

FRAGMENTOS DA HISTÓRIA E HISTÓRIA EM FRAGMENTOS: O REALISMO EM CAIO FERNANDO ABREU

Luana Teixeira Porto
Departamento de Letras
UFRS, Porto Alegre - RS

Resumo: Este trabalho analisa a configuração do realismo e de uma experimentação estética no conto *Os sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu, procurando examinar a motivação para a transgressão formal e para a suspensão do traço mimético na representação a partir de considerações acerca do momento histórico em que o conto foi publicado e da associação entre texto e contexto. A investigação conclui que o realismo em Caio Fernando Abreu se afasta do modo tradicional de representar a realidade na literatura.

Palavras-chave: Literatura; história; sociedade; Caio Fernando Abreu

Abstract: This study analyzes the configuration of Realism and of an aesthetic experimentation in the short story “Os sobreviventes”, by Caio Fernando Abreu, trying to examine the motivation for the formal transgression and for the suspension of the mimetic trait in representation, based on considerations concerning the historical moment in which the short story was published and its association between text and context. The analysis suggests that the Realism in Caio Fernando Abreu has moved away from the traditional way of representing reality in literature.

Key-words: Literature; history; society; Caio Fernando Abreu

A obra de Caio Fernando Abreu é abordada ora por seu traço intimista, ora por seu traço social que resulta, na maioria das vezes, de uma literatura empenhada em construir uma crítica ao capitalismo selvagem, como ocorre em *O Ovo Apunhalado*, ou à repressão política, sexual ou moral, como em *Morangos Mofados*. Embora o capitalismo e a repressão sejam enfoques constantes na produção do autor, esta não se esgota nessas duas vertentes temáticas. O que nos interessa de imediato não é uma análise da obra

como um todo nem o rastreamento de seus temas principais, mas a configuração de um realismo diferenciado e de uma experimentação estética no conto *Os sobreviventes*, texto que, por suas características formais associadas a uma abordagem sutil, rompe com o modo tradicional de composição. Procuramos examinar a motivação para a transgressão formal e para a suspensão do traço mimético na representação a partir de considerações acerca do momento histórico em que o texto escolhido para análise foi publicado e da associação entre texto e contexto. Nesse sentido, tomamos como base na investigação reflexões de Walter Benjamin acerca do conceito de história e de Theodor Adorno acerca da posição do narrador e da relação entre literatura e sociedade.

Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu, foi publicado em 1982, período caracterizado pela abertura política e pelo início de um processo de democratização em consequência do fim da Ditadura Militar no Brasil. O regime político instaurado a partir de 1964 foi marcado por experiências de repressão, violência e autoritarismo, traço comum não só deste período, mas também de toda a formação da sociedade brasileira. Tal caracterização aponta uma tradição autoritária no Brasil, já que, conforme atesta Paulo Sérgio Pinheiro (1991), independentemente dos governos e regimes adotados no país nunca houve ruptura como os modos autoritários e violentos de exercício do poder do antigo regime.

Nessa mesma perspectiva, José Antônio Segatto afirma que a formação social brasileira é marcada por políticas e governos repressivos, que, em diferentes períodos e sistemas governamentais, exerceram poder e opressão sobre as estruturas sociais, especialmente sobre as massas populares. Fazendo uma relação entre diferentes momentos históricos do Brasil e representações desses traços na literatura, o autor afirma que nosso processo histórico “caracterizou-se por ter sido marcadamente excludente e autoritário.” (SEGATTO, 1999, p. 201). Temas e problemas de ordem social, como democracia e cidadania restritas e opressão, conforme o autor, são “postos e repostos freqüentemente nas explicações e análises de grande parte dos cientistas sociais” e representados na literatura, sendo que, nas manifestações artísticas, essa realidade é “criada, ou recriada, inventada ou reinventada artisticamente. [...] ela surge de modo peculiar, como representação artística, como figuração estética, por meio de imagens sensíveis.” (SEGATTO, 1999, p. 201-202).

As reflexões de José Antonio Segatto são extremamente úteis para compreender como episódios do processo histórico estão explorados em obras literárias de forma a abordar uma visão diferenciada daquela apresentada pelas ciências sociais no sentido de que, enquanto estas fazem análise descritiva e objetiva dos eventos, a literatura representa-os através de uma linguagem elaborada esteticamente e subjetiva, acentuando o impacto destes traços do contexto sócio-histórico na produção artística e cultural. Em vista disso, cabe examinar textos literários que tomam o contexto sócio-histórico como fonte de representação, considerando tais premissas e questionando suas estratégias de abordagem literária. Nessa perspectiva, como podemos analisar o conto de Caio Fernando

Abreu já mencionado, tomando como ponto de partida as relações da literatura com a história e a sociedade?

Walter Benjamin, membro da Escola de Frankfurt fundada em 1924, preocupou-se ativamente em problematizar a representação artística em vista do momento histórico. Um de seus mais reconhecidos ensaios trata do conceito de história, entendendo-se esta não só como eventos do passado, mas também como a escritura destes eventos. Nas teses apresentadas para definir história, Benjamin (1985) acentua que há uma diferença entre historicismo e materialismo histórico. O primeiro refere-se à prática de reprodução da história dos vencedores e detentores do poder e, nesse sentido, o historiador não questiona a história nem a sua própria posição, deixando ocultar uma outra história, a dos vencidos. Já o materialismo histórico resgata a história universal a partir de pequenos traços que a definem, caracterizando-se como uma tentativa de apresentar não apenas a história dos vencedores, mas especialmente a história dos oprimidos. Nesse sentido, o historiador materialista dará atenção àqueles que estão à margem e resgatará o passado porque é a partir de sua rememoração e de sua compreensão que será possível alcançar a libertação. É preciso assinalar que a perspectiva benjaminiana acerca do conceito de história é voltada para a construção do discurso motivado por episódios históricos sem apresentar, nesse ensaio, exemplos de discursos que explicitem as duas alternativas do historiador.

O conto de Caio Fernando Abreu pode ser discutido à luz destas reflexões, na medida em que traz para o centro da cena personagens cuja posição social está inferiorizada e cuja identidade está corrompida pela experiência de opressão. Como os personagens do conto estão à margem e sofreram com o regime autoritário da Ditadura Militar e como a narrativa problematiza as experiências de sofrimento, o texto de Caio permite ao leitor ver a história dos vencidos e não a história apresentada em obras baseadas na visão historicista, das quais os manuais de história são exemplos significativos.

É necessário ressaltar que, como obra literária, o conto *Os sobreviventes* não é uma simples resposta aos estímulos de repressão, violência e censura do sistema ditatorial brasileiro. O texto do escritor gaúcho ampara-se no contexto histórico, trabalhando-o esteticamente e apresentando um resultado válido, já que, além de sublinhar uma atitude crítica em relação ao passado recente, cria uma experimentação estética, um modo singular de narrar a história, deixando evidente uma preocupação em encontrar uma forma narrativa capaz de explorar o social e o histórico, afastando-se de uma literatura de cunho jornalístico ou descritivo.

1. A construção da voz narrativa do conto de Caio Fernando Abreu

Embora a análise crítica do conto possa ser feita com ênfase no seu conteúdo, em virtude de seu teor social, a associação entre este e os recursos formais pode sinalizar um maior valor ao texto. Tomamos a construção da voz narrativa do conto como o eixo principal de análise, já que é sob o olhar do narrador que o conto se desenvolve.

Theodor Adorno (1983), em estudo sobre a posição do narrador, afirma que, até o século XIX, os romances apresentavam o realismo como característica imanente da representação literária e a objetividade como traço daquele que conta a história. Os romances contemporâneos inauguraram um momento anti-realista em que o desencantamento com o mundo aparece na sua forma estética, que passa a buscar a essência e aquilo que o relato não conseguia exprimir. A posição do narrador voltou-se para a subjetividade e a relação com o leitor é variada, diferentemente do romance tradicional em que a distância entre narrador e leitor era inamovível: “Agora ela [distância] varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco para trás dos bastidores, para a casa das máquinas.” (ADORNO, 1983, p. 272).

Esse jogo interativo entre narrador e leitor é perceptível na ficção de Caio Fernando Abreu. Resta investigar no conto em questão os motivos pelos quais a posição de quem conta a história varia e como cada variação contribui, esteticamente, para a perspectiva crítica do texto. Para Adorno, as mudanças na posição do narrador do romance contemporâneo expressam uma condição do mundo em que a atitude contemplativa não dá conta da experiência. As mudanças do narrador acompanham um contexto social cultural em que histórias com caráter mimético não abarcam toda a subjetividade e essência das situações. Como em *Os sobreviventes* se configura a posição do narrador? Que estratégias são utilizadas para propiciar o jogo interativo com o leitor e, ao mesmo tempo, problematizar o social e o histórico?

A repressão política e moral é o tema do conto *Os sobreviventes*, texto incluído na primeira parte de *Morangos Mofados, O mofo*, a qual contém narrativas mais sombrias e de caráter crítico elevado. Com uma alternância entre vozes masculina e feminina que se confundem em primeira e terceira pessoa, o conto é um diálogo entre dois idealistas do período ditatorial que têm sua subjetividade atingida devido à experiência de repressão e não concretização de ideais. Ao longo de toda a narrativa, a crise dos sujeitos e a sensação de fracasso diante das ilusões perdidas marcam uma visão de mundo desesperançada, pois, afinal, os personagens são sobreviventes (e, nesse sentido, vale ressaltar a pertinência do título do conto) de uma geração que lutou contra o sistema sócio-político e cuja resistência foi enfraquecendo com o tempo.

Durante uma fase problemática decorrente da repressão, em que os companheiros debatem sobre suas angústias e seus ideais, o personagem masculino tenta uma reanimação para a companheira diante do desespero em que ela se encontrava, como se percebe na sua fala:

[...] eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solitário & positivo, apertava meu ombro com a sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, *companheira*, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária, bababá, bababá. As pessoas se transformavam em

cadáveres decompostos à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava, mas eu reagi, despirei, voltei a isso que dizem que é o normal, e cadê a causa, meu, cadê a luta, cadê o po-ten-cial criativo? (1995, p. 18).

A referência ao processo ditatorial é feita indiretamente, há uma elaboração literária que torna possível a identificação do tema e do contexto sócio-político a que alude o texto. São expressões ligadas aos termos usados por militantes da época, recursos lingüísticos e relatos de experiências os procedimentos que nos direcionam à leitura do conto através do contexto e são também eles que fazem da narrativa uma criação artística, literatura. Por ser arte, e não simplesmente documento, é que o exame de suas estratégias narrativas se faz importante, pois, afinal, o sentido do texto deve ser alcançado com uma análise que contemple forma e conteúdo.

O conto de Caio possui uma particularidade no que diz respeito ao foco narrativo. Este aparece na voz de um eu e de um você – os personagens masculino e feminino - que estabelecem um diálogo desenfreado e também na voz de uns outros, cuja fala é introduzida nos próprios discursos dos personagens. O foco narrativo, assim constituído, direciona-nos a observar três posicionamentos (o do personagem masculino, o do feminino e o dos outros) que, na verdade, são entrecruzados para causar um efeito estético, o que, aliado aos outros recursos do conto, contribui para sua valorização. É nesse sentido que as reflexões de Adorno sobre a posição do narrador podem ser associadas ao conto, já que a narrativa é construída com personagens que contam sua história através de seus próprios diálogos. O trabalho de um narrador, no sentido tradicional, fica ausente no conto. Isso também aponta para a suspensão do caráter objetivo da narrativa, que se mostra voltada para a subjetividade e interessada pela participação do leitor.

Logo no início do conto, encontramos um exemplo do cruzamento de vozes. Os objetivos não concretizados durante a luta contra a Ditadura e a sensação de fracasso ao fim de mais uma batalha são fatores que levam os personagens do conto a uma crise emocional e a uma necessidade de estabelecer relações afetivas consistentes e de afirmação na sociedade. Os diálogos dos personagens confirmam tal constatação, sendo que em uma das conversas o discurso dos personagens é atravessado pelo discurso do outro, justamente para enfatizar a crise que atinge os sujeitos:

Sri Lanka? Quem sabe? Ela me pergunta, morena e felina, e eu respondo por que não? Mas inabalável ela continua: você pode pelo menos mandar cartões-postais de lá, para que as pessoas pensem *nossa, como é que ele foi parar em Sri Lanka, que cara louco esse, hein*, e morram de saudade, não é isso que te importa? uma certa saudade: em Sri Lanka, bancando o Rimbaud, que nem foi tão longe, para que todos lamentem *ai como ele era bonzinho e nós não lhe demos a dose suficiente de atenção para que ficasse aqui entre nós, palmeiras & abacaxis*. (grifos nossos) (1995, p. 15).

A voz do personagem masculino que começa o relato é cortada pelo discurso da companheira, que, por sua vez, insere a voz de um outro (a das pessoas). A voz da mulher aponta a crise existencial de militantes fracassados que vêm numa viagem uma alternativa para amenizar seus conflitos e mostrar aos outros o quão especiais eles são e como devem ser reconhecidos pela sociedade como um todo. O discurso de outrem, parecendo ser quase uma extensão da consciência dos protagonistas, reitera a idéia de que os personagens devam ser valorizados.

A introdução do discurso do outro no do personagem não é anunciada de uma forma direta com o uso de aspas, como percebemos num texto convencional, mas também não está totalmente disssimulada. O discurso do outro é introduzido no do personagem numa linguagem estranha a deste, ou melhor, há marcas lingüísticas (estilo e forma adquirem um outro tom) que apontam a presença da língua de outrem. Além disso, o discurso do personagem é organizado de maneira a permitir a introdução de uma outra fala, que tem estrutura e característica próprias; a sintaxe do período em que a voz do outro é introjetada na fala do personagem é marcada por verbos (pensar e lamentar) que exigem um complemento, no caso, o discurso do outro, o qual passa a fazer parte do contexto narrativo. Nas palavras de Bakhtin,

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

Observamos a introdução e organização do discurso do outro no do personagem como uma forma de plurilingüismo, mas esta não é a única. A construção híbrida é apontada pelo teórico russo como uma outra maneira pela qual um autor pode organizar o plurilingüismo e caracteriza-se pela presença de duas linguagens, dois sentidos e dois tons num mesmo enunciado, onde existem, na verdade, duas vozes: “Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas.” (1988, p. 110).

No conto, em alguns momentos, é impossível identificar de quem é a voz que fala. A estrutura do discurso não permite tal constatação. A tentativa de definição de gênero é secundária para a construção do sentido do texto e o que vale é que essa indeterminação é bastante valiosa em termos estéticos e acentua que a experiência é compartilhada. Nesses casos de indefinição de voz, tem-se uma forma de construção híbrida, uma vez que o enunciado pode pertencer a um ou outro personagem, tendo assim sentidos e perspectivas diferentes:

Sem parar, abana-se com a capa do disco de Ângela enquanto fuma sem parar e bebe sem parar sua vodca nacional sem gelo nem limão. Quanto a mim, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, uma dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico onde neste exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha de centro em junco indiano que apóia nossos pés descalços ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados. (grifos nossos) (1995, p. 17).

Pela construção sintática, o enunciado destacado parece pertencer a um único falante, mas, na verdade, nele estão confundidos duas línguas, duas perspectivas: a do personagem masculino e a do feminino sem a indicação formal das fronteiras que separam o discurso de um e de outro.

A inserção da voz do outro no discurso do personagem caracteriza o que Bakhtin chamou de plurilingüismo, conceito voltado para a estilística do texto (e não para o seu conteúdo, embora tal recurso seja fundamental para a exposição e aprofundamento do assunto) e reconhecido mais facilmente em romances humorísticos. Conforme Bakhtin, o plurilingüismo no romance caracteriza-se pela presença de linguagens nas quais se interpõem diferentes vozes, pontos de vista e valores, conduzindo a um embate de crenças e posições. Para o teórico, as múltiplas vozes são um obstáculo a um único posicionamento e a uma visão unilateral sobre o que está sendo narrado. As diversas vozes numa narrativa caracterizam o discurso libertário, termo usado por Bakhtin em oposição à expressão discurso monológico e autoritário (em que predomina uma só voz e, conseqüentemente, um só posicionamento). Além disso, o plurilingüismo possibilita não só a identificação das intenções dos personagens, mas também as do texto, sejam elas semelhantes ou diferentes, o que amplia as possibilidades de leitura e conduz a uma investigação mais detalhada para a construção do sentido do texto:

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso, há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. (1988, p. 127).

Em *Os sobreviventes*, o plurilingüismo é uma estratégia que, de um lado, ressalta o interesse dos personagens em marcar uma visão pessimista sobre as relações sociais e humanas ou o seu desencanto com a vida, e, de outro, enfatiza que a crise quase (in)suportável que os atinge é reflexo do “desgaste das utopias e das ilusões perdidas”,

para usar a expressão de Fernando Arenas. Por outro lado, a inserção do discurso do outro no dos personagens aponta para a intenção do conto em construir um jogo de máscaras que representam diversas vozes, as quais simultaneamente revelam o conflito existencial dos protagonistas. São vozes sobrepostas para propiciar visões particulares acerca das relações sociais e para tornar a narrativa um projeto elaborado de percepção de uma dada realidade social. Assim constituído, o conto de Caio caracteriza-se por apresentar um discurso libertário, que não privilegia um ou outro posicionamento, uma ou outra voz, mas que, ao contrário, proporciona a presença de vozes variadas no próprio texto.

2. Estrutura formal e linguagem: rupturas

O conto de Caio distancia-se de contos tradicionais de textos em que sempre há um narrador que nos conta uma história e nos apresenta os personagens com contornos nítidos, indicando caminhos de leitura e apontando circunstâncias, cenários e temporalidades que configuram o universo ficcional. *Os sobreviventes* rompe com a estrutura clássica da narrativa no sentido de que uma identificação de seus elementos é dificultada por vários fatores: o narrador tradicional desaparece, os personagens não têm caracterização explícita ou definitiva, o espaço é ausente, o tempo é sugerido. O texto é extremamente curto, embora denso, e o leitor tem papel fundamental: se quiser alcançar o sentido do texto, precisa interagir ativamente com a narrativa, tornar-se co-participante e preencher seus vazios, para dialogar com os teóricos da Estética da Recepção. Estas são algumas das peculiaridades do conto em estudo, traços que segundo Isabella Marcati, são próprios das narrativas do autor:

Encontramos, em seus textos, uma economia lingüística que equaciona desperdício discursivo e concisão narrativa. Por um lado, as personagens de Caio falam demais. Protagonistas de crises existenciais, elas são, muitas vezes, verdadeiros porta-vozes das bandeiras políticas e individuais de seu tempo. Por outro lado, as passagens, na narrativa, são velozes: saltam de um momento a outro sem deixar rastros das mediações do pensamento. Essa operação literária resulta na rapidez de estilo e no estímulo da memória do leitor como peça fundamental da estratégia forjada pelo autor. O leitor vê-se obrigado assim a focalizar as questões que estão em jogo para não perder o fio da história. (2000, p. 10).

A abolição do tempo cronológico no conto e de um espaço definido aponta duas perspectivas: a primeira refere-se ao fato de que a supressão desses elementos composicionais constitui um fator de valorização do texto, já que essa experimentação estética é bem realizada no conto à capacidade de percepção do leitor. Anatol Rosenfeld, ao abordar modificações sofridas pela pintura e manifestadas também no romance, embora neste as alterações não sejam tão explícitas, afirma que a eliminação do espaço e do

tempo cronológico provoca uma dificuldade de parte do público em tornar-se familiar a um modo novo de representação:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento de mundo epidérmico do senso comum. (1996, p. 81).

Na narrativa de Caio, não há uma preocupação em apresentar os fatos segundo uma ordem fixa que mantém relação com a realidade verdadeira; os fatos seguem uma outra ordem, a ordem da subjetividade e da lógica da consciência dos personagens. Nesse sentido, os discursos parecem emergir diretamente da consciência, num fluxo contínuo que oscila entre convicções e idéias, fala e pensamento:

[...] você vai curtir os seus nativos em Sri Lanka depois me manda um cartão-postal contando qualquer coisa como ontem à noite, na beira do rio, deve haver uma porra de rio por lá, um rio lodoso, cheio de juncos sombrios, mas ontem na beira do rio, sem planejar nada, de repente, sabe, por acaso, encontrei um rapaz de tez azeitonada e olhos oblíquos que. Hein? claro que deve haver alguma espécie de dignidade nisso tudo, a questão é onde, não nesta cidade escura, não neste planeta podre e pobre, dentro de mim? (1995, p. 19-20).

Essa forma de representação da fala e do pensamento do personagem implica na limitação do trabalho de um narrador que, tradicionalmente, ocupava-se em relatar as experiências psíquicas dos personagens e em transmitir seus pensamentos. No conto de Caio esse narrador tradicional não tem espaço; os personagens encarregam-se de desenrolar a trama, através de seus diálogos ininterruptos e divagações subjetivas. De acordo com reflexões de Rosenfeld, “A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito.” (1996, p. 83-84).

A ausência de uma explicação sobre os motivos que desencadearam a crise dos personagens também contribui para uma distância entre elementos de causa e efeito. O personagem feminino começa o seu desabafo dizendo: “ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, angústia, duas décadas de convívio cotidiano, mas ando, ando, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso.” (1995, p. 17). No entanto, ao longo do texto, essa angústia não é investigada, apenas é afirmada.

Para Rosenfeld, o desaparecimento do narrador é que também determina o alargamento da causalidade:

Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com início, meio e fim. (1996, p. 84).

É preciso destacar ainda que a perda de uma seqüência lógica dos fatos narrados é intensificada na narrativa através da suspensão do padrão culto de escrita e da supressão de parágrafos (o texto é apresentado em apenas um bloco). Além disso, há outros elementos que sinalizam essa tendência: são abolidas vírgulas, algumas frases são terminadas de modo a deixar incompleta uma idéia e o texto mistura níveis de linguagem. No entanto, essas estratégias formais, que rompem com o modo clássico da narrativa, não implicam na perda da relação de causa e efeito no conto, pois esta relação se mostra de outra forma. A narrativa mostra-se intencionalmente desorganizada e desprovida, aparentemente, de coerência, exigindo ainda mais do leitor, que precisa fazer a montagem de fragmentos dispersos na representação de uma ruína, para que reconheça no texto, embora sem conexões explícitas, o seu encadeamento lógico em meio à fragmentação.

3. Uma outra forma de transgressão

O aspecto transgressor do texto manifesta-se não só na eliminação do narrador clássico e do encadeamento lógico, mas também na sua estrutura formal e linguagem. Há efeitos lingüísticos, como o uso de hífens separando sílabas de uma palavra e alongamento de uma sílaba sonora pela repetição de letra (claaaaaaro), e mescla vocábulos cultos e vulgares. Estes recursos dão o tom do texto, colaboram para um efeito de estranhamento numa leitura inicial, uma surpresa que, aos poucos, vai sendo reconhecida como estratégia narrativa: como não falar de horror sem chocar?

A transgressão também se mostra na atitude dos personagens (cuspido e vômito, nojo e náusea), na opção sexual¹, nas suas leituras, nas músicas que ouvem. É extremamente interessante a relação dos personagens com as leituras que citam: Marx, Marcuse, Reich, Castañeda, Laing. Marx critica o capitalismo, o valor de uso e de troca que se instaura em sociedades capitalistas, opondo-se a uma ideologia dominante que perpetua as regras do mercado. Marcuse é um dos membros da Escola de Frankfurt e tem estudos na área da psicanálise. Reich é também da área da psicanálise e acredita que

¹ Os personagens da narrativa sugerem manter relações homossexuais e, em vista disso, surge o sentido de transgressão, já que em uma sociedade conservadora e patriarcal, como a brasileira, os padrões morais e sociais legitimam apenas a heterossexualidade. A opção sexual é um forte elemento de transgressão, porque, conforme os estudos de David William Foster, a única prática sexual aceita socialmente em sociedades como a nossa é entre pares binários formados por homem e mulher. (Foster, David William. 2000).

o orgasmo tem papel político. Castañeda está ligado ao universo das drogas e defende a libertação do pensamento tradicional. Laing faz parte da chamada Literatura Alternativa. Todos estes autores citados possuem uma visão contrária a um pensamento dominante, são posições que buscam transgredir leis estabelecidas seja no plano econômico ou político, seja no sexual e social. A referência a Ângela Ro-Ro, Joplin e Chopin também se configura uma estética da transgressão. Ro-Ro é uma cantora polêmica que tem várias canções cujas letras apresentam uma percepção incomum sobre a sexualidade e, como diz Marcati, é uma “ex-roqueira, *bluseira underground*, [que] poderia ser uma personagem típica de ‘Os sobreviventes’.” (2000, p. 94). Joplin é uma roqueira de voz rouca que gravou um clássico americano e o tratou como rock rasgado e é o símbolo da subversão. Chopin é compositor clássico de música erudita.

Tanto o caráter subversivo de escritores e músicos citados quanto a mistura provocada pela colocação de música popular com erudita lado a lado são elementos que fortalecem a perspectiva da transgressão do conto, uma vez que tais referências apontam para uma resistência a postura e pensamento conservadores e, talvez por isso, dominantes. Além disso, a forma como os personagens se relacionam com tais obras já indica uma posição libertária e anti-repressiva.

4. O equilíbrio entre as tendências estética e política em *Os sobreviventes*

Como o tema do texto é a repressão como resultado de uma transgressão de regras morais, políticas e sociais, o conto procura refletir essa ruptura em sua própria composição. Daí que, como os personagens, também a forma está em crise, havendo assim uma correlação entre experiência estética e aquilo que está sendo problematizado pelo texto. O resultado consiste numa realização artística que conjuga forma e conteúdo, estética e política.

Para Walter Benjamin, a harmonia entre projeto estético e sua matéria substantiva é o que valoriza uma obra. Para ele, uma produção literária não pode esforçar-se para contemplar somente o plano social ou o estético, mas deve equilibrar os dois. Nas palavras do teórico da Escola de Frankfurt,

[...] a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda a tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. (1985, p. 121).

O conto *Os sobreviventes* configura-se como uma produção literária que questiona posturas repressivas e posições ideológicas conservadoras. A forma do desenvolvimento da narrativa é um elemento que demonstra a capacidade de o autor

construir uma obra esteticamente elaborada e politicamente comprometida com aspirações sociais devido à temática que aborda e ao posicionamento que assume.

Considerando traços da formação social brasileira apontados anteriormente a partir de proposições de Pinheiro e Segatto, é possível pensar o conto de Caio como uma obra que revela a essência da repressão. A representação desta e da violência, aliás, ganha forma em *Os sobreviventes* através da experimentação formal: a ausência de um narrador tradicional, a inserção de um discurso plurivocal e a aparente suspensão do encadeamento lógico da narrativa são fatores que permitem reconhecer o conto como uma produção que procura reunir forma estética e conteúdo.

Além disso, esses elementos confirmam a associação entre representação de conflito e forma conflitiva. A tentativa de representar o mundo bruto em que não há liberdade de expressão nem possibilidade de realização pessoal é a motivação da forma. Daí a adoção de um estilo nada clássico que se afasta longe de uma tela realista tradicional.

5. Que realismo é esse?

A coerência estética da narrativa de Caio Fernando Abreu conduz a um alargamento da situação do realismo, que no conto não está voltada para uma descrição objetiva e mimética da realidade, mas resultado de um esforço árduo de representar o mundo através de uma câmera que filtra cenas dispersas e as transforma em matéria de ficção. A condição realista de *Os sobreviventes*, moderna em sua forma, manifesta-se nos arranjos das frases, na densidade das declarações, enfiam, na sutileza da representação. O afastamento do realismo tradicional é percebido também na intenção em transgredir formas tradicionais de composição e provocar choques no leitor, talvez acostumado a encontrar em narrativas longas ou curtas uma cópia da realidade empírica e sensível. O conto de Caio Fernando Abreu, de forma indireta, representa a realidade através da problematização da subjetividade dos personagens, incorporando na forma o conteúdo e traduzindo uma tendência do autor em associar uma consciência social com uma estética.

O olhar crítico de Caio Fernando Abreu procura reunir em seu texto todos os elementos já apontados a fim de fazer o leitor ver uma outra história, uma história enquanto catástrofe na qual os personagens que representam a sociedade como um todo estão inseridos, e questionar a sua própria posição, tendo em vista as experiências de repressão discutidas no conto. A tomada de consciência e a possível libertação proclamada por Benjamin seriam alcançadas justamente porque Caio Fernando Abreu, através da fragmentação estética, constrói uma história também fragmentada. Assim, o esforço para se chegar a uma leitura coesa da obra tem de passar pela recomposição dos fragmentos dispersos da história representados na narrativa.

A obra de Caio Fernando Abreu pode ser examinada a partir de um conjunto de textos voltados para uma representação do regime militar implantado em 1964. A produção literária brasileira da década de 70 e início da 80 tem sido pesquisada no sentido de articular os textos dos autores ao momento turbulento do Estado autoritário,

considerando as obras como uma resposta cifrada ao governo, cujo conteúdo geralmente destaca informações que os jornais não podiam apresentar devido ao intenso esquema de censura. Desse modo, o conjunto dessas produções foi dividido em categorias como literatura alegórica, literatura-verdade e literatura jornalística, uma bipartição que procura sistematizar as vias dominantes das obras do período. Embora estas pesquisas, como as de Flora Sussekind (1985) e Silviano Santiago (1982), tenham conseguido fazer um mapeamento da produção, apresentando discussões pertinentes e resultados interessantes, ainda não são suficientes os estudos especializados sobre a produção literária da década.

No âmbito de autores e obras publicadas na década de 70 e 80, Caio Fernando Abreu merece um lugar especial, já que optou por caminhos menos percorridos pela literatura pós-64, como aponta Flora Sussekind, e fugiu das cartas marcadas, construindo uma literatura com intensa elaboração estética a partir de motivações sociais e históricas. Isso fica evidente pela configuração da voz narrativa de *Os sobreviventes*, pois esta, ao se revelar plurivocal, fragmentada e distante do padrão tradicional de narração, mostra-se empenhada em representar literariamente fragmentos da história por meio da história em fragmentos.

Referências

ABREU, C. F. Os sobreviventes. In: _____. **Morangos mofados**. 9.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa Edições: 70,1983.

ARENAS, F. Estar entre o lixo e a esperança: Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu. **Brasil/Brazil**. Porto Alegre. Ano 5. N. 8. 1992.

BAKHTIN, M. O plurilingüismo no romance. In: _____. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

_____. O discurso de outrem. In: _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FOSTER, D. W. **Producción cultural e identidades homoeróticas** – teoría y aplicaciones. San José: Editorial Universidad Costa Rica, 2000.

MARCATI, I. **Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu**. São Paulo: USP, 2000. (Dissertação de Mestrado)

- PINHEIRO, P. S. Autoritarismo e transição. **Revista USP**. São Paulo. n.9. 1991.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANTIAGO, S. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SEGATTO, J. A. Cidadania de ficção. In: SEGATTO, J. A. & BALDAN, U. (orgs.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.
- SUSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.