subversiva ao tentar conquistar sua liberdade estética, tendo como sua marca de estilo performances artísticas que desafiavam a moral conservadora. Crítica das hierarquias sociais, do materialismo exacerbado e do autoritarismo, a contracultura se propagou tanto através da arte e da moda quanto de manifestações públicas.

O movimento hippie, nos EUA, e os protestos estudantis de maio de 1968, na França, são exemplos históricos da deflagração internacional da contracultura. Aqueles que aderiram ao movimento buscavam novas formas de comportamento e de relacionamentos interpessoais, muitas vezes voltando-se à espiritualidade como o caminho. O cenário musical foi o mais impactado, diversos nomes se consagraram como ícones da cultura da época, abordando temas sociais de forma crítica nas letras embaladas por melodias psicodélicas; entre os nomes mais relevantes e

reconhecidos estão: The Beatles, Bob Dylan, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Os Mutantes e Rolling Stones.

Dispondo de uma bagagem de referências ricas em conteúdo e compatíveis com sua estética, Caio F. as integrava em suas obras, deixando rastros de sua experiência coletiva em suas narrativas e em seus personagens. É possível, para o leitor, acompanhar o que o autor (e o público da época) consumia, tendo como base suas próprias citações. Ainda na carta a José Marcio Penido, Caio Fernando Abreu (2019) assinala ao amigo a intertextualidade de sua criação literária com a canção *Strawberry Fields Forever*, do grupo musical The Beatles (1967).

Passei os dias falando sozinho, mergulhado num texto, consegui arrancá-lo. Era um farrapo que tinha me nascido em setembro, em Sampa. Aí nasceu, sem que eu planejasse. Estava pronto na minha cabeça. Chama-se *Morangos mofados*, vai levar uma epígrafe de Lennon & McCartney, tô aqui com a letra de "Strawberry Fields Forever" pra traduzir. Zézim, eu acho que tá tão bom. Fiquei completamente cego enquanto escrevia, a personagem (um publicitário, ex-hippie, que cisma que tem câncer na alma, ou uma lesão no cérebro provocada por excessos de drogas, em velhos carnavais, e o sintoma – real – é um persistente gosto de morangos mofados na boca) tomou o freio nos dentes e se recusou a morrer ou a enlouquecer no fim (Abreu, 2019, p. 173).

Morangos Mofados (Abreu, 2019) e *Strawberry Fields Forever* (The Beatles, 1967), compartilham do morango como símbolo central e, em ambas as produções, o fruto funciona como a representação de uma ideia mais ampla, da busca por um sentido e da fragilidade da existência frente a uma realidade opressora. Por um lado, a canção remete a um espaço imaginário e utópico, a um refúgio no qual não há com o que se preocupar, em que não é preciso se esforçar para compreender a vida que o cerca e que não parece ser possível de apreender.

*Living is easy with eyes closed / Misunderstanding all you see / It's getting hard to be someone, but it all works out / It doesn't matter much to me // Let me take you down / 'Cause I'm going to strawberry fields / Nothing is real / And nothing to get hung about / Strawberry fields forever*⁴ (The Beatles, 1967).

Em contrapartida, a escrita de Caio se apropria da imagem do morango mofado para denunciar a efemeridade do prazer, a corrosão do tempo sobre as coisas e os resultados da dor, do medo e da repressão. A tentativa de fuga, nesse contexto, só leva à percepção de que tudo já se foi, de que tudo no mundo é deteriorado por ele mesmo. A respeito da figura elaborada pelo autor, Ginzburg (2005) aponta:

⁴ Do inglês – Viver é fácil com os olhos fechados / Mal entendendo tudo que você vê / Está ficando difícil ser alguém, mas tudo dá certo / Não importa muito para mim // Deixe eu lhe levar / Porque estou indo aos campos de morango / Nada é real/ E não há com que se incomodar / Campos de morango para sempre.

Consideremos a imagem apresentada no título. Unidos por afinidades sonoras, o substantivo *morangos* e o adjetivo *mofados* estabelecem entre si uma relação importante [...]. A imagem dos morangos anuncia uma presença de vitalidade, que é de imediato tragada pela corrosão. O mofo tem como papel indicar, onde deveria haver vitalidade, a presença da degradação do tempo, que afasta o sabor original dos frutos e os decompõe em resíduos [...]. Para cada um desses personagens [do livro] há um momento de afirmação, em que o sentido da existência se apresenta de maneira intensa e consistente, e depois uma situação dolorosa aniquila as expectativas iniciais, e destrói os ideais (Ginzburg, 2005, p. 42).

Dessa maneira, as imagens psicodélicas e fragmentárias, utilizadas por ambas as partes, constroem sentidos dicotômicos. Tal estratégia é um exemplo das relações que o autor estabelece com outros artistas e com outras obras em suas criações.

Aos 46 anos, em 1994, Caio Fernando Abreu declara ter se descoberto portador do vírus da imunodeficiência humana (HIV, do inglês – *Human Immunodeficiency Virus*) ao publicar um conjunto de crônicas, “Carta para além dos Muros” (Abreu, 2014), que relata sua experiência de internação na luta contra a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS, do inglês – *Acquired Immune Deficiency Syndrome*). Posteriormente, essas crônicas tornaram-se símbolos na conscientização sobre a pandemia do HIV, assim como no combate à discriminação e aos estigmas que envolvem o tema.

A vida de Caio, encurtada pela doença, chega ao fim em fevereiro de 1996.

2 CONCEPÇÕES TEÓRICAS

Serão explanadas, neste capítulo, as concepções de modernidade tardia, de pós-modernidade e de pós-ditadura, assim como os elementos literários que constituem as narrativas históricas dos referidos contextos. A articulação das teorias aqui abordadas faz-se fundamental para o desenvolvimento de uma compreensão aprofundada da complexidade da escrita de Caio Fernando Abreu.

Tal perspectiva se justifica pela emergência dessa literatura num contexto moderno periférico, marcado pelos efeitos subjetivos da repressão política e do colapso de uma utopia coletiva; dessa forma, as noções de crise da narrativa e de experiência fragmentada de Walter Benjamin, assim como a ideia de alegoria de Idelber Avelar, apoiam teoricamente o entendimento da expressão artística de Abreu. A visão de Fredric Jameson sobre a descentralização do sujeito pós-moderno também cumpre esse papel, estando refletida nas personagens que vivem um constante não-pertencer.

2.1 MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E FLANEURISMO

A representação da imagem flaneuriana em Caio Fernando Abreu dialoga com o ponto de vista de modernidade urbana tardia encontrado em Benjamin (2015), e com a interpretação de Jameson (1997) acerca do pós-modernismo. No início da modernidade, como um observador da metrópole, o *flâneur* vagueia pelas ruas e pelas passagens sem um destino traçado, sendo movido pela função de espectador e pelo desejo de absorver seu entorno, que muda constantemente. Por dentro da multidão, ele ocupa o lugar de crítico contemplativo enquanto, simultaneamente, deixa-se seduzir, registrando e interpretando as transformações cotidianas que o rodeiam.

O flâneur sente-se em casa nesse mundo; é ele que oferece “a esse lugar predileto dos transeuntes e dos fumantes, a essa arena de todas as pequenas profissões” o seu cronista e o seu filósofo. Mas para ele próprio esse lugar é o remédio infalível contra o tédio, uma doença que grassa facilmente sob o olhar mortífero de um regime reacionário saturado (Benjamin, 2015, p. 30-31).

Com o avanço do capitalismo e com o crescimento acelerado das metrópoles, porém, a figura do *flâneur* encontra seu declínio. No ritmo frenético das grandes cidades, em que o tempo parece passar cada vez mais rápido e em que a segurança pública é cada vez mais defasada, torna-se improvável manter o estilo de vida sereno que a experiência estética do flaneurismo demanda. Devido ao fluxo célere do capital, nada mais parece ter permanência, a mudança em todos os

níveis sociais e a padronização da vida metropolitana provocam a impressão de que tudo se transforma incessantemente, mas de que, ao mesmo tempo, nada muda, pois a experiência jamais consegue ser inteiramente apreendida. De acordo com Avelar (2003),

O que Benjamin teorizou como a impossibilidade de converter o momento vivido [*Erlebnis*] em matéria narrável – ou seja, "experiência" no sentido forte de *Erfahrung* – tem raízes na repetição interminável da cadeia de montagem, que força o sujeito a relacionar-se com o tempo como uma entidade externa à sua existência e história pessoais (Avelar, 2003, p. 218).

Não há mais espaço para o olhar vagaroso na lógica produtivista regida pela velocidade; a caminhada contemplativa perde seu lugar para o trânsito funcional e o indivíduo agora se caracteriza como um consumidor sem tempo para a prática da observação. Ainda segundo Avelar (2003, p. 219), “depois da implantação do taylorismo como lógica organizadora da produção, o *flâneur* encontra seu limite histórico: a relação do *flâneur* com o tempo seria de puro gasto, claramente antagônica ao princípio taylorista de máxima produção no mínimo tempo”. Nesse novo *modus operandi*, a vivência urbana é puramente momentânea e superficial, só podendo oferecer experiências fragmentadas, descartáveis e intransmissíveis.

O olhar do *flâneur* é, então, esvaziado de sentido diante de avenidas hostis, higienizadas e controladas, projetadas para o consumo rápido e para o cumprimento de papéis sociais definidos e funcionalizados. O personagem flaneuriano se torna um símbolo nostálgico do aproveitamento estético e poético da cidade, que já não se faz possível com a evolução do capital. “O *flâneur* seria aqui uma figura emblematicamente *moderna* em todos os sentidos, possibilitada pela modernização e expelida por esta mesma modernização, quando ela alcança um estágio posterior” (Avelar, 2003, p. 219-220).

A relação entre o indivíduo e o coletivo, no cenário urbano, é marcada profundamente pelas tensões decorrentes do avanço desenfreado do capitalismo e dos meios de produção. O sujeito se encontra cercado por uma multidão anônima que reforça sua solidão em meio à massa, e não se reconhece mais como sendo parte de uma comunidade tradicional, pois testemunha a indiferença que carrega as vivências fugazes e que rompe com a transmissão da cultura.

Benjamin (2015, p. 40) destaca: “[...] o *flâneur* é sobretudo alguém que não se sente integrado na sua própria sociedade. Por isso ele procura a multidão; e não andar muito longe disso a razão pela qual ele se esconde no meio dela”. Assim, a reprodutibilidade técnica⁵

⁵ Termo desenvolvido em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, por Walter Benjamin (1987). Refere-se à capacidade moderna de reprodução e à decorrente mudança estética e histórica, que redefine a relação entre arte, política e experiência.

característica da indústria transforma o modo com que o indivíduo percebe e experimenta o mundo, já que a experiência pressupõe a incorporação do individual ao coletivo, reforçando uma alienação massificada a partir do sucateamento dos sentidos. Ainda de acordo com Benjamin (2015), a modernidade tardia, quando comparada à prematura, apresenta diferenças significativas à figura flâneriana, que levam ao seu declínio.

A Paris de Baudelaire não tinha ainda chegado a esse ponto [...]. Ainda se apreciavam as passagens, onde o *flâneur* não tinha de se preocupar com os veículos, que não admitem os peões como concorrentes. Havia o transeunte que fura pelo meio da multidão, mas também havia o *flâneur*, que precisa de espaço e não quer perder a sua privacidade. Ocioso, deambula como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. E protesta também contra o seu dinamismo excessivo (Benjamin, 2015, p. 44).

Já no contexto histórico-político brasileiro – e de outras nações da região Sul Global –, essa modernidade toma um lugar que se pode chamar periférico, pois manifesta-se de forma contraditória e desigual. De acordo com Antonio Candido (1989), por toda a América Latina existe

[...] certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica (Candido, 1989, p. 201).

Os processos de modernização fora do centro capitalista – predominado pelo Ocidente Europeu – são frequentemente incompletos, baseados na coexistência entre tecnologias inovadoras e hábitos arcaicos, já que ocorre uma importação da modernidade que não repensa estruturas evolutivas pautadas nas características específicas e nas culturas locais, mas que trabalha como um molde pronto, voltado desde o princípio aos países economicamente mais desenvolvidos, que dita o que deve ou não ser feito sem levar em conta a necessidade de adaptação das demais nações. Um exemplo prático da contradição da importação da modernização é a disparidade dada entre as ideias do liberalismo europeu do século XIX e a sociedade brasileira da época, ainda presa num modelo escravista. Nesse sentido, Schwarz (2000) assinala:

Vimos o Brasil, bastião da escravatura, envergonhado diante delas – as ideias mais adiantadas do planeta [...] – e rancoroso, pois não serviam para nada. Mas eram adotadas também com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção. E naturalmente foram revolucionárias quando pesaram no Abolicionismo. Submetidas à influência do lugar, sem perderem as pretensões de origem, gravitavam segundo uma regra nova, cujas graças, desgraças, ambiguidades e ilusões eram também singulares (Schwarz, 2000, p. 26).

A apropriação dos signos modernos projetados às culturas destoantes da Europa surte um efeito de deslocamento e de dependência no cenário nacional, pois escancara a chegada tardia e mutilada dos modelos exteriores e põe em evidência a plasticidade da cópia quando não refletida a partir de variáveis sistêmicas e de padrões estruturais próprios.

Com a ascensão desenfreada do capitalismo, o sistema chega em seu estágio mais avançado: o estágio de globalização – chamado de capitalismo tardio –, que remonta ao fim dos anos 50 e ao começo dos anos 60. Nele, segundo Jameson (1997), o pós-modernismo atua como lógica cultural. Enquanto o modernismo projetava inovações e buscava romper com tradições em nome da autenticidade, o pós-modernismo é marcado pela fragmentação e pela perda da profundidade histórica. Ele busca compreender a mudança de seus objetos, mas se mantém incapaz de expressá-la por falta de recursos que acompanhem o ritmo das mutações.

Assim, na cultura pós-moderna, a própria "cultura" se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (Jameson, 1997, p. 14).

Nesse contexto, o saber torna-se também mercadoria, e aqueles que detêm a informação, ou o acesso a ela, detêm igualmente o poder. Dessa forma, as instituições científicas e acadêmicas passam a adotar um padrão performático, dando enfoque à utilidade das suas pesquisas ao mercado. No entanto, a estética do pós-modernismo diz respeito à vida cotidiana e rotineira ao refletir as transformações na produção, no consumo e no trabalho, havendo nela uma repetição cíclica que se equipara aos modelos de produção acelerada.

O sujeito urbano pós-moderno vive em meio a uma enxurrada de conteúdo; imagens e signos o cercam por todos os lados. Como consequência, ele se torna instável e se perde em seu próprio entorno, vendo-se sozinho na multidão desconhecida que preenche as ruas da cidade. Sua incapacidade de vivências significativas resulta na intransmissibilidade de experiências e, por conseguinte, de tradição. Uma das características mais marcantes do período é a perda da historicidade, e há, então, uma tentativa de recuperação da mesma. Tem-se, portanto, a teoria do pós-modernismo.

Isso porque o próprio nome – pós-modernismo – aglutinou um grande número de fenômenos até então independentes, e estes, ao serem assim denominados, comprovam que continham, de forma embrionária, a própria tendência e se apresentam, agora, para documentar fartamente a sua genealogia múltipla [...]. O apelo à experiência, algo tão duvidoso e pouco confiável, recupera agora uma certa autoridade; pois, em retrospectiva, o novo nome nos abriu a possibilidade de pensar o que foi que sentimos,

e isso porque agora temos um nome para dar a nossos sentimentos e esse nome é validado pelo uso que outras pessoas fazem dele (Jameson, 1997, p. 17).

Busca-se, assim, apreender as práticas, os hábitos e as organizações sociais advindas da nova divisão global: empresas transnacionais, bolsas de valores, transações bancárias internacionais, inter-relacionamento das mídias, automação, crise do trabalho tradicional e deslocamento da produção para as áreas do Terceiro Mundo; são apenas alguns exemplos de mudanças drásticas que o pós-moderno tenta processar de forma retroativa.

Outra característica fundamental ao pós-modernismo é o apagamento da divisão drástica entre as culturas erudita e de massa, o que deu lugar à criação de novos tipos de texto, misturando elementos e estilos literários e integrando à alta cultura conteúdos e cenários que antes eram tidos como de baixa relevância estética. São amplamente incorporados à literatura, a partir de então, a ficção científica, os interesses populares e a paisagem degradada das cidades pós-industriais.

Segundo Jameson (1997), são elementos constitutivos do pós-moderno: a falta de profundidade; o esmaecimento do afeto; o enfraquecimento da historicidade; o descentramento do sujeito; o pastiche; a dominância da lógica espacial sobre a temporal; e a intensidade emocional. Ainda, o autor defende que, apesar de fortemente difundido, o pós-modernismo não deve ser entendido como um estilo histórico homogêneo, mas sim como uma dominante cultural que permite a coexistência de diferentes características e, inclusive, o experimentalismo.

A partir dos conceitos até aqui explanados, faz-se possível entender a literatura de Caio Fernando Abreu como emergente de um contexto pós-moderno periférico, caracterizado pela desigualdade urbana e pela exclusão, assim como pela fragmentação da experiência. Seus personagens vivem uma sensação constante de deslocamento, sempre habitando zonas transitórias – tanto geograficamente quanto no que diz respeito às suas identidades, às suas sexualidades e aos seus estados emocionais –, condição sintomática do capitalismo tardio. Tais aspectos podem ser observados no seguinte trecho, do conto “Natureza viva”, em *Morangos Mofados* (Abreu, 2019):

Nítida luz que ele não vê, esse outro sentado a teu lado na sala levemente escurecida, onde os sons externos mal penetram, como se estivessem os dois presos numa bolha de ar, de tempo, de espaço, e novamente encherás o cálice com um pouco mais de vinho para que o líquido descendo por tua garganta trêmula vá ao encontro dessa claridade que tentas, precário, transformar em palavras luminosas para oferecer a ele. Que nada diz, e nada dirás, e sem saber por quê imaginas um extenso corredor escuro onde tateias feito cego, as mãos estendidas para o vazio, pressentindo o nada que tu mesmo prepararias agora, suicida meticuloso, através de silêncios mal tecidos e palavras inábeis, pobre coisa sedente, te feres, exigindo o poço alheio para saciar tua sede indivisível (Abreu, 2019, p. 123).

A temporalidade quebrada da obra, assim como as narrativas não lineares e como a exposição de memórias difusas, dialoga com a percepção de Jameson (1997) a respeito da crise da historicidade e com o conceito de Benjamin, também citado anteriormente nesta seção, sobre a perda da experiência narrativa (*Erfahrung*), que se deixa transparecer no desencontro das personagens com a linguagem e na busca por um sentido que nunca é de fato definido ou encontrado. O estilo literário de Caio comporta um hibridismo formal que mistura a cultura erudita com a cultura *pop*, e o coloquialismo com o lirismo, sendo sua escrita explicitamente atravessada por tensões sociais que refletem o lugar periférico que ocupa, assumindo uma postura crítica contra o apagamento histórico e contra a repressão.

2.2 PÓS-DITADURA E MARGINALIDADE

Também é possível pensar a situação pós-ditatorial ilustrada por Caio Fernando Abreu em concordância com a teoria de Idelber Avelar (2003), em que a alegoria toma função estética na literatura como substituinte da narrativa totalizante dos romances, agindo como um mecanismo para lidar com o trauma e com a fragmentação histórica frente ao autoritarismo (e à modernidade). A escrita alegórica, como proposta pelo referido autor, abandona a linearidade da forma e opta pelo texto esfacelado, representativo das ruínas, dos restos e da incompletude que assola o sujeito pós-ditadura. Nela, os personagens e os cenários são entendidos como símbolos das estruturas sociais e dos processos históricos, mediando o real por meio da reflexão ficcional. Não há, nestes indivíduos, uma esperança que resista ao não reconhecimento de seu entorno e de suas possibilidades e, na visão de Avelar (2003), eles:

[...] se deixam entender, portanto, como deslocadores da tradição moderna do viajante / *flâneur*: inadaptados, negadores de seu entorno que, entretanto, não se convertem em portadores de um princípio alternativo. Uma vez que a marginalidade perde o potencial redentor que uma vez teve, estes personagens já não podem encarnar nenhuma afirmação [...]. A negação de uma realidade insuportável não tem lugar em nome de algo que possa transcendê-la, mas se resigna a ser imanente aquilo que nega (Avelar, 2003, p. 221).

A vivência do regime militar não se limita ao seu término formal, mas estende-se a uma estrutura simbólica de apagamento e de distorção dos registros e da memória da violência. Assim, as narrativas do luto expõem o horror e as cicatrizes do período, rejeitando o esquecimento e reconhecendo a reverberação do passado no presente. As personagens são marcadas pelo pouco controle de si, pela privação da liberdade e pela falta de perspectiva de futuro, cumprindo o papel

de tipificar uma posição histórica de figuras estagnadas em seus dilemas, de sujeitos incapazes de alcançar a resolução de seus conflitos ou de enxergar alguma saída para seus impasses.

Tais condições representam uma ruptura violenta com o passado e aparecem como frutos de uma opressão que se mantém em aberto, insolúvel. O desaparecimento do sujeito relaciona-se à dissociação da subjetividade e do coletivo. O indivíduo desgarrado de uma existência comunitária não é capaz de formar laços mnemônicos, desgarrando-se também de si. Esse movimento, segundo Avelar (2003),

Trata-se, na verdade, de um fechar-se da história coletiva que também produz um exílio definitivo de qualquer possibilidade de nome próprio. A perda de histórias pessoais que contar é a perda da história coletiva; elas se reconciliam negativamente – reconciliam-se enquanto perda, ou seja, enquanto alegoria (Avelar, 2003, p. 230).

A alegoria da narrativa, nesta concepção, apresenta-se também através dos nomes das personagens, que costumam ser extremamente genéricos ou até inexistentes. Esse recurso encaminha o leitor a interpretar que a situação narrada não trata apenas de uma pessoa, mas de uma ideia encarnada para construir um plano que extrapole o sentido individual e que atinja um papel conceitual de universalidade. O efeito do anonimato despersonaliza a figura ao enfatizar sua finalidade representativa, afirmando a possibilidade de aplicação daquela realidade a qualquer um e evidenciando a repetição histórica dos eventos abordados. Novamente, tem-se um reflexo da desintegração da identidade moderna, a partir da qual os sujeitos são definidos por suas funções e por suas posições sociais, não mais por suas características pessoais.

O anonimato dos narradores-protagonistas é coerente com o conteúdo da experiência narrada. Para sujeitos já dissolvidos na pura facticidade, o nome próprio se converte numa âncora desde sempre inalcançável, imaginária. Com o nome próprio se desvanece toda interioridade [...]. A ausência de uma instância sintetizadora faz com que o mundo e os personagens se arrastem no inomeável (Avelar, 2003, p. 227).

A estereotipia das personagens representa, assim, a desestabilização da ideia de identidade, fragilizada pela inconstância da experiência e pela insistente situação de carência que se afirma nas tentativas fracassadas de interação com o outro. É nessa impossibilidade de reconciliação entre o sujeito e o mundo, nas ruínas da modernidade, que estão inscritas a marginalidade e a abjeção. Quanto a isso, Julia Kristeva ([20--], p. 5) define: “essencialmente diferente da ‘inquietante estranheza’, e também mais violenta, a abjeção se constrói sobre o não reconhecimento de seus próximos: nada lhe é familiar, nem mesmo uma sombra de recordação”.

Em sua formulação, o abjeto não se limita à ausência de limpeza, mas figura tudo aquilo que perturba a idealização de um modelo e de um sistema, aquilo que a sociedade tenta

expurgar, negar ou silenciar como forma de encobrir suas fissuras. Estão abrangidos, nessa concepção, o fluido, o ambíguo, o desejo, o resto e o conjunto de coisas externas ao processo racional de formação do “eu”, que se constitui a partir de molduras estabelecidas pela sociedade e pelo o que ela reprime como sendo impuro ou não digno.

Se é verdade que o abjeto solicita e pulveriza simultaneamente o sujeito, compreende-se que ele experimenta sua força máxima quando, cansado de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo: quando percebe que o impossível é o seu *ser* mesmo, descobre que não é outro que o abjeto. A abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a *perda* inaugural fundante de seu próprio ser. Nada melhor do que a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato reconhecimento da *falta* fundadora de todo ser, sentido, linguagem, desejo (Kristeva, [20--], p. 4-5).

O “eu”, portanto, é incapaz de se sustentar, assim como é incapaz de sustentar sua idealização e, ainda, de reconhecer aquilo que quer fora de si, ou seja, o abjeto, produzido contra a sua vontade e contra a vontade da sociedade que o modula. A literatura alegórica, conforme proposta por Avelar (2003), figura o trauma histórico e a marginalização dos corpos que o sofreram, expurgados do discurso oficial em prol da manutenção e da integridade da cultura. O sujeito degradado passa a atuar como testemunho do que resiste ao esquecimento, ao apagamento e à higienização social. Nesse sentido, em diálogo com a produção de Caio Fernando Abreu, que imprime tais características em seus personagens, Ginzburg (2005), coloca:

Nessa condição, o lugar habitual do eu está em colapso, e existe uma busca, dispersiva e difusa, de estabelecimento de um novo lugar, nunca inteiramente conquistado. O que define o sujeito nesse caso é especificamente a sua marginalidade, o seu incessante deslocamento com relação às condições necessárias para sua socialização. A experiência não é apenas de cisão, de frustração; mas, mais do que isso, é uma inscrição paradoxal da autodestruição na constituição, processo irônico e melancólico em que a conclusão e a estabilidade nunca são vislumbradas (Ginzburg, 2005, p. 39).

Durante o período de repressão ditatorial, foram subjugados, particularmente, os corpos que destoavam do projeto ideológico de manutenção da moral e da ordem, projeto este utilizado como justificativa para a tomada de poder do regime militar. Salienta-se, entretanto, que a marginalização desses sujeitos não se deu exclusivamente em razão do regime, mas tratou-se de uma coincidência com o momento histórico que serviu para evidenciar e para agravar tal condição. O governo seguia uma lógica de limpeza social que pretendia se livrar de tudo que fugisse do ideal conservador cristão e eliminar quaisquer traços entendidos por ele como decadentes, o que quase sempre englobava a sexualidade, a contracultura, a arte experimental, a doença, o erotismo, a racialidade, a pobreza, a vivência *queer*, a marginalidade

e todas as outras características consideradas dissidentes ou “subversivas”. Eram também reprimidos os movimentos sociais e as ideias de esquerda, afim de expurgar pensamentos divergentes, os quais eram, numa prática generalizante, percebidos como ameaças à “purificação” adotada.

Nos grandes municípios brasileiros, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, essa higienização intensificou e promoveu uma política urbana de remoção dos grupos socialmente desfavorecidos dos centros, o que resultou na expulsão e no deslocamento forçado da população pobre à periferia. Nesse contexto de gentrificação, também eram perseguidos os moradores de rua, os dependentes químicos, os andarilhos e as trabalhadoras sexuais (principalmente as travestis⁶, ainda mais vulneráveis por força da homofobia desde antes instalada no País), em benefício da “limpeza” das cidades e da urbanização para o turismo.

Dessa forma, a ditadura militar tentou moldar uma cultura de massa domesticada, centrada em propagar a imagem de um Brasil próspero e pacífico, impondo um nacionalismo que não passava de estético, às custas de apagar quaisquer rastros da violência, das torturas, das mortes e dos desaparecimentos políticos. É a partir desse lugar que a literatura alegórica trabalha como forma de resistência, negando-se a deixar debaixo dos tapetes as sujeiras encobertas pelo discurso oficial. Cumprem também essa função a contracultura e, em especial, o *punk*, movimentos insurgentes da época que olham para os rejeitos e para os rejeitados e os colocam em destaque, fazendo deles seus principais temas de criação. Essa atitude emerge como resposta à higienização e à ideologia conservadora impostas pela classe dominante.

O punk surge como uma ruptura, um espaço onde há incentivo para a individualidade [...]. O estilo assume formas populares e não poderia ser de outro modo pois seu universo cultural pertence à classe popular, daí a criação de valores simbólicos, linguagem e comportamentos com este caráter, utilizando-os também como meio de repudiar seu oposto, os valores burgueses, uma vez que estes são os inimigos da agitação punk e estão impregnados de moralismo, coisa que o punk quer destruir (Pedroso; Souza, 1983, p. 27).

Caio Fernando Abreu segue a linha contracultural quando constrói suas narrativas segundo as perspectivas de sujeitos marginalizados, viventes e sobreviventes da ditadura militar brasileira. Sua escrita exerce um papel político e histórico de representação de uma realidade abafada e rechaçada por uma sociedade conivente com a agressão institucional na busca por suprimir traumas não trabalhados e nunca plenamente ditos. Segundo Bizello (2005),

⁶ Até 2020, estima-se que “90% da população de travestis e mulheres transexuais utiliz[avam] a prostituição como fonte primária de renda [...], tendo sido empurradas para a prostituição compulsoriamente pela falta de oportunidades, encontrando-se em alta vulnerabilidade social e expostas aos maiores índices de violência, a toda a sorte de agressões físicas e psicológicas” (Benevides; Nogueira, 2021, p. 42-44).

[...] a obra de Caio Fernando Abreu possui relações profundas com a realidade histórica. Os relatos de seus textos denunciam o sistema repressor responsável pela privação dos sonhos, ideais e esperanças de liberdade, embora não descrevam de forma explícita a ditadura militar no Brasil. O escritor, com suas personagens, agride o ‘status quo’ dominante, pois apresenta indivíduos de perfis opostos aos exigidos pela sociedade tradicional: são homens e mulheres fragmentados e destituídos de identidade. Dessa forma, valendo-se de metáforas, Caio desmitifica a visão de identidade una, denunciando, assim, a fragmentação do indivíduo. O escritor cria jogos de linguagem, explora diálogos e monólogos e capta os detalhes da expressão humana (Bizello, 2005, p. 3).

O autor põe a abjeção em evidência ao selecionar como protagonistas corpos sempre em tensão, imersos em dilemas entre a culpa e o desejo, a repressão e a liberdade, a doença e o afeto; corpos que sofrem e que resistem; corpos envoltos em conflitos que permanecem abertos e expostos, como uma ferida pungente que jamais cicatriza. Suas personagens representam simbolicamente a fragmentação do mundo pós-moderno, funcionando, através da tipificação e da genericidade, como retratos de indivíduos paralisados na experiência colapsada. O trecho a seguir, do conto “Os companheiros”, de *Morangos Mofados* (Abreu, 2019), expõe algumas das características comentadas até aqui:

Ele baixou os olhos. Feridas, cicatrizes, desejos – mastigou, mastigaram. Contra a janela fechada (para que não entrassem morcegos), a Moreninha Brejeira junto à Médica Curandeira parecia uma Capitu levemente amadurecida pedindo conselhos àquela Catherine dos ventos uivantes. Só não sabia de si, nem de parâmetros, o De Camisa Xadrez – aquele que muito fora amado e ferira fundo de faca a quem o amou: permanecia mudo parado suspenso entre várias coisas que já não eram e outras tantas que poderiam vir a ser, ou não (Abreu, 2019, p. 50).

As escolhas narrativas feitas por Caio expressam esteticamente a vivência da pós-modernidade, empregando uma estruturação difusa, distorcida e entrecortada, pautada no choque, no estranhamento e na falta de elaboração do real.

2.3 NARRATIVA PÓS-MODERNA E PÓS-DITATORIAL

Num espaço pós-moderno e pós-ditatorial, o escritor encara e é cercado por uma realidade fragmentária, e utiliza de estratégias literárias para imprimir em seu texto tal percepção, envolvendo uma linguagem entrecortada, subjetiva e nebulosa, que preza pelo silêncio e pelo não dito. Segundo Avelar (2003, p. 214), “a poética da negatividade herda o projeto suicida, moderno, de levar a linguagem a seus limites mais extremos, limites que podem incluir a total impossibilidade da própria linguagem”. Além disso, o autor pós-moderno busca reconectar-se

com o leitor comum por meio de estratégias em que “[...] corte e montagem, fluência e rapidez de estilo, suspense, identificação dramática, todos esses marcos estilísticos, emprestados pela cultura de massas, se convertem em eixos do romance contemporâneo” (Avelar, 2003, p. 214).

Outra estratégia pós-moderna de renovação da literatura consiste na abordagem de conteúdos não-ficcionais e memorialistas, como o jornalismo narrativo e os testemunhos da vida cotidiana. Esse abandono da ficção se deu pela necessidade de contar fatos reais frente à propagação de narrativas manipuladas por parte da mídia, alcançando meios de comunicação que superavam a censura e incorporando técnicas jornalísticas para suprimir o vazio do controle midiático. Ainda de acordo com Avelar (2003, p. 214), “estes gêneros experimentaram um notável florescimento durante as recentes ditaduras do Cone Sul, acompanhando a busca de formas alternativas de circulação de informação numa época de severa censura e controle sobre a mídia”.

O comprimento dos textos também transpassa a ideia de concisão e de enxugamento, representando o apagamento do ser e o impulso ao silêncio. Os cenários urbanos que servem como pano de fundo às narrativas são transitórios, esvaziados de significação, de experiência e de historicidade, são imagens características do declínio do *flâneur*. Acerca dos cenários pós-modernos, Avelar (2003, p. 217) comenta: “Não restam na cidade marcas históricas; a metrópole vive num perpétuo *day after*, trazendo em si as marcas de uma destruição já bloqueada da memória. Uns poucos personagens, sobreviventes, tentam extrair significado do espaço deserto”. Os lugares, sempre muito parecidos, projetam o risco que corre a alteridade.

Já no que concerne à progressão dos fatos e à passagem do tempo, nota-se certa dificuldade em distinguir uma sucessão natural das coisas, pois não se podem definir, em meio à mesmice territorial, marcos temporais que carreguem sentidos significativos. A experiência segue uma linha não causal que leva o leitor a um arremate incompleto, aparentemente arbitrário. Dessa forma, a não-linearidade do texto trabalha como ferramenta representativa do estado psicológico do sujeito, organizando-se de modo descontínuo num reflexo do fluxo de pensamentos e de memórias, que se sobrepõe à cronologia. Segundo Lukács (1965),

O esquema de tais composições é o reflexo imediato da experiência fundamental dos escritores modernos: a desilusão. Descrevem-se psicologicamente esperanças subjetivas e acaba-se por mostrar como essas esperanças, através de várias etapas, vão se esboroar de encontro à rudeza e à brutalidade da vida capitalista. Uma sucessão temporal é dada aqui, sem dúvida, pelo próprio tema. Mas esta sucessão é eternamente a mesma. E a oposição existente entre sujeito e mundo externo é de tal modo rígida e dura que não ensaja qualquer dinâmica de relações mútuas (Lukács, 1965, p. 81).

Nesse sentido, a forma estética literária da alegoria materializa as contradições históricas na intenção de mantê-las em evidência, sem oferecer resoluções ou catarses, apontando para

algo ausente e incompleto, que já não pode ser plenamente representado. Mesmo a sintaxe adotada encena o colapso da lógica. Por meio de estruturas longas, repetitivas, sem pausas e com pontuação escassa, a linguagem imita a condição cíclica e delirante da qual o indivíduo pós-moderno é incapaz de se libertar. Tal prática também é observada nas produções de Caio Fernando Abreu, que, de acordo com Ginzburg (2011), pode ser compreendido como

[...] parte do grupo de autores que redigiram textos inclinados a formular uma combinação de vocabulário, sintaxe, imagens, foco narrativo e conflitos que aponta para uma negatividade constitutiva. A forma dissociativa se articula com a presença de elementos referentes à exposição do humano à destruição; e essa articulação, contrariamente a qualquer expectativa de esterilização, se torna fundamento para a demanda de atribuição de sentido e contribui para a exposição de trabalhos dos autores ao debate crítico qualificado (Ginzburg, 2011, p. 54).

A construção semântica imprecisa e vertiginosa cumpre igualmente a função de retratar a realidade conforme ela é percebida pelo sujeito. De forma sensorialmente cumulativa, aposta-se na sinestesia para atingir a saturação, representando assim as situações hiperbólicas presenciadas no contexto pós-ditatorial. Ademais, a utilização de ambiguidades e de simbolismos quebra com a tradição literária mimética e realista para descrever acontecimentos do cotidiano ao abandonar a objetividade e a clareza. Assim, distorcendo o aspecto familiar de atividades triviais e substituindo a seguridade de elementos conhecidos pelo estranhamento, leva-se a experiência urbana ao extremo.

O narrador, na literatura pós-moderna, assume esteticamente a crise de representação do período. Ele não é mais um mediador confiável para o leitor, pois toma uma posição incerta e fragmentária, expondo o real em ruínas e escancarando a perda de um sentido central. Para tal, utiliza-se de recursos formais que simulam um pensar disperso e impossibilitado de apreender o mundo de forma coerente. Além disso, emprega a metalinguagem para distanciar-se do texto e para criar uma atmosfera irônica que reflete sobre os limites da reprodução e da linguagem em uma realidade sem referentes estáveis. Assim, o ato de narrar é transformado numa metáfora da busca incessável do sujeito por sentido.

A escolha pelo formato do conto (ou das “narrativas curtas”) também se justifica por sua função representativa, especialmente por sua natureza concisa e fracionária. Ao trabalhar com recortes suspensos – diferentemente do romance tradicional, que constrói uma totalidade narrativa –, o gênero se aproxima da linearidade temporal quebrada e da percepção descontínua do sujeito pós-moderno. A brevidade do texto e o ritmo acelerado da leitura traduzem a caoticidade do espaço urbano e a velocidade de chegada da informação, enquanto sua fragmentação formal – parágrafos curtos, sentenças entrecortadas, finais indefinidos – exprime

a instabilidade e a incompletude da experiência. Ainda, o conto dirige seu foco ao individual, o que permite maior adensamento na exploração da consciência e assim abre espaço ao subjetivo. De modo impactante, a desordem do texto imprime a desordem do mundo.

3 ANÁLISE DOS CONTOS

Os processos estéticos e os elementos estilísticos que constituem o discurso narrativo encontrado em *Morangos Mofados* serão aprofundados por meio de análises centradas nos contos “Transformações” e “Além do ponto”. Adiante, serão destacadas duas temáticas principais em cada um dos textos escolhidos, sendo elas respectivamente a melancolia e a perambulação urbana. A escolha dos contos se justifica pela capacidade de ambos de condensar os efeitos simbólicos do período ditatorial brasileiro em narrativas intensamente subjetivas, em que o trauma histórico aparece de forma internalizada e manifesta-se na instabilidade da linguagem e do sujeito.

Apesar do enfoque que se dará de forma separada às temáticas apontadas nas seções subsequentes, tem-se em consideração a unidade da obra de Caio Fernando Abreu e a relação amplamente estabelecida entre seus elementos, sendo estes complementares e coexistentes dentro de seus contextos. Tendo isso em conta, volta-se, inicialmente, a uma análise generalizada da escrita do autor, visando definir suas características mais proeminentes, e considerando, ainda, os pontos previamente abordados neste trabalho.

No posfácio da obra em pesquisa, José Castello (2019) aponta, sobre o autor:

A escrita reflexiva de Caio Fernando não só busca um sentido, mas também se pergunta, assombrada, o que virá depois do sentido. Sobrará alguma coisa? A própria turvação da língua, sua instabilidade e debilidade, impedem que o sentido se configure e se mantenha. A falta de sentido vem, ainda, da incompreensão do Outro – desse objeto de escuta sem o qual a língua permanece em silêncio (Castello, 2019, p. 181).

Nesse sentido, entre os aspectos mais enfáticos de sua produção, pode-se elencar a imposição de um ritmo acelerado, muitas vezes por meio da técnica do fluxo de consciência; a ironia frequente; a colocação de monólogos; as constantes citações e referências a outras obras; o desenvolvimento de personagens-tipo, estereotipadas e anônimas; a construção de diálogos não lineares; a narrativa de memória e, em certa medida, testemunhal; a indefinição dos conflitos dramáticos dispostos e a falta de desfecho dos enredos criados; a temática marginal; a temporalidade quebrada; o uso de metáforas e de simbolismos; a abordagem psicológica; e o teor sempre impactante.

A respeito da trajetória da linguagem de Caio F., Ginzburg (2011) afirma que:

[...] se desenvolve em um espaço que prioriza três elementos, relacionados entre si: a presença da morte como tema; a elaboração de imagens dissociativas da existência, tanto individual como coletiva; a afirmação, como imperativo, da importância do confronto com os limites subjetivos para o esboço de mudanças. Conotativamente, a produção do escritor propõe um problema importante para a interpretação do Brasil

contemporâneo. Levando em conta a presença ostensiva da morte na vida social do país – no modo, por exemplo, da grave e continuada violação de direitos humanos – a obra de Abreu propõe uma ambiguidade importante. É no território fúnebre de confronto com a destruição que se manifesta o esforço de afirmação da vida (Ginzburg, 2011, p. 54).

Nota-se, na obra aqui tratada, uma grande concentração nos cenários urbanos; na dificuldade do sujeito de se reconhecer, de se comunicar e de trocar experiências; e na percepção das condições psicológicas como reflexos subjetivos do contexto histórico de violência e de perseguição estatal, em “um país que vislumbrava a redemocratização ante a falência incipiente do regime militar” (Companhia das Letras, 2019). Na escrita de Abreu, o choque é um elemento corrente e, além dele, também a indefinição; não há, portanto, nada pronto, tudo permanece em aberto. Segundo Ginzburg (2005), portanto:

Trata-se de um livro fragmentário, em termos estruturais gerais, inclusive na elaboração do foco narrativo. Para sustentar uma concepção de personagem associada à mínima moralia adorniana, em que o sujeito não apenas não supera suas limitações como não é capaz de formulá-las, Abreu elabora uma concepção específica de linguagem de prosa. Silêncios, lapsos, ambigüidades e descontinuidades apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar à elaboração em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas (Ginzburg, 2005, p. 40).

As personagens de Caio são retratadas em fragilidade, vivenciando e/ou tendo vivenciado, em diferentes níveis, perda, trauma, carência e solidão. Diante da impossibilidade de entender a si mesmas e de encontrar saídas para as situações nas quais estão inseridas, experenciam a frustração da expectativa de futuro, a sensação de fracasso e a desesperança. São sujeitos incapazes de se relacionar com o outro, desencontrados com a história e com a política e deslocados de uma linguagem apta a apreender seus sentimentos e suas necessidades. Quanto a isso, Magri (2010) coloca:

O desencontro ocorre, nas narrativas, porque os personagens vivenciam o choque entre o ideal de felicidade projetado num futuro breve, no encontro com o outro ou em si mesmos, e a crua percepção da impossibilidade de sustentação desse ideal de felicidade. Mas o desencontro se caracteriza, ainda, por um distanciamento premeditado da obra em relação a esta situação de aprisionamento na frustração, vivenciada pelo personagem, para realizar a crítica desta experiência (Magri, 2010, p. 13-14).

Característica da pós-modernidade, a alienação do indivíduo é também evidenciada pelo formato curto e condensado do conto, que prioriza uma leitura rápida, impactante e fragmentária. As narrativas do livro em questão exploram o estilo de vida das grandes cidades

brasileiras, marcado pela impessoalidade, representando os anos pós-ditatoriais de uma geração que, apesar de individualista, compartilha das mesmas experiências e se reconhece nelas.

Além disso, a identificação desses sujeitos com as situações relatadas na obra é intensificada por meio da utilização estratégica de personagens-tipo. Conforme discutido anteriormente, os protagonistas funcionam como correspondentes simbólicos de uma estrutura sócio-histórica, como uma tipificação padronizada de uma classe ou de uma ideia. Essa ferramenta categórica expõe o conflito entre universal e individual ao caracterizar uma personagem particular como um grupo ou como um conjunto de personagens. Ainda, Caio reforça tal estereotipia ao optar pelo anonimato, que despessoaliza completamente essas figuras e que enfatiza a aplicabilidade de suas realidades aos demais integrantes da mesma classe ou àqueles que se encaixam no mesmo tipo elencado.

Dessa forma, as personagens cumprem, também, a função de tornar visíveis as estruturas abstratas que se repetem historicamente, provocando uma reflexão crítica sobre determinadas contradições culturais ou sobre determinados dilemas morais, e colocando em evidência questões silenciadas socialmente, como o trauma e o luto não elaborados provenientes da opressão e da violência ditatorial.

3.1 TRANSFORMAÇÕES

Conforme apontado na introdução deste capítulo, a análise de “Transformações” será voltada intrinsecamente à temática melancólica abordada no texto. O conto descreve, em terceira pessoa, a condição psicológica experienciada por um personagem principal referenciado apenas como “ele”. O narrador expõe as emoções, os sentimentos e as sensações vivenciadas por esse sujeito, não se atendo a descrições físicas, de cenário ou de tempo, e sem estabelecer um enredo claro, uma sucessão de eventos ou uma trama definida; nada se desenvolve por completo. Pouco ou nada acontece – a despeito do título indicar outra coisa.

Como subtítulo, “(Uma fábula)” traz à tona alguns conceitos previamente estabelecidos pelo conhecimento de mundo do leitor, remontando ao gênero literário marcado pela tradição oral e pelo caráter educativo, dado à “moral da história” que acompanha seu desfecho. As fábulas cumprem uma função alegórica por meio de metáforas, servem como textos curtos para transmitir ensinamentos, e têm como os seus principais elementos constituintes: os personagens, geralmente representados como animais que assumem papéis humanos; o narrador onisciente; o tempo; o espaço; e o enredo, análogo a situações cotidianas.

No texto de Caio, essas características são subvertidas. O personagem anônimo e estereotipado vive uma experiência desumanizadora, sendo incapaz de se reconhecer como homem e como indivíduo, e, apesar de a narrativa atender à categoria alegórica para tratar de um momento de transição da ditadura à democracia, ao final dela não há uma moral ou um aprendizado a ser absorvido, apenas um campo de reflexões e de questionamentos espalhados.

Em *O foco narrativo*, Leite (2005) resume com precisão o conceito de Roland Barthes que distingue três níveis de descrição narrativa, sendo eles ligados entre si:

1. o *nível das funções*, onde se passa propriamente a HISTÓRIA OU FÁBULA e onde se situam os elementos de caracterização das personagens e de criação da atmosfera ou ambiente; 2. o *nível das ações*, onde se situam as personagens, mas, agora, enquanto AGENTES, fios condutores de certos núcleos de FUNÇÕES que definem a área de atuação de cada uma; 3. o nível da narração, integrando os outros dois, e onde a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira (Barthes, 1973 *apud* Leite, 2005, p. 23).

No conto aqui analisado, o nível das funções se sobressai, principalmente as funções denominadas por Barthes (2011) como “índices”, que são de natureza integrativa. Essas descrições são consideradas pelo autor como sendo verdadeiramente semânticas, já que não remetem a uma “operação”, mas a um significado. Ainda de acordo com Barthes (2011, p. 32), “certas narrativas são fortemente funcionais (assim como os contos populares) e, em oposição, outras são fortemente indiciais (assim os romances psicológicos)”. No texto em questão, observa-se uma inclinação às descrições narrativas indiciais, deixando de lado o campo das ações e focando numa estória, não num enredo.

Tem-se, portanto, uma explanação do processo do indivíduo na busca por entender seu estado mental, na qual o narrador cria uma metáfora que relaciona a melancolia com um caco de garrafa burilado pela praia. Segue-se, então, um relato superficial da passagem do tempo, dividido em três fases comportamentais: no início, o personagem lida com grande dificuldade com suas emoções, afundando-se em intensidades; depois, há uma espécie de aceitação/de conformidade; e, por fim, o surgimento de uma nova personagem, que acaba com a sua invisibilidade. O conto termina com sentenças bastante subjetivas, deixando em aberto a reflexão e a interpretação do leitor.

Logo no primeiro parágrafo, o narrador estabelece o teor melancólico de seu relato. Sua onisciência e sua acuracidade em transpassar os sentimentos incertos do personagem fazem com que ambos sejam facilmente confundidos, não fosse o fato de se referir a ele sempre na terceira pessoa. A desesperança, “aquela sensação de que nada daria jamais certo”, é tratada

como algo familiar, de conhecimento de todos, o que banaliza, de certa forma, a falta de perspectiva, a paralisia comportamental e o estado de espírito deprimido decorrente de uma “premonição” do futuro que se deixa afetar pelos traumas do passado e pela inércia do presente. Essa sensação, inclusive, é comparada a sintomas físicos de enfermidade, não se atendo somente a sintomas psicológicos.

Feito febre, baixava às vezes nele aquela sensação de que nada daria jamais certo, que todo os esforços seriam para sempre inúteis, e coisa nenhuma de alguma forma se modificaria. Mais que sensação, densa certeza viscosa impedindo qualquer movimento em direção à luz. E além da certeza, a premonição de um futuro onde não haveria o menor esboço de uma espécie qualquer não sabia se de esperança, fé, alegria, mas certamente qualquer coisa assim (Abreu, 2019, p. 79).

A narrativa segue, abordando características amplamente ligadas à situação pós-moderna e pós-ditatorial, conforme detalhadas ao longo deste estudo. Elementos como a temporalidade indefinida e como a repetição maquinal de uma rotina cíclica evidenciam a fragmentação de um indivíduo invisibilizado em sua realidade. Fragmentação essa transmitida também por sua incapacidade de se comunicar e de se expressar por meio da linguagem, que se coloca insuficiente em representar suas emoções contraditórias (e até dicotômicas) e em “encontrar uma palavra unificadora que [lhe] permita articular coerentemente a sua vivência individual” (Nogueira, 2010, p. 102).

Eram dias parados, aqueles. Por mais que se movimentasse em gestos cotidianos – acordar, comer, caminhar, dormir –, dentro dele algo permanecia imóvel. Como se seu corpo fosse apenas a moldura do desenho de um rosto apoiado sobre uma das mãos, olhos fixos na distância. Ausentou-se, diriam ao vê-lo, se o vissem. E não seria verdade. Nesses dias, estava presente como nunca, tão pleno e perto que estava dentro do que chamaria – tivesse palavras, mas não as tinha ou não queria tê-las – vaga e precisamente de: A Grande Falta (Abreu, 2019, p. 79).

Através da metáfora construída em “Como se seu corpo fosse apenas a moldura do desenho de um rosto [...]” fica claro o esvaziamento do sujeito, que não se reconhece enquanto homem, mas sente-se coisa. Sua ausência-presença reforça ainda mais esse sentimento de não existência de alguém que não é percebido em seu entorno. Finalmente, o narrador delinea e batiza a sensação descrita: A Grande Falta. O nome em letras maiúsculas e a atribuição de características humanoides personifica o vazio saudoso e melancólico, e, desde então, ele passa a ser tratado como uma entidade à parte do personagem, como uma outra persona. Essa humanização da figura remete novamente à fabulação.

Era translúcida e gelada. Tivesse olhos, seriam certamente verdes, com remotas pupilas. À beira da praia certa vez encontrara um caco de garrafa tão burilado pelas ondas, areias e ventos que cintilava ao sol, pequena joia vadia. Apertou-o entre os dedos, sentindo um frio anestésico que o impedia de perceber as gotas de sangue brotando mornas da palma da mão. Era assim A Grande Falta (Abreu, 2019, p. 79-80).

O narrador começa a descrever, portanto, A Grande Falta, utilizando-se, inclusive, de dualidades para tal, como quando contrapõe o frio anestésico do vidro com as gotas de sangue mornas, e quando se refere ao caco como “pequena joia vadia”, estabelecendo um valor estimado ao lixo. Nesse trecho, o papel da abjeção torna-se ainda mais explícito com o emprego de elementos que remontam à sujeira, à dor, à aflição, à violência e ao sensível. Além disso, a partir da comparação com o caco de vidro burilado, constrói-se uma alegoria do processo de transformação e de moldagem do indivíduo pelo espaço. O ambiente habitado e seus constituintes são ativamente responsáveis pela lapidação da melancolia.

A estética do choque também se apresenta desgastada como um reflexo do período pós-ditatorial, em que o sujeito se vê anestesiado pela experiência traumatizante e, ao mesmo tempo, pelo apagamento mnemônico neoliberal, que tenta enterrar as lembranças de violência do Estado. Segundo Ginzburg (2005, p. 42), “a perspectiva melancólica suspende os valores coletivos convencionais, e coloca em questão o teor traumático da realidade, o impacto violento da História e a dificuldade de superar dilemas associados ao passado”. Ocorre, dessa forma, uma perda da sensação de pertencimento à nação e ao seu espaço geográfico, o que resulta no deslocamento do personagem de sua realidade.

Seu maior medo era o destemor que sentia. Íntegro, sem mágoas nem carências ou expectativas. Inteiro, sem memórias nem fantasias [...]. Criatura da terra, seu temor era quem sabe perder o apoio dos pés. E criatura do fogo, A Grande Falta crepitava em chamas dentro dele (Abreu, 2019, p. 80).

Além da incompreensão do passado, instala-se igualmente uma falta de perspectiva futura, intensificada pela melancolia e pela depressão que atinge o indivíduo: “Alguma coisa que jamais teria, e tão consciente estava dessa para sempre ausência que, por paradoxal que pareça, era completo nesse estado de carência plena” (Abreu, 2019, p. 81). A desesperança descrita em pormenores pelo narrador evidencia fortemente o teor psicológico das produções literárias de Caio Fernando Abreu.

Apesar da dormência de expectativas, há grande intensidade nas demais emoções sentidas, mesmo que estejam além do entendimento do sujeito que as vivencia. Mais uma vez, os extremismos e a falta de controle de si apontam para o fator de abjeção social, que força os comportamentos desesperados a um lugar de culpa, de vergonha e de exclusão, no qual apenas

o indivíduo é encarregado por suas reações, não ficando à sociedade que o molda e que o oprime quaisquer vestígios de responsabilidade.

Emerso, chafurdava em emoções: tinha desejos violentos, pequenas gulas, urgências perigosas, enternecimentos melados, ódios virulentos, tesões insaciáveis. Ouvia canções lamuriantas, bebia para despertar fantasmas distraídos, relia ou escrevia cartas apaixonadas, transbordantes de rosas e abismos (Abreu, 2019, p. 81).

Em certo ponto da narrativa, porém, essa indefinição toma outro rumo. O personagem, afinal, conforma-se com suas condições psicológicas e passa a aceitá-las como sendo inerentes a si, como se não houvessem outras experiências possíveis a ele senão aquela. A contar desse momento, o sujeito assume outro nível de desesperança, um mais anestésico (em certa medida) do que o anterior, no qual ele chega à eventual conclusão de que, quer queira ou não, aquela é a vida que tem e que sempre terá, ainda que ele não saiba os motivos para tal ou que não os entenda ou que eles simplesmente não existam.

Não saberia dizer com certeza como nem quando aconteceu. Mas um dia – um certo dia, um dia qualquer, um dia banal – deu-se conta que. Não, realmente não saberia dizer ao menos do que dera-se conta. Mas foi assim: olhando-se ao espelho, pela manhã, percebeu o claro reflexo esverdeado. Está de volta, pensou. E no mesmo instante, tão imediatamente seguinte que confundiu-se com o anterior, cantava, novamente ele mesmo (Abreu, 2019, p. 81-82).

Está fora de sua capacidade compreender a realidade que vive, e, por conseguinte, livrar-se dela também. A fragmentação o leva à falta de perspectiva e a falta de perspectiva o leva à fragmentação; o indivíduo está preso em si mesmo. As sentenças entrecortadas (“deu-se conta que.”), a temporalidade quebrada (“tão imediatamente seguinte que confundiu-se com o anterior”) e o jogo com as palavras (“um certo dia, um dia qualquer, um dia banal”) são ferramentas narrativas que ilustram na prática a situação colocada. O personagem, então, encara suas incompletudes a partir de dicotomias bastante marcadas no texto.

Foi um dia movimentado, aquele. Sua casca partia-se e refazia-se, entardecer sombrio e meio-dia cegante intercalados. Fumou demais, sem terminar nenhum cigarro. Bebeu muitos cafés, deixando restos no fundo das xícaras. Exaltou-se, ausentou-se. No intervalo da ausência, distraía-se em chamá-la também, entre susto e fascínio, de A Grande Indiferença, ou A Grande Ausência, ou A Grande Partida, ou A Grande, ou A, ou. Na tentativa ou esperança, quem saberia, de conseguindo nomeá-la conseguir também controlá-la (Abreu, 2019, p. 82).

A presença enfática dos restos, das dualidades e das desistências aponta a extrema dificuldade de chegar à conclusão das coisas e de ter experiências inteiras e definidas. Mais

uma vez, aparece aqui a inabilidade de nomear e de apreender os próprios sentimentos, e, portanto, de assimilar a própria existência, mesmo que tente ou que espere, de alguma forma ainda desconhecida, alcançar esse objetivo. Há, no trecho citado acima, o primeiro vestígio de esperança do personagem em sair de sua condição.

Houvesse uma pausa, teria pedido ajuda, embora não soubesse ao certo a quem nem como. Não houve. Mas porque as coisas são mesmo assim, talvez por certa magia, predestinações, sinais ou simplesmente acaso, quem saberá, ou ainda por ser natural que assim fosse, e menos que natural, inevitável, fatalidade, trágicos encantos – enfim, houve um dia, marco, em que o tocaram de leve no ombro (Abreu, 2019, p. 82).

Em sua busca por sentido, o indivíduo encontra-se estagnado e, ao mesmo tempo, atropelado por suas emoções. Como alguém que não reconhece a si mesmo, também se vê incapaz de se identificar com o outro e com a sociedade ao seu redor; estado esse enfatizado pelo narrador quando descreve “[...] embora não soubesse ao certo a quem nem como”. Além disso, ainda sobre essa relação paradoxal e sobre o que concerne a percepção de tempo do sujeito, Bizello (2005, p. 7) aponta: “A condensação temporal é decorrente da fragmentação do indivíduo e caracteriza a falta de perspectiva de um mundo exterior e de um mundo interior, pois o protagonista busca a si mesmo, ao mesmo tempo em que constrói a consciência da perda da própria identidade”.

Nos últimos parágrafos do conto, surge, enfim, uma nova personagem, a quem o narrador se refere de forma igualmente genérica, denominando-a “Outra Pessoa”. Seu aparecimento estabelece uma nova condição ao personagem principal, em que este, finalmente, identifica-se com outrem, e em que, em decorrência disso, sente-se visto pela primeira vez, rompendo com a coisificação do indivíduo perpetuada até esse ponto.

Ele olhou para o lado. Ao lado havia Outra Pessoa [...]. As transformações tinham se tornado tão aceleradas que, no primeiro momento, não soube dizer se a Outra Pessoa via a ele ou a Ela, se se dirigia à moldura, à casca, ao cristal ou ao desenho, ao corpo original, às gotas de sangue. Isso num primeiro momento. Num segundo, teve certeza absoluta que se tinha desinvisibilizado. A Outra Pessoa olhava para uma coisa que não era uma coisa, era ele mesmo. Ele mesmo olhava para uma coisa que não era uma coisa, era Outra Pessoa (Abreu, 2019, p. 83).

A narrativa passa a apresentar um ritmo elevado e fugaz, remetendo a uma velocidade maquinal de aceleração da percepção do tempo e do processamento da experiência – característica da pós-modernidade – que se aplica também a uma percepção evolutiva de escalada dos fatos, resultando, por fim, em esfacelamento do sentido. “Alguma coisa explodiu,

partida em cacos. A partir de então, tudo ficou ainda mais complicado. E mais real” (Abreu, 2019, p. 83). Restam, portanto, fragmentos e abjetos.

Há, dessa forma, no encerramento do conto, uma contradição geral da noção de “transformações” (como anuncia o título), já que tudo permanece sem solução. A apreensão da realidade por parte do personagem principal, questão central da narrativa, não se resolve. As metamorfoses encaradas pelo protagonista não o libertam e nem o levam à catarse, apenas alternam, de forma cíclica, entre sua dissolução e sua recomposição. Ao final do texto, nada de fato se desenvolve nem se transforma por completo; não há uma redenção, mas uma abertura para um novo exercício do real. Nesse contexto, quanto à representação da alienação existencial por meio da atemporalidade e da estagnação narrativa, Avelar (2003) afirma:

Trata-se aqui de uma temporalidade sincopada e segmentada, tempo que se congelou como *exterior à experiência*. Quando a experiência se arrasta na repetição interminável do mesmo, a única pontuação temporal vem de fora, numa estrutura narrativa que replica a segmentação: os acontecimentos se desenrolam como tomadas cinematográficas bruscamente recortadas, numa sucessão de cenas onde nada se acumula nem se aprende. A dialética da experiência se encontra em suspenso, enfrentando-se perenemente à tarefa de começar de novo (Avelar, 2003, p. 226).

Sendo assim, a cidade que aparece como plano de fundo do conto funciona como cenário da dissociação do indivíduo, que habita espaços públicos sem pertencer a eles e que passa por aglomerações sem se livrar da solidão, apenas cumprindo papéis preestabelecidos socialmente e agindo de forma maquinal. Esse tipo de vivência reforça o sentimento de paralisação e de impossibilidade de evolução. Segundo Magri (2010),

A cidade, para Caio Fernando Abreu, representa a solidão, a fragmentação, o deslocamento, numa dolorosa consciência de que a vida moderna, que prometia melhorias com o avanço da técnica, da ciência e da informação, torna-se uma experiência frustrante e sem saída, aprisionando o sujeito que habita a cidade grande e que dela não pode fugir (Magri, 2010, p. 10).

Simbolicamente, A Grande Falta remete à perda do sentido coletivo e à falência das utopias políticas que marcaram os anos 80. Do mesmo modo, a Outra Pessoa pode ser lida como uma tentativa de reconstrução dos laços perdidos e de reaproximação com a comunidade através da identificação daquilo que restou. Entre ausências e excessos, Caio F. aborda de forma aprofundada os traumas de uma geração, deixando que a estrutura do conto reflita a condição do sujeito que tenta reencontrar seu caminho após o silenciamento e a repressão ditatorial.

3.2 ALÉM DO PONTO

Em continuidade às análises prenunciadas, e em estudo do conto “Além do ponto”, nesta subseção será investigada a temática da perambulação urbana, remetendo à figura flauneriana pós-moderna de Benjamin (2015). O narrador relata, em primeira pessoa, seu trajeto de encontro a outro personagem, enquanto caminha pela cidade num dia frio e chuvoso de inverno; ambos seguem o anonimato típico de Caio Fernando Abreu, não possuindo nomes e nem características físicas definidas. Por meio da ferramenta narrativa de fluxo de consciência, tem-se acesso aos pensamentos e às sensações do personagem-narrador, que leva como seu único objetivo chegar à casa desse alguém que ele idealiza, não ficando claro ao leitor se esse segundo homem realmente existe ou se é fruto de sua imaginação, e, caso o homem exista, se eles de fato se conhecem ou se essa consiste em uma relação platônica. Segundo Magri (2008),

O personagem protagonista de “Além do ponto” se caracteriza pela dificuldade no estabelecimento de relações interpessoais em contextos citadinos. O personagem divide-se entre realidade e imaginação, elegendo essa última como meio possível para a troca de experiências (Magri, 2008, p. 109).

Durante seu percurso solitário, o sujeito entra em reflexões sobre seu estilo de vida infame e divaga ao inventar cenários ideais para sua chegada. Tais divagações quebram a linearidade da narrativa, criando uma projeção diegética especulativa e fantasiosa que resulta num conflito delirante entre o real e o imaginário. Assim, o personagem se coloca em um movimento repetitivo de retorno ao presente e à sua realidade degenerada, mantendo como fonte de motivação a antecipação de um encontro fabuloso. Esses desdobramentos de tempo e de espaço funcionam como símbolos da fragmentação interior do indivíduo, assim como a pontuação escassa representa o ritmo de processamento das informações. Além disso, o conto inteiro é escrito em apenas um bloco de texto, sem marcação de parágrafos, o que sugere o acontecimento simultâneo e ligeiro das coisas, de uma só vez.

Não é possível para o leitor determinar a duração do episódio narrado, apenas se sabe que o personagem caminha pela rua, escorrega e cai numa poça d'água, levanta-se e chega até uma porta que não se abre. A escrita é muito mais voltada à sinestesia e à emoção do que à descrição espacial; o cenário urbano genérico serve apenas de plano de fundo para a experiência detalhada das sensações. A água, o álcool, a lama e o frio encaminham a leitura a esse lugar marginal, sujo e desconfortável que o sujeito vivencia, invisível e avesso em meio ao caos da cidade. O título

“além do ponto”, da mesma maneira, indica esse gesto de abjeção, de ultrapassagem dos padrões normativos, e situa o texto num território alheio à ordem.

Desde a primeira frase, apresentam-se as características textuais elencadas até aqui. O autor indica, já no início, o ritmo do conto, utilizando-se da assonância, da sonoridade e da repetição de termos para tal, assim como se utiliza de uma construção exageradamente extensa de sentenças. Ademais, o uso acentuado do gerúndio estipula uma sensação de transe e de arrasto, de uma ação que se realiza de maneira progressiva e infinda, e a descrição situacional demonstra grande vulnerabilidade por parte do personagem principal, totalmente exposto à chuva – elemento que aqui toma um valor ambíguo de purificação e de degradação.

Chovia, chovia, chovia e eu ia indo por dentro da chuva ao encontro dele, sem guarda-chuva nem nada, eu sempre perdia todos pelos bares, só levava uma garrafa de conhaque barato apertada contra o peito, parece falso dito desse jeito, mas bem assim eu ia pelo meio da chuva, uma garrafa de conhaque na mão e um maço de cigarros molhados no bolso (Abreu, 2019, p. 41).

A partir desse começo, faz-se possível delinear superficialmente a personalidade do relator: alguém desligado de seu entorno, acostumado à vida noturna e a frequentar diversos bares. Os elementos que compõem a cena também explicitam a temática marginal (o ambiente sujo, o frio, a bebida barata, os cigarros molhados), trazendo à tona um sentimento de desconforto e de hostilidade. Além disso, o sujeito transpassa uma percepção de espaço incomum quando diz estar “por dentro da chuva”, estabelecendo uma sensação de concretude e de submersão, como se ele pudesse entrar e sair ou como se fizesse parte dela.

Ao contar sua história ao leitor, o narrador emprega certa ironia ao admitir que seu caso “parece falso dito desse jeito” – ainda mais quando se leva em conta que se trata mesmo de um texto ficcional – e reconhece a improbabilidade de alguém perfeitamente são colocar-se nesse contexto por vontade própria.

Teve uma hora que eu podia ter tomado um táxi, mas não era muito longe, e se eu tomasse o táxi não poderia comprar cigarros nem conhaque, e eu pensei com força então que seria melhor chegar molhado da chuva, porque aí beberíamos o conhaque, fazia frio, nem tanto frio, mais umidade entrando pelo pano das roupas, pela sola fina esburacada dos sapatos, e fumaríamos, beberíamos sem medidas, haveria música, sempre aquelas vozes roucas, aquele sax gemido e o olho dele posto em cima de mim, ducha morna distendendo meus músculos (Abreu, 2019, p. 41).

Algumas contradições despontam no início do texto e se revelam no decorrer dele, como, por exemplo, o homem alegar não ter pegado um táxi por falta de dinheiro, mas depois não ficar claro se o outro existia mesmo, se ele sabia seu endereço ou se sequer tinha um destino definido,

algum lugar para ir. As condições climáticas são igualmente incertas, pois o sujeito se contradiz várias vezes sobre estar sentindo muito ou pouco frio e sobre ser inverno ou não, o que dá a entender que suas percepções corporais e temporais estão prejudicadas. Ele também revela uma necessidade de “fazer força” para pensar que marca sua confusão mental, como se tentasse convencer a si mesmo de sua realidade, tendo de se empenhar para processá-la ou para apreendê-la.

O indivíduo passa, então, a elaborar fantasias acerca do momento de sua chegada, desejando com tanto afincamento pelo encontro com o outro que acaba caindo num ciclo entre a perdição em seus delírios e o retorno ao presente cruel, numa montanha-russa de altos e baixos, e criando uma narrativa dentro de sua própria. O “ele” a quem procura é, simultaneamente, seu objeto de desejo e uma meta inatingível. Ao voltar a si, depara-se com sua situação degradante – financeira, física, emocional e moralmente – e percebe sua abjeção, sua marginalidade. O personagem, a partir disso, desenvolve certa repulsa por sua figura, sentindo-se envergonhado, culpado e reprimido; em um reflexo social, a visão externa molda suas opiniões e determina suas ações. Assim, o sujeito se constitui a partir de antíteses entre o imaginário (quem quer ser/parecer) e o real (quem é).

Tão geladas as pernas e os braços e a cara que pensei em abrir a garrafa para beber um gole, mas não queria chegar na casa dele meio bêbado, hálito fedendo, não queria que ele pensasse que eu andava bebendo, e eu andava, todo dia um bom pretexto, e fui pensando também que ele ia pensar que eu andava sem dinheiro, chegando a pé naquela chuva toda, e eu andava, estômago dolorido de fome, e eu não queria que ele pensasse que eu andava insone, e eu andava, roxas olheiras, teria que ter cuidado com o lábio inferior ao sorrir, se sorrisse, e quase certamente sim, quando o encontrasse, para que não visse o dente quebrado e pensasse que eu andava relaxando, sem ir ao dentista, e eu andava, e tudo que eu andava fazendo e sendo eu não queria que ele visse nem soubesse, mas depois de pensar isso me deu um desgosto porque fui percebendo, por dentro da chuva, que talvez eu não quisesse que ele soubesse que eu era eu, e eu era (Abreu, 2019, p. 42).

Ao desvelar a forma como lida com sua autoimagem, demonstra uma angústia e uma melancolia características da fragmentação e da desesperança pós-modernas e pós-ditatoriais. O texto vertiginoso, repetitivo e não objetivo (como em “e fui pensando também que ele ia pensar que”, por exemplo) traça um caminho pelas falhas do personagem, que se acumulam e desaguam numa total negação do eu. Enxergando a si mesmo como um bêbado errante, ele confessa a negligência com o corpo – resultado de suas más condições financeiras, limitadoras do acesso à saúde e à alimentação –, o que aumenta ainda mais sua aversão própria.

As construções frasais adotadas, tais como “tudo que eu andava fazendo e sendo”, apontam para uma ação em curso que se desenrola desde um passado indefinido até o presente (e que possivelmente se estenderá ao futuro), determinando uma perspectiva de atuação sem

fim e de movimento incompleto, e recusando uma noção clara de temporalidade. Ademais, o deslocamento espacial do personagem funciona como uma alegoria de sua travessia interior na busca por um sentido; ele caminha confuso e solitário pela cidade numa representação de sua incapacidade de se encontrar e de entender sua posição no mundo, passando a impressão de alguém exilado em sua própria terra, de alguém que busca seu lugar num universo que o recusa. O cenário urbano pós-ditatorial aparece, então, como um ambiente inóspito e caótico.

Começou a acontecer uma coisa confusa na minha cabeça, essa história de não querer que ele soubesse que eu era eu, encharcado naquela chuva toda que caía, caía, caía e tive vontade de voltar para algum lugar seco e quente, se houvesse, e não lembrava de nenhum, ou parar para sempre ali mesmo naquela esquina cinzenta que eu tentava atravessar sem conseguir, os carros me jogando água e lama ao passar, mas eu não podia, ou podia mas não devia, ou podia mas não queria ou não sabia mais como se parava ou voltava atrás, eu tinha que continuar indo ao encontro dele, que me abria a porta, o sax gemido ao fundo e quem sabe uma lareira, pinhões, vinho quente com cravo e canela, essas coisas do inverno, e mais ainda, eu precisava deter a vontade de voltar atrás ou ficar parado, pois tem um ponto, eu descobria, em que você perde o comando das próprias pernas, não é bem assim, descoberta tortuosa que o frio e a chuva não me deixavam mastigar direito, eu apenas começava a saber que tem um ponto, e eu dividido querendo ver o depois do ponto e também aquele agradável dele me esperando quente e pronto (Abreu, 2019, p. 42-43).

O narrador continua em conflito, perdido entre o real e o imaginário, e em uma indefinição densa de seus sentimentos. A repetição obsessiva em “naquela chuva toda que caía, caía, caía” reforça a sensação de imersão e reestabelece o ritmo acelerado da narrativa. A alienação do sujeito também é remarcada quando ele dá a entender que não possui um abrigo para o qual retornar, o que se aplica tanto no sentido físico quanto no emocional. Além disso, a esquina em que o personagem se encontra pode ser entendida como a alegoria de uma decisão a ser tomada, na qual ele não consegue prosseguir porque é atingido pelo mundo ao seu redor, que o força à marginalidade e à perda do controle de seu corpo e que o empurra à sarjeta e à sujidade (“eu tentava atravessar sem conseguir, os carros me jogando água e lama ao passar”). Esse é um momento decisivo para o narrador, pois determina seu destino.

Mais uma vez, ao se deparar com sua abjeção, o indivíduo escapa através da idealização e da fantasia, tendo como sua força motriz a esperança de encontrar conforto e intimidade, de sentir-se em casa e de pôr fim à sua exclusão social. De acordo com Magri (2008),

[...] os espaços são apresentados em uma relação dualista, em que um determinado espaço configura-se como positivo para o personagem, em oposição ao outro espaço, caracterizado como negativo. É no contraste entre vivências positivas e negativas dos protagonistas que se manifesta a representação da tensa relação entre o sujeito urbano e cidade grande (Magri, 2008, p. 106).

Em contraponto com o *flâneur* baudelairiano, ao perambular pela cidade, o narrador não se propõe a uma deriva contemplativa, mas a alcançar um objetivo – que, nesse caso, é o outro –, assim, as ruas deixam de servir como observatórios e tornam-se obstáculos. O sujeito, portanto, não caminha mais para se integrar à modernidade e ao urbano, mas para buscar a humanidade que lhe foi negada e para livrar-se de sua invisibilidade.

O narrador desenvolve, nesse momento, a ideia central do conto: “eu precisava deter a vontade de voltar atrás ou ficar parado, pois tem um ponto, eu descobria, em que você perde o comando das próprias pernas”. Esse lugar de transição, em que o indivíduo perde sua autonomia, representa sua fragmentação e sua inabilidade de deliberar por si. A indecisão é marcada inclusive linguisticamente (“mas eu não podia, ou podia mas não devia, ou podia mas não queria ou não sabia mais”), remetendo à confusão mental e à dificuldade de “mastigar”, de digerir e de processar sua condição.

O esfacelamento do sujeito aparece também em sua tentativa de performar uma identidade que agrada ao outro, que garanta sua atenção e assegure seu afeto, algo que, aos corpos *queer*, politicamente vulneráveis e reprimidos, só se faz possível através de uma performance de mascaramento e de negação do eu. A ambiguidade de seus desejos, o de esconder-se e o de ser visto, articula a tensão de sua existência.

Em sua ânsia por ser acolhido, o narrador se revela cada vez mais absorto em suas ilusões, construindo roteiros idealizados que apenas afirmam as suspeitas do leitor de que o relacionamento estabelecido com o outro se baseia em situações fictícias, inventadas por ele. Esse personagem imaginado constitui quase uma entidade transcendental, sendo o poder que move o corpo. Trata-se, enfim, de um recurso criado como referencial para que o protagonista busque a si mesmo, abandonando a estagnação em nome da esperança por algo melhor.

[...] porque ele me esperava, ele me chamava, eu só ia indo porque ele me chamava, eu me atrevia, eu ia além daquele ponto de estar parado, agora pelo caminho de árvores sem folhas e a rua interrompida que eu revia daquele jeito estranho de já ter estado lá sem nunca ter, hesitava mas ia indo, no meio da cidade como um invisível fio saindo da cabeça dele até a minha, quem me via assim molhado não via nosso segredo, via apenas um sujeito molhado sem capa nem guarda-chuva, só uma garrafa de conhaque barato apertada contra o peito (Abreu, 2019, p. 43).

Ao atrever-se a ir além do ponto, o sujeito ultrapassa o limite da prudência e aposta todas as suas fichas naquilo que o chama. Ainda que tenha suas dúvidas e hesitações, ele segue o caminho a que, em meio a seus devaneios, acredita estar destinado. Entregando-se por completo, o narrador identifica um sentimento de *déjà vu*, como se vivenciasse um ciclo psíquico que não se altera; assim, a “rua interrompida” reflete o impasse existencial em sua

busca, não só o físico. A cidade, como aqui representada, toma a funcionalidade de uma cidade alegórica, em que os elementos que a compõem traduzem o estado interno do homem.

O narrador descreve também a sensação de ter um fio invisível conectando ele ao outro, o que, de forma simbólica, dialoga com a lenda popular japonesa do *akai ito*, o “fio vermelho do destino”. Na mitologia oriental, “os deuses, no momento do nascimento de uma criança, amarram em seu tornozelo um fio vermelho, invisível para os humanos, que a ligará à pessoa que está predestinada a ser sua alma gêmea” (Núñez, 2020, p. 56). Esse fio liga eternamente as pessoas que estão destinadas a se encontrar, podendo se esticar ou se enroscar, mas jamais se romper, independentemente do tempo ou das circunstâncias enfrentadas. Esse encontro inevitável que aparece na crença não se concretiza no conto de Caio, o fio que conecta e vincula o sujeito a seu desejo sobrevive às adversidades, mas não o encaminha à uma resolução.

Apesar de sustentar seu movimento, sua obsessão o condena à errância. O indivíduo flaueriano de Caio anda por ruas violentas que o provocam vertigem e estranhamento, seu trajeto representa solidão e delírio. O narrador caminha em resistência à exclusão, indo de encontro a um desejo secreto que a sociedade não reconhece. Para qualquer observador externo, ele não passa de um marginal, vagabundeando pela cidade, e a garrafa de conhaque barato que carrega consigo ajuda a construir essa imagem. Tal objeto, entretanto, para o personagem, simboliza a relação entre o imaginário e o real, mantendo-o conectado ao seu querer de forma tangível, e trazendo, em certa instância, o mundo das ideias para o mundo material.

Sendo assim, ainda que caminhe sozinho, não se sente completamente solitário, pois a presença do outro sempre o guia. Para convencer-se, repete como um mantra de autoafirmação que o homem o espera e o convoca, substituindo sua realidade pela projeção delirante do encontro. Ao descrever a proximidade de seu destino, o narrador constrói tensão e expectativa de uma catarse que nunca chega, pois é abruptamente interrompida por um acontecimento inesperado: a queda.

[...] e foi então que escorreguei e caí e tudo tão de repente, para proteger a garrafa apertei-a mais contra o peito e ela bateu numa pedra, e além da água da chuva e da lama dos carros a minha roupa agora também estava encharcada de conhaque, como um bêbado, fedendo, não beberíamos então, tentei sorrir, com cuidado, o lábio inferior quase imóvel, escondendo o caco do dente, e pensei na lama que ele limparia terno, porque era a mim que ele chamava, porque era a mim que ele escolhia, porque era para mim e só para mim que ele abriria a sua porta (Abreu, 2019, p. 43).

A queda reinscreve o sujeito na esfera do abjeto, apagando o limite entre sujidade e corpo. Ele tenta, em vão, recompor a imagem que havia construído, mas sua projeção está agora contaminada pela água, pela lama, pelo álcool e pela vergonha. Magri (2008, p. 107) entende que “a situação de carência e degradação física do personagem, representada pela queda, se impõe à

sua percepção e impede a continuidade da sensação de prazer e segurança proveniente do espaço talvez imaginado”. Quando o personagem escorrega, quebra-se, junto com a garrafa, sua fantasia.

Nesse sentido, rompe-se a máscara de normalidade que o indivíduo tentava vestir, e ele mais uma vez diminui-se a um corpo ao léu. Sua abjeção não contempla apenas seu estado físico, mas a condição existencial de alguém que não pertence ao modelo higienista imposto socialmente por um Brasil ditatorial. Assim, o abjeto é aquilo que resiste. Apesar de seus esforços e de sua caminhada, apesar de seu desejo e de suas fantasias, o personagem se vê novamente no “ponto” que o paralisa e que rouba seu controle sobre si mesmo, restando nele apenas vestígios de um fio de consciência que o mantém ativo. Preso em um movimento cíclico em que nada muda, o indivíduo perde de uma vez por todas o sentido que buscava e, em desesperança, reconhece sua fragmentação.

Eu reaprendia e inventava sempre, sempre em direção a ele, para chegar inteiro, os pedaços de mim todos misturados que ele disporia sem pressa, como quem brinca com um quebra-cabeça para formar que castelo, que bosque, que verme ou deus, eu não sabia, mas ia indo pela chuva porque esse era meu único sentido, meu único destino: bater naquela porta escura onde eu batia agora (Abreu, 2019, p. 44).

O narrador confere ao outro o dever, o direito e a competência de reestruturá-lo e de configurá-lo, e assim coloca sua vida sob a tutela desse alguém, mesmo sem conhecer o que resultará disso, lançando-se ao acaso. Ele então elenca alguns dos possíveis formatos que assumirá – castelo, bosque, verme ou deus –, oferecendo-se como matéria bruta e moldável. Ao desejar ser inteiro, o personagem abdica de sua individualidade e dispõe-se a ser qualquer coisa, desde que assim transcenda a fragmentação. Do sagrado ao sujo e entre o geométrico e o orgânico, há uma progressão simbólica que vai da forma à dissolução do eu.

Quando chega ao limite de sua travessia, no ponto que divide o antes e o agora, já não tem mais clareza de seus motivos e de seus objetivos, mas se agarra à meta estabelecida porque é tudo o que lhe resta. O sujeito continua se movendo, não mais por ter esperanças sobre sua chegada, mas porque parar seria como deixar de existir. Batendo numa porta que não se abre, o narrador entra em frenesi e utiliza-se da linguagem para transpor o ritmo de seus movimentos; desse modo, a repetição, a acumulação de termos e a pontuação instável convertem o gesto em texto.

E bati, e bati outra vez, e tornei a bater, e continuei batendo sem me importar que as pessoas na rua parassem para olhar, eu quis chamá-lo, mas tinha esquecido seu nome, se é que alguma vez o soube, se é que ele o teve um dia, talvez eu tivesse febre, tudo ficara muito confuso, ideias misturadas, tremores, água de chuva e lama e conhaque no meu corpo sujo gasto exausto batendo feito louco naquela porta que não abria, era tudo um engano, eu continuava batendo e continuava chovendo sem parar, mas eu não ia mais indo por dentro da chuva, pelo meio da cidade, eu só estava parado naquela

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, buscou-se compreender de que maneira a escrita ficcional de Caio Fernando Abreu simboliza, em sua forma e em seu conteúdo, a experiência urbana do sujeito brasileiro no período pós-ditatorial. Partindo-se da hipótese de que a desesperança identificada nas personagens do autor se relaciona profundamente ao contexto histórico pós-moderno e à violência sofrida no regime militar, as análises dos contos “Transformações” e “Além do ponto” permitiram observar o modo com que a crise de identidade e a fragmentação do indivíduo, efeitos decorrentes de tais condições políticas e sociais, são convertidas em linguagem e refletidas na literatura.

Para tanto, foram colocados em destaque os conceitos de modernidade e de pós-modernidade, à luz das teorias de Walter Benjamin (2015) e de Fredric Jameson (1997); as noções de pós-ditadura e de alegoria, conforme colocadas por Idelber Avelar (2003); e a ideia de abjeção estabelecida por Julia Kristeva ([20--]). Além disso, a fim de potencializar a contextualização histórica desta pesquisa, desenvolveu-se um breve resumo, pautado nos escritos de Boris Fausto (1995), acerca dos acontecimentos políticos que se deram durante o período da ditadura militar brasileira.

A literatura de Caio Fernando Abreu adota um posicionamento de resistência em meio a um ambiente conservador. Ao refletir sobre a violência do passado recente e ao encará-la como um trauma insolúvel, ele vai contra a censura e contra a repressão do Estado, que tenta apagar da memória nacional os vestígios da opressão militar. Sua narrativa, portanto, é elaborada a partir da perspectiva de personagens vítimas de uma agressão extrema e, simultaneamente, indireta e velada – pois se constrói pela sujeição dos corpos ao inóspito e ao hostil, sem depender de um agente específico. O indivíduo, marginalizado e forçado à angústia de não sustentar o idealismo e as utopias insurgentes da época, torna-se incapaz de atribuir um sentido à sua existência.

Na análise desenvolvida, observa-se que o autor opta pelo conto porque este possibilita uma complexidade formal diferente da tradicional; sua estrutura breve e centrada em recortes permite traduzir em texto a condição pós-moderna. Utilizando-se de ferramentas literárias, sintáticas e semânticas, Caio Fernando Abreu transmite uma percepção do mundo em ruínas. Abalados psicologicamente pela realidade cruel que os cerca, os indivíduos pós-ditadura reconhecem a insuficiência da linguagem em exprimir os acontecimentos sofridos e os efeitos que eles deixaram. Assim, por meio da ambiguidade, da não-linearidade, da repetição de termos, da subjetividade, da pontuação escassa, do fluxo de consciência e da não-resolução, ele

coloca em jogo a fragmentação do sujeito. O contexto urbano desumanizado é evidenciado também pela técnica de distanciamento de componentes familiares, levando a um estranhamento do entorno que se expressa no colapso espaço-temporal.

Nesse sentido, constata-se que o autor constrói uma poética da ruína e que nela encarna uma percepção de experiência interrompida e incompleta. Esta concepção aproxima-se do que Benjamin (2015) descreve como a impossibilidade do sujeito moderno de experimentar algo plenamente (*Erfahrung*) por estar fadado ao fragmento e ao superficial (*Erlebnis*). Ainda, por tal motivo, compreende-se aqui o declínio da figura flaueriana. Ademais, sob o olhar de Jameson (1997), entende-se essa poética como resposta estética ao pós-modernismo como lógica cultural do capitalismo tardio, que incapacita o indivíduo de elaborar uma identidade estável e de representar de forma coerente o mundo que o cerca.

No contexto brasileiro, entretanto, esse entendimento toma ainda outro ângulo, conforme apresentado por Avelar (2003). Numa concepção literária latino-americana e pós-ditatorial, o texto é estruturado também por uma noção de “narrativa da perda”, que recusa o esquecimento e que busca elaborar criticamente o que restou da violência estatal utilizando-se de alegorias. Para atingir esse objetivo, o autor se apropria da melancolia e incorpora à sua produção aquilo que perturba o sistema e a ordem, concebido por Kristeva ([20--]) como o abjeto, ou seja, o rejeito, o marginal, o sujo.

Em conclusão, concebe-se que a literatura de Caio Fernando Abreu lança luz às fissuras do sujeito contemporâneo e compreende sua desesperança como resultado intrínseco de seu contexto histórico, político, social e cultural. É através da escrita de Caio, portanto, que o indivíduo sobrevive ao silêncio.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62.
- BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naidier Bonfim (org.). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular; ANTRA; IBTE, 2021. Disponível em: <https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em: 16 out. 2025.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1.). p. 165-196.
- BIZELLO, Aline Azeredo. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 1-11, 20 jun. 2005. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.4824>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4824>. Acesso em: 16 out. 2025.
- BRASIL. Presidência da República. **Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964**. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. Rio de Janeiro: Presidência da República, 9 abr. 1964a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm. Acesso em: 20 mar. 2025.
- BRASIL. Presidência da República. **Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 13 dez. 1968. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 20 mar. 2025.
- BRASIL. Presidência da República. **Ato Institucional nº 13, de 5 de setembro de 1969**. Institui a pena de banimento do Território Nacional para o brasileiro que se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à Segurança Nacional e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 9 set. 1969a. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-13-69.htm. Acesso em: 20 mar. 2025.

BRASIL. Presidência da República. **Ato Institucional nº 14, de 5 de setembro de 1969**. Dá nova redação ao parágrafo 11 do artigo 150 da Constituição do Brasil, acrescentando que não haverá pena de morte, de prisão perpétua, de banimento ou confisco, salvo nos casos de guerra externa, psicológica adversa, ou revolucionária ou subversiva nos termos que a lei determinar [...]. Brasília, DF: Presidência da República, 10 set. 1969b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-14-69.htm. Acesso em: 20 mar. 2025.

BRASIL. Presidência da República. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 5 out. 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 13 abr. 2025.

BRASIL. Presidência da República. **Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978**. Altera dispositivos da Constituição Federal. Brasília, DF: Presidência da República, 17 out. 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc11-78.htm. Acesso em: 21 mar. 2025.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 4.341, de 13 de junho de 1964**. Cria o Serviço Nacional de Informações. Brasília, DF: Presidência da República, 15 jun. 1964b. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L4341.htm. Acesso em: 19 mar. 2025.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979**. Concede anistia e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 28 ago. 1979. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm. Acesso em: 13 abr. 2025.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

CASTELLO, José. A escrita do tremor. *In*: ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 177-186.

COMPANHIA DAS LETRAS. [Contracapa]. *In*: ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

COSTA, Iná Camargo; CEVASCO, Maria Elisa. Para a crítica do jogo aleatório dos significantes. *In*: JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 5-11.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora USP, 1995.

GINZBURG, Jaime. Estética da morte. **Gragoatá**, Niterói, v. 16, n. 31, p. 51-61, 30 dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v16i31.33048>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33048>. Acesso em: 18 out. 2025.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *In*: GINZBURG, Jaime. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP, 2005. p. 36-45.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KRISTEVA, Julia. Aproximação da abjeção. *In*: KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror**: ensaio sobre a abjeção. Tradução de Allan Davy Santos Sena. [Campinas]: [s. n.], [20--]. 19 p. [.pdf].

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? *In*: LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MAGRI, Milena Mulatti. **Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu**. 2010. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual de São Paulo, São José do Rio Preto, 2010.

MAGRI, Milena Mulatti. Sujeito, cidade e experiência urbana em Caio Fernando Abreu. **Terra roxa e outras terras**, [Londrina], v. 12, p. 100-111, jun. 2008. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24858>. Acesso em: 5 nov. 2025.

NOGUEIRA, Roberto Círio. A estética do choque em Caio Fernando Abreu. **Revista Literatura e Autoritarismo**, [Santa Maria], n. 5, p. 97-105, nov. 2010. DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X74943>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/74943>. Acesso em: 19 out. 2025.

NÚÑES, Rodrigo. Meus pequenos fantasmas como documentos de trabalho. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 56-74, dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/87252>. Acesso em: 5 nov. 2025.

PEDROSO, Helenrose Aparecida da Silva; SOUZA, Heder Cláudio Augusto de. Absurdo da realidade: o movimento *punk*. **Cadernos IFCH Unicamp**, Campinas, v. 6, 52 p., jun. 1983. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/publicacoes/pub/livros/2226>. Acesso em: 16 out. 2025.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 9-32.

STRAWBERRY fields forever. Intérpretes: The Beatles. Compositores: John Lennon e Paul McCartney. *In*: MAGICAL Mystery Tour. Intérpretes: The Beatles. Londres: EMI Studios, 1967. 1 disco vinil, lado B, faixa 2.