

---

## HISTÓRIA E LITERATURA: AS VOZES DE UMA GERAÇÃO NOS CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

---



Guilherme Zubaran de Azevedo  
Licenciado em História e Mestre em Teoria da Literatura - PUCRS  
E-mail: [guilhermezubaran@yahoo.com.br](mailto:guilhermezubaran@yahoo.com.br)

**RESUMO:** O presente trabalho procura investigar um conjunto de contos do escritor Caio Fernando Abreu, publicados nos livros *Ovo apunhalado* e *Pedras de Calcutá*, como sensibilidades e percepções da geração de jovens, durante o final da década de 1960 e início dos anos de 1970. Para tanto, busca-se uma reflexão a respeito das diferenças e semelhanças entre o discurso da Literatura e da História, a fim de analisar aquela como uma porta de acesso às representações sociais da juventude brasileira que viveu o período mais repressivo da ditadura militar.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu, História, Literatura.

O presente artigo propõe-se a refletir sobre os contos do escritor Caio Fernando Abreu, focalizando-os como um registro privilegiado dos valores e das formas de ver o mundo, relacionadas com a juventude brasileira dos anos de 1960 e 1970. Tomar as narrativas desse escritor sulino como espaços de expressão de sensibilidades e percepções de um tempo passado implica na discussão das relações entre história e literatura, cujas fronteiras, rigidamente estabelecidas e separadas durante os séculos XVIII e XIX, passam por um momento de dissolução, de modo a torná-las regiões porosas em que esses dois campos do saber se encontram e se cruzam nas suas formas de configuração do real. O diálogo entre essas duas disciplinas conduz a análise proposta, na medida em que seu enfoque parte das questões e perguntas feitas pelo olhar da história na busca de um entendimento a respeito da ficção de Caio Fernando Abreu como um traço do seu tempo.

No plano epistemológico, o estabelecimento de diferenças entre a História e a Literatura - a fim de demarcá-los como duas áreas distintas do conhecimento - constitui-se, dentro da tradição do pensamento ocidental, em torno das relações que aquela mantém com a verdade dos eventos e das ações humanas. Desde a antiguidade, passando por Heródoto e Aristóteles, no mundo grego; por Tucídides e Cícero, em Roma, a história se funda não apenas no primado da verdade do acontecido, mas, também, na possibilidade de legar exemplos para as gerações futuras (LIMA, 2006). Durante o século XVIII e XIX,

o conhecimento histórico inclui-se dentro do sistema das ciências – afastando-se, por conseguinte, do campo das artes no qual se insere a Literatura - mediante o exame crítico das fontes documentais capazes de fundamentar a veracidade dos enunciados oriundos da interpretação dos historiógrafos (MIGNOLO, 1993; CHARTIER, 2002).

Nas últimas décadas, diversos críticos literários e historiadores colocaram em questão essa oposição disciplinar, apontando, em primeiro lugar, que a produção discursiva na sociedade estabelece-se por meio de convenções e normas capazes de regular e definir critérios de ficcionalidade e veracidade, o que revela a importância do lugar social, nos quais se encontram os grupos detentores do poder ligado ao conhecimento e à criação, na atividade de narrar o real (MIGNOLO, 1993). Em segundo lugar, novas formas de paradigmas epistemológicos, propostas principalmente por Hayden White (1994), aproximam a História e a Literatura, na medida em que caracterizam a primeira como uma narrativa ficcional fundada em enredos cujas urdiduras dispõem os acontecimentos para realçar certos tons, motivos e pontos de vistas – técnicas próprias do romance. Por fim, as identidades retóricas entre essas duas modalidades discursivas evidenciam suas relações com o real, pois são “narrativas que respondem às perguntas, expectativas, desejos e temores sobre a realidade, a história e a literatura oferecem o mundo como texto” (PESAVENTO, 2003, p. 32).

Entretanto, o conhecimento histórico mantém sua especificidade na sua forma de configuração da realidade, baseada em certas características próprias capazes de impor limites ao exercício ficcional e imaginativo do historiador: de um lado, a história trata do acontecido, isto é, o seu objeto reside em fatos, em pessoas reais e em situações sociais que ocorreram no passado; de outro, é importante que estes tenham deixado traços e fontes cujo controle e análise do historiógrafo fundamentam a sua narrativa; por fim, a validação do discurso histórico repousa na plausibilidade e na verossimilhança estabelecida entre os vestígios documentais e os seus fenômenos sociais, ou como afirma Roger Chartier (2002, p.86), entre “as representações manipuláveis hoje em dia e as práticas passadas que elas designam”.

Essa virada epistemológica ocorreu graças à introdução do conceito de representação<sup>1</sup> social, concebido por Roger Chartier, renovando os modos de análise da história

---

<sup>1</sup> Roger Chartier (2002, p. 29) define representação da seguinte maneira: “por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém.”

cultural em relação à tradição dos *Annales* materializada no pensamento dos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch. Esse novo aporte teórico possibilita “romper falsos dualismos que opõem objetivismo a subjetivismo, operando uma mediação entre o coletivo e o individual” (SILVA, 2000, p. 82). Nesse sentido, a noção de representações sociais articula os atores e suas respectivas imagens mentais - ligadas com suas formas de perceber, classificar e dar sentido ao mundo - com as estruturas sociais, revelando as diferentes posições e apreciações a respeito do real. Roger Chartier explica essa articulação a partir de três modalidades distintas do mundo social:

Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns representantes (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (2002, p. 23).

Essas três dimensões da sociedade constituem-se no objeto da História Cultural, pois relacionam práticas culturais, estruturas sociais e formas de poder (SILVA, 2000). Na verdade, as representações sociais não fornecem um dado objetivo da sociedade, mas, sim, como os grupos e os atores constroem suas práticas discursivas, a fim de conferir sentido ao mundo, legitimando determinados valores, divisões, perfis e identidades. Dentro dessa perspectiva, a Literatura entra em cena, configurando-se como uma representação do social, na sua forma privilegiada de expressar as sensibilidades<sup>2</sup> motivadoras dos comportamentos, dos desejos, das perspectivas relacionadas com determinadas camadas ou classes da sociedade.

O questionamento do texto literário não deve pressupô-lo, tal como qualquer forma de documentação, a partir de um vínculo imediato e mimético com a realidade, mantendo uma relação de transparência com o referente externo, mas como um constructo discursivo cuja configuração da vida social diz respeito as suas condições históricas e

---

<sup>2</sup> Segundo Sandra Pesavento (2005), as sensibilidades introduzem o elemento subjetivo como objeto do historiador, na medida em que a experiência individual fornece toda uma série de emoções, desejos e sentimentos relacionados com a vida social. A historiadora define sensibilidade da seguinte maneira: “A sensibilidades seriam, (...), as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de tradução da realidade por meio das emoções e dos sentidos. Nessa medida, as sensibilidades não só comparecem no cerne do processo de representação do mundo, como correspondem, para o historiador da cultura, àquele objeto a capturar no passado, à própria energia da vida” (p. 57).

intelectuais. Roger Chartier (2002, p. 63) explica que o próprio texto recria o mundo: “aquilo que é real, efetivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade da sua escrita”. Dessa maneira, o discurso interpretativo do historiador deve orientar-se em torno dos elementos constitutivos da narrativa literária, através da qual se vislumbra um horizonte externo relativo a determinadas práticas sociais do passado:

Explorando o mundo interior, necessário será perceber todas as contribuições, todos os ecos externos. Há uma incitação ao ir e vir. (...). Pelo seu próprio feitio arbitrário, o caráter fechado do texto torna inevitável o movimento de abertura. É possível que a estrutura decifrada mediante uma grande ampliação, no nível de uma articulação sintática, revele seu homólogo em outro nível, não mais no texto de uma página isolada, mas na escala de uma obra inteira, de um mundo imaginário, ou de um momento da história. (STAROBINSKI, 1976, p. 140)

Seguindo nessa perspectiva, não se toma a literatura como uma porta de acesso às personagens ou às situações reais, mas como um meio pelo qual se dá a ver a herança imaterial da sociedade, ou seja, “ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores” (PESAVENTO, 2005, p. 82). Esses esquemas de percepção revelam diferentes identidades sociais que evidenciam a emergência da alteridade, isto é, a experiência social de diferentes grupos - delimitando pertencimentos de gênero, de etnias, de gerações, etc. – possui uma dimensão simbólica e sensível, cujo registro ocorre nos textos literários.

A manifestação do outro, da diferença, está presente nos contos de Caio Fernando Abreu, já que expressa as paisagens subjetivas e identitárias ligadas ao grupo de jovens que viveram o final da década de 1960 e os anos de 1970, período histórico marcado pelo recrudescimento da violência e da repressão impostas pelo regime militar brasileiro e pela efervescência cultural promovida pelo Tropicalismo e a Contracultura. O recorte estabelecido tem como objetivo analisar, em alguns contos publicados nas obras *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977), as representações referentes às utopias contraculturais, marginalidade; as visões relacionadas com o uso de drogas e com a experiência da loucura; as novas orientações e práticas sexuais; e a perspectiva a

respeito do poder e do interdito. Todos estes elementos que configuram uma trajetória identitária de valores e sensibilidades próprias dessa geração de jovens.

O estudo das duas obras mencionadas torna-se fundamental pelo fato de expressarem literariamente os dramas da juventude, durante o final da década de 1960 e os anos de 1970. No âmbito internacional, evidencia-se a eclosão da revolta de estudantes, na França e no Estado Unidos, e do movimento da contracultura, introduzindo questões de ordem comportamentais na pauta dos assuntos políticos, sobretudo aqueles relacionados com a defesa da subjetividade, da sexualidade livre e de códigos de condutas alternativos. No Brasil, inicia-se um processo modernizador das estruturas econômicas do país, de natureza conservadora, executada pelo regime militar na base do aumento da violência repressiva por meio de prisões, censuras, torturas e da suspensão dos direitos políticos (ALMEIDA & WEIS, 1998). No campo das artes, o surgimento do Tropicalismo renova a produção brasileira, na medida em que procurou incorporar as manifestações das vanguardas estrangeiras, justapondo-as com elementos da tradição cultural local e valorizando “a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento” (HOLLANDA, 1981, p. 55).

A produção ficcional brasileira, nesse período, segundo Antônio Candido (1989), caracteriza-se pela presença de uma pluralidade de formas literárias em que técnicas e recursos de linguagens distintos incorporam-se na construção de narrativas marcadas pelo forte sentido opositivo, manifestado não apenas na revolta contra a ditadura militar, mas, também, na quebra dos padrões tradicionais de composição. O quadro da literatura marca-se pelo duplo movimento relativo ao ambiente repressivo e ao efeito revolucionário das vanguardas:

A ditadura militar – com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados – certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi entre outros o caso do tropicalismo dos anos 60, que desencadeou uma recusa trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom-gosto, equilíbrio, senso das proporções. (CANDIDO, 2006, p. 256)

Relacionando-se com esses elementos vanguardistas e contestatórios, o conto brasileiro, nesse momento, passou por um estado de expansão da sua produção, tornando-se um

importante canal de expressão da intelectualidade. Dentro do conjunto da narrativa curta, destaca-se a vertente intimista em que se sobressaem as obras de Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Autran Dourado, Caio Fernando Abreu, cujas narrativas figuram subjetividades em crise pelos seus desacertos com o mundo social. Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999, p. 234) explica o conteúdo dessa interioridade:

Através dessa forma subjetiva de expressão, são abordados questões resultantes das transformações sociais e do novo perfil dos indivíduos no plano das relações interpessoais, com a opressão e a discriminação da mulher, as experiências com as drogas e alucinógenos, e a segregação dos homossexuais.

Caio Fernando Abreu vivenciou intensamente essa época nas suas mais diversas atividades como jornalista e escritor; como alguém que viveu em várias cidades como em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Londres; e principalmente na adesão ao desbunde, ao uso de drogas e ao exercício da livre sexualidade. As referências culturais e políticas atravessam a sua experiência de vida, a qual as absorve e as elabora na construção da sua obra ficcional, de modo a torná-la uma escritura do seu próprio tempo. Isto revela o forte caráter representativo das suas narrativas preocupadas em expressar a não marginalização dos comportamentos, dos gestos, dos hábitos e dos modos de viver próprios da sua geração.

A materialização literária desses ecos geracionais ocorre pela problematização da individualidade e da singularidade do Eu diante de um mundo autoritário e massificado. A perspectiva da narrativa direciona-se sempre ao indivíduo deslocado que, assumindo uma posição marginal, coloca em questão a sua existência - por meio das vivências da loucura, dos seus desejos sexuais, dos sonhos e do uso das drogas – ao mesmo tempo em que se relaciona com o mundo questionando a sua realidade. Estabelece-se, assim, um mútuo processo de reflexão relativo aos dramas de uma vida descentrada, mas que diz respeito, também, a uma posição política e ideológica crítica frente à sociedade padronizada. Bruno de Souza Leal caracteriza esse Eu a partir desse duplo movimento: “É um Eu ex-cêntrico, está a margem do mundo “tradicional, heterossexual, católico, classe média. É também um ser que amadurece, num processo de constante reavaliação e questionamento de si, do mundo, da palavra e do próprio percurso” (2002, p. 86).

A construção das suas narrativas contribui para esse processo de interrogação da condição de estar-no-mundo, na medida em que introduz uma série de aparatos verbais capazes de fragmentar as formas tradicionais de narrar um conto. A presença de

elementos oriundos da música e do cinema; diferentes maneiras de grafia das letras e novos dispositivos textuais na denominação das personagens; a quebra da relação de espaço e tempo; a incorporação de imagens ligadas ao fantástico e ao alegórico; todos estes elementos constroem paisagens íntimas nas quais destaque-se um Eu marcado pela vivência da loucura, das drogas, da solidão e das práticas de sexualidades interdidas. O caráter transgressor dessa literatura reside na sua natureza de apresentar uma perspectiva marginal da sociedade, de modo a colocar ‘em xeque a “naturalidade” do real, afirmando a possibilidade de mundos e realidades oblíquos. A literatura de fragmentação e do descentramento concorre para um mundo também fragmentado e descentrado (LEAL, 2002, p. 61).

A partir dessa escritura literária, vislumbram-se as vozes relacionadas com a década de 1960/70. O primeiro aspecto importante diz respeito à maneira pela qual a perspectiva marginal e a valorização da posição dos jovens é tematizada nos contos de Caio. Na obra, *O ovo apunhalado*, publicada em 1975, essas questões tomam forma em histórias que apresentam alegorias do projeto contracultural, como no caso do conto *Eles*. No interior da trama, há uma oposição entre a vila de pescadores – cuja vida segue um curso tradicional e conservador – em relação ao bosque habitado por seres especiais descritos da seguinte forma: “não sabia dizer se homens ou mulheres, eram altos, claros, tinham grandes olhos azuis e gestos compassados, cabelos compridos até os ombros, movimentavam-se mansos dentro de vestes brancas” (ABREU, 2001, p. 65). A descrição assemelha-se a de uma comunidade de hippies, onde não existe nenhum tipo de normatização das práticas comportamentais e sexuais.

O elemento destabilizador repousa na figura de um menino dotado de uma natureza especial, pois ele não se enquadra dentro da ordem vivida pela comunidade, demonstrando a importância dos jovens não apenas como um elemento reivindicador de pautas políticas, mas como alguém que possui outro olhar diferenciado a respeito da realidade: “aquele menino trazia na testa a marca inconfundível: pertencia àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que, (...). Essas são as escolhidas – as que vão ao fundo” (ABREU, 2001, p. 63). O encontro desse menino com os seres do bosque torna-se um fator fundamental para a destruição dos pilares culturais da vida dos pescadores, ou seja, eles irão atacar a vila, queimando-a, sobretudo, nos lugares onde vivem os chefes do poder:

Disseram-me que tudo havia começado na casa do prefeito e se alastrara depois pelas casas dos outros líderes (...): haviam visto aquele menino olhando fixamente do meio da praça para a casa do prefeito, e depois o fogo, e que o menino não se movera do meio da praça, repetira que o mais importante é a luz, mesmo quando consome, (...), e que a cinza é mais digna que a matéria intacta, (...), e que se salvariam apenas aqueles que aceitassem a loucura correndo em suas veias (ABREU, 2001, p. 68)

Com palavras de ordem, como se fosse um ritual, o menino destrói as figuras de comando da vila. Essa cena evidencia o caráter político da marginalidade, o Eu deslocado contesta o poder instituído por meio de sua perspectiva oblíqua a respeito das coisas. A subjetividade descentrada, se colocando à margem, é capaz de questionar todo o sistema de valores políticos e culturais da sociedade.

A força do jovem na busca de mudar estruturas aparece, também, no conto *Sarau* na figura do filho que, num estado de sonho e delírio, enxerga seus pais serem mortos por pequenos monstros. Desde o início da narrativa, há uma dissonância entre pais e filho, de modo que este começa a sentir forças ocultas dentro de si: “acreditava sentir em mim remotas forças (...). Não sabia que espécie de força, (...) sabia porém que eram violentas (...), diria mesmo fortes forças” (ABREU, 2001, p. 74). Após um momento de sonho em que o narrador-protagonista enxerga uma série de espadas e de pequenos monstros o seguindo, ele utiliza o seu poder na destruição dos seus pais:

Os cinco seres deixaram-se cair sobre eles. Dois seguraram meu pai enquanto outros dois seguravam a minha mãe e o quinto cortava-os rapidamente com golpes de cimarrita. Cortaram-nos em inúmeros pedaços que caíram espalhados pelo chão, sem sangue nem gritos. (ABREU, 2001, p. 77)

Tanto na figura desses pais mortos como na destruição da vila, a conotação ideológica do projeto marginal manifesta-se na capacidade dos jovens de romper com a autoridade paterna ou política, de desestabilizar o instituído, de quebrar com as regras e os padrões sociais a fim de propor uma nova organização do mundo. O engajamento não se vincula mais a projetos políticos e revolucionários, como o socialismo e o marxismo, mas a uma visão negativa da atuação do poder e a identificação com circuitos alternativos ligados às minorias sociais, tais como “negros, homossexuais, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba” (HOLLANDA, 1981, p. 66).

Outro aspecto que se agrega a essa construção de novos caminhos sociais e culturais diz respeito à valorização das drogas e da loucura como elementos de crítica à razão ocidental. No conto *Eles*, o narrador se coloca como testemunha dos fatos ocorridos, participando da história e se identificando com a posição do menino e dos seres especiais. No final do conto, após a reação da população, todos ingerem uma substância que contamina as pessoas, inclusive o narrador, o que altera o estado da sua consciência:

As cores se chocavam contra a minha retina. E tudo era: belo não: não belo tudo: as coisas: elas próprias: as coisas verdadeiras: e profundas belas como: pode ser belo: também o terrível eu: carbonizando: suas carnes claras o líquido: escorria farto e as: pessoas correndo enlouquecidas: vastas e miúdas: ruas. Fui afundando aos poucos numa vertigem em direção sem direção às cores multifacetadas multifacientes as faces e as formas e depois os roxos do amor e do nojo sobre um branco silencia em branco como um muro nem fundo sem fim. (ABREU, 2001, p. 70)

O contato com o líquido provindo dos seres modifica o estado de consciência do narrador, expresso textualmente pela presença de marcas de pontuação entre os elementos linguísticos, transgredindo a norma da sintaxe tradicional. Ele praticamente acessa a outro tipo de linguagem por meio da qual vislumbra, num estado alucinante, novos aspectos do real, mais profundos e belos. Na verdade, essa mudança psíquica, que se estende aos moradores, diz respeito à crença do poder das drogas em subverter a razão, a fim de proporcionar novos caminhos em direção a outros níveis ou dimensões da vida. Segundo Ana Maria Cardoso (2007), a expressão literária da experiência do uso de drogas introduz o elemento do insólito na narrativa de Caio Fernando Abreu, relacionando-a com o ideário da contracultura, segundo a qual a utilização de alucinógenos permite o acesso a outras estâncias da realidade.

A loucura também é fonte de novos universos. Essa temática materializa-se no conto *Uma história de borboleta*, publicado na coletânea *Pedras de Calcutá*, em 1977. A história apresenta o narrador-protagonista e seu companheiro André. A questão da loucura emerge como um elemento capaz de transformar o olhar, dotando-o de uma visão mais aprofundada das coisas. O narrador percebe esse aspecto presente nos olhos de André:

“Seus olhos pareciam voltados para dentro, ou então era como se transpassassem as pessoas ou os objetos para ver, lá no fundo, uma coisa que nem eles próprios sabiam de si mesmo. (...). Era um olhar

muito... muito *sábio*, (...). Completamente insano, mas extremamente sábio. (ABREU, 1996, p. 100)

A grafia do *sábio* em itálico refere-se a outro tipo de sabedoria, não aquela instituída pela racionalidade científica, mas a esse conhecimento insano capaz de oferecer uma perspectiva oblíqua da sociedade, vendo-a em seus interstícios, nas suas frestas em que emerge o seu lado terrível e cruel. O que está em jogo nesse conto é a crítica aos padrões de normalidade pelo viés da desrazão, o que possibilita uma abertura a outras perspectivas: “eu agora já não conseguia permanecer apenas numa dimensão, como eles, cada palavra se alargava e invadia tantos e tantos reinos” (ABREU, 1996, p. 106). As dimensões profundas, oriundas dessa insanidade, relacionam-se com a quebra do paradigma de comportamento asséptico, da padronização das emoções a fim de propor novos modos de conduta, entre os quais o livre exercício da sexualidade. Esse aspecto é tratado em *Uma história de Borboletas*, visto que os protagonistas são companheiros. De modo geral, o erotismo e a sexualidade caracterizam a personalidade das personagens que determinam os seus destinos, os seus caminhos segundo os seus desejos sexuais (LEAL, 2002).

A matéria do homoerotismo está presente no conto *Cavalo branco no escuro*, incluído na obra *O ovo apunhalado*, em que o narrador, no seu quarto, sente barulhos de uma pessoa no lado de fora da casa. Há uma série de imagens relacionadas com a repressão, com a angústia de vivenciar a sua sexualidade. O narrador não materializa os seus desejos, sempre recorrendo às figuras das flores em seu jardim, como uma forma de escapar do seu medo de realização sexual: “quando o medo é quase absurdo e, principalmente, quando o cheiro daquela respiração ameaça torna-se insuportável, recorro aos jasmims” (ABREU, 2001, p. 119). No entanto, ele sente a presença desse outro indivíduo, que se concretiza imageticamente como uma parede azul, vindo em sua direção, lhe tocando, buscando uma identificação que, no final, não é alcançada. O narrador aparece como interditado, não conseguindo expressar seu sentimento para essa outra pessoa:

Vejo um menino espantado numa janela aberta um menino nu e espantado da parede azul ele me sorri e estende os braços como se me esperasse você é tão bonito eu tenho vontade de dizer esse perfume me entontece e sinto que vomito e que sua língua preta suga (...) meu vômito mas é muito tarde (...) você é tão bonito tenho vontade de dizer mas há um poço tapando a minha boca (...) e eu não digo nada (...) eu só quero olhar de olhos abertos para esse azul engastado na parede e

pensar como você é bonito mas duas garras atingem meus olhos e enquanto grito de dor e de prazer. (ABREU, 2001, p. 124)

A ausência de sinal de pontuação, formando um longo período, constrói o monólogo interior do protagonista, cujas sensações, localizadas como num plano não consciente ou onírico, revela seu desejo homossexual pelo outro menino, mas cuja concretização não se realiza, ou seja, é uma proibição que impede o narrador de expressar seus sentimentos, ficando seus olhos e sua boca presos por um poço e por garras. O interdito à prática sexual livre, também, aparece no conto *Garopaba mon amour*, publicado na obra *Pedras de Calcutá*.

A história desse conto narra cenas de repressão policial sofrida por um grupo de jovens hippies que acabam revelando todo um mundo subjetivo relacionado com a frustração dos desejos sexuais, com visões negativas da sociedade e do poder. A narrativa - construída de forma fragmentada, cheia de inversões temporais, repleta de lembranças e delírios - mistura as cenas da repressão com as lembranças relativas às vivências de uma intimidade homossexual num acampamento hippie na praia de Garopaba.

Diferente do conto *Cavalo branco no escuro*, o interdito à sexualidade homossexual materializa-se na violência exercida pela polícia, narrada em forma de diálogos destacados do texto, em que o repressor ameaça física e moralmente as personagens, ou mesmo pela simples agressão: “O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória” (ABREU, 1996, p. 94). Os períodos curtos constroem um quadro preciso dessa cena opressiva, cujos resquícios permanecem na memória do protagonista, mesclando as dores físicas com as situações amorosas:

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo. Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o quê, agora Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes na minha carne. (ABREU, 1996, p. 95)

Nesse trecho, o mar simboliza o seu parceiro amoroso. As lembranças dos momentos com este são perpassadas pela presença da repressão policial, marcada no corpo do protagonista. O Eu não realiza seu amor homossexual, não consegue seguir o seu caminho em direção ao outro, o que revela a presença de um sentido ligado à frustração

dos desejos, já que possibilidades são abertas em direção à liberdade, mas não realizadas pela presença da opressão oriunda do autoritarismo militar. O conto *Caçada*, incluído em *Pedras de Calcutá*, também, apresenta a violência contra os homossexuais na jornada de uma personagem que, relacionando-se sexualmente com seu parceiro, acaba sofrendo um forte espancamento.

Na obra *Pedras de Calcutá*, o poder atua de modo a limitar as trajetórias do Eu, imobilizando sua atuação no mundo ficcional. Bruno de Souza Leal (2002) afirma que a violência e a repressão diminuem o espaço de trânsito das personagens, restringindo as suas possibilidades de escolhas. A concretização literária desse arbítrio autoritário, vinculado à ditadura militar brasileira, figura, no conto *O poço*, na imposição de uma uniformização social. A narrativa segue o foco do narrador-protagonista que, em meio às ruas da cidade, depara-se com o carro-recolhedor, uma máquina que vigia e puni as pessoas, capturando-as para colocá-las em poços. A violência recai sobre o grupo de indivíduos designados de descontentes:

Em cada canto revelado pelos faróis havia um grupo de pessoas, silenciosas e sem movimentos. Todas elas usavam as roupas brancas dos descontentes. As luzes batiam em seus rostos tornando-os sobrenaturais, apenas o rosto pálido e a veste branca recortados contra a escuridão. (ABREU, 1996, p. 109)

Nesse trecho, o ambiente, marcado pelo obscurantismo e pelo horror, se impõe na expressão pálida dos rostos e na postura paralisada dos descontentes, isto é, o grupo contestador da realidade política e social se mostra sem reação e com medo diante dos carros da polícia. Outro aspecto importante refere-se à uniformidade das suas roupas brancas, indicando, com isso, a arbitrariedade do poder que procura homogeneizar a sociedade e destruir todo tipo de voz dissonante da oficial. Nesse sentido, Alexandre Ayub Stephanou (2001, p. 58) coloca que houve um processo de militarização do Estado brasileiro com o golpe militar, já que se constituiu um aparato repressivo para combater os inimigos internos do regime:

*A segurança interna é decisiva para a Segurança Nacional, sua ação é no sentido de evitar pressões de natureza política, econômica, psicossocial ou militar, que se manifestam através da subversão, da infiltração ideológica, da desagregação social e da quebra de soberania.*

O Estado, num primeiro momento, visa estabelecer um controle psicossocial por meio da uniformização das vozes, evitando qualquer tipo de antagonismo. No entanto, o estabelecimento de grupos opositores, na sociedade civil, faz com que o poder estatal utilize seu aparato repressivo para garantir a ordem. O protagonista toma consciência dessa realidade e torna-se um descontente.

Em seguida, devido a essa nova condição, o narrador-protagonista é sugado para dentro do carro-recolhedor, misturando-se e integrando-se, lá dentro, com os outros: "mal posso distinguir a mim mesmo dos outros. (...): meus membros dormentes se confundem com os membros dos demais. Como se fôssemos um único organismo, (...), harmonizados por um pensamento comum" (ABREU, 1996, p. 111). A uniformização se concretiza, retirando a individualidade das pessoas, despersonalizando-as em um todo uniforme. Assim, impõe-se uma ordem na qual todas as vozes devem soar em uníssono os desígnios do autoritarismo. Os descontentes, ou seja, aqueles que tentam se diferenciar, que buscam sua individualidade e destoam do todo, não se inserem na ordem e acabam reprimidos ou, como no caso do conto, são jogados para dentro do poço:

Vamos abraçados, nossas costas roçando doloridamente pela superfície escorregadia da rampa. Por cima de nós, um céu cinzento. Lá embaixo, as cobras e as lanças. Venenosas, agudas. Abraço com força o meu camarada e fecho os olhos como se gritasse. Como se pudesse gritar (ABREU, 1996, p. 112).

Nesse momento, a matéria literária caracteriza-se, fortemente, por uma ambigüidade marcante dos textos de Caio: o peso e o lirismo. Assim, como observa Lígia Sávio (2003), o peso figura na narrativa por meio de traços ficcionais como a gravidade e a fala mordaz tecidas, juntamente, com um elemento de sortilégio que confere o tom lírico ao texto. Nesse trecho, o recurso da voz narrativa nos moldes do narrador-protagonista reforça o aspecto lírico, pois o narrador testemunha o momento da repressão, aproximando do leitor a experiência da violência e da dor.

O peso presente no texto confere um significado que reforça a dureza do autoritarismo permeado, ao mesmo tempo, pelo tom confessional do narrador, impregnando de lirismo o seu sentimento de dor. A cena evidencia a força da repressão no fato do protagonista não conseguir expressar o seu grito final de sofrimento. Portanto, esses elementos literários elaboram uma escritura ficcional por meio da qual se constrói uma perspectiva da atuação do autoritarismo militar ligada à uniformização das pessoas e o resultado desta violência, manifestado no sofrimento do narrador-protagonista.

Os esquemas intelectuais (ou representações sociais) oriundos dos contos de Caio Fernando Abreu evidenciam as práticas sociais, próprias do grupo de jovens dos anos 1960/70, relacionadas com o projeto marginal e contracultural; com as visões a respeito do uso de drogas e da experiência da loucura; e da forma de atuação da repressão ligada ao autoritarismo militar. Essas questões emergem como sensibilidades motivadoras de comportamentos, de maneiras de ver e interagir com o mundo e cuja materialização ocorre a partir da escritura literária presentes nas narrativas do escritor sulino. Em torno desse diálogo, a aproximação da história com a literatura constitui-se como um caminho profícuo de análise, - não mais pensada pela dicotomia entre o discurso racional e ficcional -, mas guiada pelo esforço de reconstituir os sistemas de pensar e sentir próprios de cada autor ou camadas sociais, seguindo a reflexão proposta pelos *Annales* e, principalmente, por Lucien Febvre.

---

### Referências Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. [1977].

ALMEIDA, Maria Hermínia de e WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In. NOVAES, Fernando e MORITZ, Lilia (orgs.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 v.4.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1999.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 241-260.

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. Porto Alegre. (Tese de doutorado em Letras - UFRGS), 2007.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel Difusão Editora, 2002.

LEITA, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 2006.

FAVALLI, Clotilde de Souza. Inventário de uma criação. In. INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. *Caio Fernando Abreu*. Canoas: Ulbra, p. 16-19, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MIGNOLO, Walter. “Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa”. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flavio (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, p. 115-135, 1993.

MONTEIRO, Charler. “História, literatura e memória do espaço urbano de Moacyr Scliar”. *Estudos Ibero-americanos*, Porto Alegre, V.24, n.1, p.181-199, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo. Contexto, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “O mundo como texto: leituras da História e da Literatura”. *História da Educação*. Pelotas, RS v. 7, n. 14, (set. 2003), p. 31-45.

\_\_\_\_\_. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIVA, Mairim Linck. Um triângulo de vozes. In: *Uma figura as avessas: triângulo das águas de Caio Fernando Abreu*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

SAVIO, Lígia. “Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho”. *Ciências e Letras*, n. 34, jul./dez 2000, p.183-192.

SILVA, Helenice Rodrigues da. “História como representação do passado: nova abordagem da historiografia francesa”. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas, São Paulo: Papirus, p. 81-99, 2000.

STAROBINSKI, Jean. “A literatura: o texto e o seu intérprete”. In. LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. P.132-143.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, p. 97-116, 1994.