

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

MELANCOLIA E SOLIDÃO EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

CLÓVIS MEIRELES NÓBREGA JÚNIOR

Goiânia

2011

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**     **Dissertação**     **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor (a):	Clóvis Meireles Nóbrega Júnior				
E-mail:	clovisufg@ibest.com.br				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento:				Sigla:	CNPq
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	Melancolia e solidão em contos de Caio Fernando Abreu.				
Palavras-chave:    Caio Fernando Abreu, Melancolia e Solidão, Espaço e Ambientação.					
Título em outra língua:		Melancholia and Solitude in Caio Fernando Abreu's Short Stories.			
Palavras-chave em outra língua:		Caio Fernando Abreu, Melancholia and Loneliness, Spatiality and Setting.			
Área de concentração:    Estudos literários.					
Data defesa: (dd/mm/aaaa)		17/02/2011			
Programa de Pós-Graduação:		Letras e Linguística			
Orientador (a):	Ofir Bergemann de Aguiar				
E-mail:	ofirbergemann@gmail.com				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG.

**3. Informações de acesso ao documento:**

Liberação para disponibilização?<sup>1</sup>     total     parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: \_\_\_\_\_

Outras restrições: \_\_\_\_\_

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 01/03/2011

\_\_\_\_\_  
Assinatura do (a) autor (a)

<sup>1</sup> Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

CLÓVIS MEIRELES NÓBREGA JÚNIOR

MELANCOLIA E SOLIDÃO EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

**Área de concentração:** Estudos Literários

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ofir Bergemann de Aguiar

Goiânia

2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
GPT/BC/UFG**

N337  
m Nóbrega Júnior, Clóvis Meireles.  
Melancolia e solidão em contos de Caio Fernando  
Abreu [manuscrito] / Clóvis Meireles Nóbrega Júnior. –  
2011.  
109 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ofir Bergemann de Aguiar.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de  
Goiás, Faculdade de Letras, 2011.  
Bibliografia.

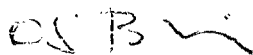
1. Abreu, Caio Fernando – Melancolia e solidão. 2.  
Abreu, Caio Fernando – Conto brasileiro contemporâneo. 3.  
Abreu, Caio Fernando – Espaço e ambientação. I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

CLÓVIS MEIRELES NÓBREGA JÚNIOR

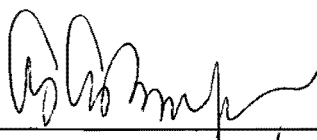
MELANCOLIA E SOLIDÃO EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre, em 14 de fevereiro de 2011, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ofir Bergemann de Aguiar (UFG)  
Presidente da Banca



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Albertina Vicentini Assumpção (PUC-GO)



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Zênia de Faria (UFG)

Para minha mãe e minha irmã.

## AGRADECIMENTOS

A Deus(a) que, de modo secreto e enigmático, rege as envelhecidas engrenagens do mundo.

À minha mãe, Geni, e à minha irmã, Cláudia, pelo amor, pelo carinho e pelos constantes incentivos. À minha irmã Patrícia (*in memorian*), pela companhia espiritual.

À professora Ofir Bergemann de Aguiar, pela orientação segura e competente.

Ao professor Heleno Godói de Sousa, amigo, “pai” e grande mestre, pela sua presença em minha vida.

À professora Zênia de Faria, grande mestra e amiga, por ela existir.

À professora Jacqueline Penjon, da Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, pela acolhida, amizade e compreensão.

Aos queridos Josés: José Eduardo, José Estevão e José Seronni, sempre amigos.

À Josiane dos Santos Lima, pela amizade mais do que sincera.

Ao amigo Nelson Júnior (*in memorian*), pela amizade e pelo apoio em um dos momentos mais difíceis da minha vida.

À Maria Luiza Batista Bretas Vasconcelos, minha amiga Du, pelos dias felizes que passamos juntos em Paris e pelo amor, carinho e apoio nos momentos mais difíceis.

Aos também amigos, Wilton (Tom), Carlos Augusto, Rejane, Arquimedes, Fernanda Borges e Maria das Dores.

À professora Kátia Menezes de Sousa, pela amizade.

A todos os professores, funcionários e colegas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

*“Il y a toujours quelque chose d’absent qui me tourmente”.*  
(Frase de uma carta escrita por Camille Claudel a Rodin, em 1886. Pouco depois, Camille seria internada em um hospício, onde permaneceria até sua morte).

*“[...] tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara”.* (Caio Fernando Abreu em “Terça-feira gorda”).



## RESUMO

Caio Fernando Abreu sempre procurou desenvolver sua ficção acima dos convencionalismos de toda e qualquer ordem. Em suas obras, expôs uma temática própria, através do uso de uma linguagem tida por críticos literários como fora dos padrões tradicionais cultivados na literatura brasileira de sua época. Tal afirmação pode ser percebida em grande parte de suas narrativas, tais como nos seguintes contos, que selecionamos para análise nesta dissertação: “Fotografia”, “Domingo”, “Fuga” e “Corujas”, de *Inventário do ir-remediável* (1996); “Visita” e “A margarida enlatada”, de *O ovo apunhalado* (1976); “A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)”, de *Pedras de Calcutá* (1996) e “Pela passagem de uma grande dor” e “Os sobreviventes”, de *Morangos mofados* (1995). Procuramos, neste estudo, evidenciar certos aspectos dos traços comuns às personagens apresentadas nas narrativas do escritor, como solidão, desencanto, descrença e falta de fé, buscando demonstrar as estratégias através das quais o autor criou essas personagens. A razão para essa análise é resultado de certa insatisfação em relação às pesquisas feitas e publicadas a respeito da obra de Caio, cujos temas recorrentes estão, em grande parte, relacionados com a representação da homossexualidade, bem como com a contracultura, a Ditadura Militar e exílio por causa dela, o movimento *hippie* e o surgimento da AIDS, nos quais o texto do autor muitas vezes é relegado a um segundo plano. Assim, recorrendo a Mário de Andrade e José Paulo Paes, que respectivamente delinearam a figura do “herói fracassado” e do “pobre diabo”, assim como a Freud, Benjamin, Kristeva, Scliar e Klein, que trataram do tema da melancolia ou da solidão, apresentamos, neste trabalho, as personagens de Caio como “melancólico-solitárias”, tomadas pela sensação de estranhamento e deslocamento diante do mundo em que vivem. Além disso, retomando autores como Osman Lins, Genette e Friedman, tentamos evidenciar os elementos que criam nas narrativas, especificamente nas personagens e nos espaços nelas representados, a atmosfera de total solidão e melancolia, que caracteriza a obra do escritor.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu, Melancolia e Solidão, Espaço e Ambientação.

## ABSTRACT

Caio Fernando Abreu always tried to create his fiction beyond conventionalisms of all kinds. In his works he exposes his particular themes through a personal use of language, considered by literary critics as very far away from the conventionalities of the Brazilian Literature of his time. This affirmation can be confirmed in great part of his narratives, such as in the following short stories selected for analysis in this thesis: "Photo," "Sunday," "Flight," and "Owls," from *Inventory of the Ir-remediable* (1996); "Visit" and "The Canned Daisy," from *The Stabbed Egg* (1976); "The True Story/History of Sally Can Dance (and The Kids)," from *Stones of Calcutta* (1996), "For the Passage of a Great Pain" and "The Survivors" from *Musty Strawberries* (1995). In this study we tried to analyze certain aspects of the characters' common traits presented in Caio's narratives such as loneliness, disenchantment, disbelief and faithlessness, to demonstrate the strategies through which the writer creates these characters. The reason for this analyzes is due to a certain dissatisfaction in relation to the research conducted and published about Caio's works whose recurrent themes are, in its majority, related to the representation of homosexuality and counterculture, the Military Dictatorship in Brazil and exile because of it, the hippie movement and the emergence of AIDS, in which the text by the author is continually dismissed or considered as secondary. Using ideas by Mário de Andrade and José Paulo Paes, who respectively delineated the "failed hero" and the "poor devil" kinds of character, as well as others by Freud, Benjamin, Kristeva, Scliar and Klein, who dealt with the themes of melancholia and loneliness, we tried to present in this thesis Caio's characters as "melancholic-solitary" as they feel themselves strange and/or displaced in the world they live in. Furthermore, through ideas by Osman Lins, Genette and Friedman, we have tried to put into evidence the elements which create in the narratives, especially in the characters themselves and in the spaces they live in, the atmosphere of absolute loneliness and melancholia which characterizes Caio's works.

**Key words:** Caio Fernando Abreu, Melancholia and Loneliness, Spatiality and Setting.

## LISTA DE CONTOS APRESENTADOS

“Corujas” – *Inventário do irremediável* – (1970)

“Domingo” – *Inventário do irremediável* – (1970)

“Fotografia” – *Inventário do irremediável* – (1970)

“Fuga” – *Inventário do irremediável* – (1970)

“A margarida enlatada” – *O ovo apunhalado* – (1975)

“Visita” – *O ovo apunhalado* – (1975)

“A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)” – *Pedras de Calcutá* – (1977)

“Pela passagem de uma grande dor” – *Morangos mofados* – (1982)

“Os Sobreviventes” – *Morangos mofados* – (1982)

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	6
<b>ABSTRACT</b> .....	7
<b>LISTA DE CONTOS APRESENTADOS</b> .....	8
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>PRIMEIRA PARTE: A contística de Caio Fernando Abreu</b> .....	21
1.1 Aspectos do conto brasileiro contemporâneo e a contística de Caio Fernando Abreu .....	22
1.2 As classificações dos contos de Caio Fernando Abreu .....	35
<b>SEGUNDA PARTE: Melancolia e solidão em contos de Caio Fernando Abreu</b> .....	51
2.1 Sob a égide do fracasso: “desfibrados” e “pobres diabos” na literatura brasileira contemporânea .....	52
2.2 Sobre melancolia e solidão .....	62
2.3 A personagem melancólico-solitária em contos de Caio Fernando Abreu .....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	102
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	105

## Introdução

Este estudo é resultado de admiração e de certa sensação de descontentamento. O primeiro sentimento remonta ao fim do curso de Bacharelado em Literatura e Língua Portuguesa, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, quando chegaram até nós, assim como que por acaso, duas das coletâneas de contos de Caio Fernando Abreu. Tratava-se de *Morangos mofados*, de 1982, e de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988. A leitura dessas obras, naquele momento, foi um prenúncio de iluminação. Alguma coisa, que não sabíamos explicar de imediato, chamou-nos a atenção logo no primeiro contato.

Instigou-nos uma espécie de clima ou atmosfera que envolve as narrativas e que, mesmo naquelas em que a esperança ou um fraco otimismo ronda as ações, parece nos conduzir a um abismo inexplicável. Esse aspecto, associado à condição de solidão inerente às personagens de grande parte dos textos de Caio Fernando Abreu, característica que sempre nos interessou em literatura, acabou por nos levar à leitura da obra completa do escritor. Daí a elegê-la como objeto de estudo foi um passo. Um ato que desencadeou uma grande caminhada no emaranhado dos textos ficcionais e da fortuna crítica até então produzida sobre Caio Fernando Abreu.

Já no que se refere à sensação de descontentamento, essa surgiu quando, ao examinarmos os textos críticos sobre a obra do escritor, percebemos que grande parte dos estudos realizados sobre sua produção ficcional e epistolar tinha como tema recorrente problemas relacionados à

representação da homossexualidade ou temas afins. Embora esse, assim como outros temas relacionados ao período de produção de suas narrativas como a contracultura, a Ditadura Militar, o movimento *hippie*, o surgimento da AIDS e outros sejam importantes em sua produção literária, parecia-nos, à medida que nos aprofundávamos nesses estudos, que o texto literário em si, matéria principal do estudioso de literatura a nosso ver, muitas vezes ficava relegado a um papel de coadjuvante. Ora como portador de um discurso ideológico, positivo ou negativo, não importa, em relação à homossexualidade, ora funcionando como uma espécie de crônica histórico-sociológica da geração de um período sombrio de nossa história.

As primeiras críticas à obra de Caio Fernando Abreu datam do início da década de 1970, quando da publicação de sua primeira coletânea de contos, intitulada *Inventário do irremediável*, embora sua qualidade como jovem escritor já viesse sendo percebida desde o final dos anos 60. Em 1968, Caio<sup>2</sup> conquistou uma menção honrosa do Prêmio José Lins do Rêgo pela obra de contos *Três tempos mortos*, conjunto de narrativas que nunca chegou a publicar por considerá-lo imaturo, incipientes exercícios de um escritor aprendiz. Um ano mais tarde, conquistou o Prêmio Fernando Chinaglia, do Instituto Estadual do Livro, com *Inventário do irremediável*.

Ao longo de sua trajetória como ficcionista, Caio publicou mais de uma dezena de obras, pertencentes aos mais diferentes gêneros. Dentre estas, podemos destacar os romances *Limite branco* (1970) e *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), as novelas que compõem *Triângulo das águas* (1983), a novela *Bien loin de Marienbad* (1994), publicada inicialmente na França e depois incor-

---

<sup>2</sup> A partir deste ponto, sempre que nos referirmos a Caio Fernando Abreu, utilizaremos apenas a designação Caio.

porada à obra *Estranhos estrangeiros* (1996), além de outra novela, *As frangas* (1989), dedicada ao público infanto-juvenil. Apesar de ter se dedicado também aos textos dramáticos<sup>3</sup>, dentre os quais *Zona Proibida*, *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, *O homem e a mancha*, *A comunidade do arco-íris*, *Sarau das 9 às 11* e *A maldição do vale negro*, adaptação de um de seus contos em parceria com o amigo Luiz Arthur Nunes, é, sem dúvida, no gênero conto que o escritor parece se firmar como um dos importantes representantes da geração de contistas surgida pós década de 1970.

Em 1975, Caio publicou seu segundo conjunto de narrativas curtas, *O ovo apunhalado*, e passou a ser designado pela crítica como o “porta-voz de uma geração” (JOCKYMAN, 1975, p. 15), sobretudo pelos temas tratados em grande parte de seus contos e romances. Outros críticos chamaram a atenção para uma espécie de estranhamento vivenciado pelas personagens diante da dor e da solidão. Esses sentimentos acabam por atingir também o leitor quando confrontado com a condição pessimista dessas personagens. Tal estranhamento, segundo a crítica, seria decorrente da sensação de uma não compreensão do homem em relação ao mundo no qual se encontra inserido. Esses sentimentos levariam o homem a buscar constantemente, quase sempre sem encontrar saídas ou respostas, um significado para a sua existência.

Flávio Moreira da Costa (1976) destacou outro aspecto da obra de Caio que sempre despertou o interesse da crítica. Esse aspecto até hoje é apontado também por outros críticos e estudiosos da obra de Caio como um elemento importante em sua produção ficcional: trata-se da maneira subjetiva e da extrema sensibilidade com que o escritor trabalha a linguagem, dotando

---

<sup>3</sup> Os textos dramáticos de Caio estão reunidos e publicados na obra *Teatro completo* (ABREU, 1997).

seus textos de características singulares, que, segundo Costa, “contribuem para a contemporaneidade de sua escritura” (p. 2).

A partir da publicação de *Pedras de Calcutá*, em 1977, Caio tornou-se presença cativa nos jornais, principalmente no *Zero Hora*, seja concedendo entrevistas ou tendo suas obras como objeto de comentários. Quando publicou *Morangos mofados*, em 1982, obra responsável pela sua consagração como escritor de sucesso, muitos foram os críticos e estudiosos de literatura que se manifestaram a respeito de seu mais recente trabalho. Viviam Wyler (1982) ressaltou a angústia e o vazio experienciados pelas personagens apresentadas nos contos, enquanto que Antonio Hohlfeldt (1982) chamou atenção para a violência contra o ser humano, expressa nas narrativas, o que, segundo o crítico, acaba por conduzir as personagens a uma completa falta de perspectiva, tanto em relação à geração representada, quanto às que estão por vir.

Depois de *Morangos mofados*, Caio publicaria ainda três outras coletâneas de contos: *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), *Ovelhas negras* (1995) e *Estranhos estrangeiros* (1996), lançada no mesmo ano da morte do escritor. A coletânea *Ovelhas negras* resgata contos escritos entre os anos de 1962 e 1995, nunca antes publicados; narrativas que, segundo o autor, são textos de fundo de gavetas, “marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas [...]” (ABREU, 2002c, p. 3), ovelhas negras que se desgarraram das mãos que as geraram e que, revistas, retornam em um momento novo. Assim como as obras precedentes, essas três publicações também receberam recepção favorável por parte da crítica.

No artigo, “Caio Fernando Abreu vive um surto de criação”, José Castello (1995) afirma que as personagens de *Os dragões não conhecem o*



*paraíso* não suportam as contradições da vida contemporânea e, ao tentarem se esquivar da roda-viva da existência, acabam por se configurar como estereótipos de sujeitos em constante estado de crise existencial. Desse modo, a desilusão que domina os textos não é apenas uma marca ilusória e aparente, ela é uma marca característica desses sujeitos ficcionais que olham o mundo com total desencanto, como que conscientes da impossibilidade de viverem seus desejos e aspirações. Outros críticos da década têm argumentos semelhantes ao se referirem à obra de 1988 como um livro cujo tema principal parece ser a solidão que assola o homem nas grandes cidades, bem como a sua tentativa desesperada, e acrescentamos, quase sempre fracassada, de superação desse vazio existencial com o amor ou a ilusão de um encontro amoroso.

Além da recepção crítica em jornais, a obra de Caio aparece como representativa em alguns livros cujo objetivo é historiografar a literatura sul-riograndense ou apresentar um panorama da literatura produzida durante o período de Ditadura Militar em nosso país. Regina Zilberman (1980) denomina a literatura produzida pelo escritor de “literatura intimista”, uma vez que, para ela, Caio privilegia em suas narrativas os aspectos subjetivos, criando personagens quase sempre anônimas e frágeis que vivem em meio à fragmentação de um contexto que acaba por torná-las, consciente ou inconscientemente, impotentes e desiludidas. Já para Flora Sussekind (1985), embora a obra de Caio se configure como testemunha de seu tempo, o autor não se contenta em apenas dotá-la de uma perspectiva documental-jornalística, propõe, antes, construí-la através de um olhar afetivo e, algumas

vezes, mordaz sobre a própria geração, criando uma narrativa muitas vezes demasiado tensa.

Em *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*, Marcelo Secron Bessa (1997) propõe uma análise de algumas obras de Caio, a partir da emergência de um discurso sobre a AIDS. O pesquisador inicia seu estudo mostrando a relação da AIDS com outras epidemias, assim como a tuberculose que, de alguma forma, sugestionou uma literatura sobre ela. Já num segundo momento, Bessa procura contextualizar a epidemia no Brasil, considerando nossas configurações sociais e algumas particularidades no que se refere à cultura sexual brasileira. Somente então, passa a analisar algumas obras de Caio, procurando estabelecer o que chama de uma “teia discursiva”, formada com base no entrelaçamento do texto literário com outros textos, a fim de saber como esses representam a doença em sua construção.

No estudo de Bruno Sousa Leal (2002), *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão pelo estrangeiro*, a obra de Caio é o ponto de partida para uma reflexão na qual o estudioso procura estabelecer relações entre o texto literário do contista e o momento histórico representado nos contos. Leal também considera, nessa reflexão, o período em que as narrativas foram publicadas e recebidas pelos leitores e pela crítica. Daí a preocupação de Leal ser, antes de tudo, uma preocupação com a contemporaneidade, “com o período histórico no qual o texto vem à tona, ou seja, em linhas gerais, com os últimos trinta anos do século XX” (p. 12).

Desse modo, partindo de uma leitura do texto literário de Caio em profunda relação com o tempo histórico, ou com o que chama de “contemporaneidade”, o pesquisador opta por aquilo que nomeia de “tríptico”, para

justificar a escolha dos três elementos que alavancarão o percurso de sua jornada: a metrópole, a identidade e a sexualidade. Ao estabelecer estas vertentes de análise, ressalta a necessidade de uma aproximação do texto de Caio com o texto de outros autores de diferentes campos, como o da História, o das Ciências Sociais e o da Filosofia, que desenvolvem em suas obras aspectos relacionados à metrópole, à identidade e à sexualidade. Com isso, a nosso ver, embora o autor tenha como ponto de partida as narrativas de Caio, o texto literário em si acaba por se perder em meio ao emaranhado de outros discursos que Leal coloca em diálogo com as narrativas do autor gaúcho. Ora, longe de desmerecer o trabalho do estudioso, o que nos inquieta em sua abordagem é o fato de o texto literário de Caio aparecer apenas como suporte, a partir do qual o autor propõe uma aprofundada reflexão sobre aspectos relacionados à metrópole, à sexualidade e ao sentimento de estrangeiridade. Com isso, elementos relacionados aos aspectos composicionais e temáticos de sua ficção, a nós muito caros, ficam relegados a segundo plano.

Um desses aspectos diz respeito à configuração das personagens apresentadas pelo autor em suas narrativas. As personagens de Caio são “seres” tomados pela sensação de estranhamento diante do mundo no qual estão inseridas, mundo quase sempre hostil e tomado pelo signo da decadência. Esse sentimento acaba por esvaziá-las de suas subjetividades, conduzindo-as a uma espécie de sensação de constante deslocamento. Com isso, esses seres representados nas narrativas de Caio acabam como transeuntes errantes nos espaços anônimos das metrópoles. Ainda sob o signo desse estranhamento, sentimento que se manifesta também na não compreensão de seu papel e lugar no mundo, a sexualidade das personagens

assume a mesma fluidez de suas identidades. As personagens das narrativas do escritor gaúcho são em sua maioria seres sem nome, cuja única busca no mundo parece ser um sentido para a existência ou um paliativo para a solidão.

Como pudemos verificar, vários foram os críticos que chamaram a atenção para o aspecto da solidão, do desencanto, da descrença e da falta de fé das personagens de Caio. Contudo, esses aspectos são apenas mencionados como características inerentes à obra do escritor. Mas como percebê-los e evidenciá-los dentro das narrativas? De que maneira e de quais estratégias o autor se vale para criar esse efeito e dotar suas personagens dessas características? Quais os elementos que criam nas narrativas, bem como nos “seres” e nos espaços nelas representados, a atmosfera de total solidão e desencanto?

Tendo como ponto de partida tais questionamentos, propusemo-nos, com base na seleção de alguns contos de Caio, a analisar como alguns desses elementos – principalmente no que se refere à representação dos espaços – se articulam para criar um efeito de profunda solidão, descrença e desencanto nas personagens, levando-as, muitas vezes, a uma visão melancólica da existência.

Ao todo é apresentado, neste trabalho, um conjunto de nove narrativas, às quais será dado tratamento desigual nas análises. Para o estabelecimento desse *corpus*, não restringimos nossa pesquisa a apenas uma coletânea de contos do escritor. Procuramos, antes, buscar, nas diversas coletâneas do autor, textos que nos servissem de objeto para demonstrarmos como os aspectos relacionados anteriormente se articulam na estruturação dos contos de Caio e como contribuem para a criação do efeito de descrença,

solidão, desencantamento, tristeza e melancolia nas personagens. Para a seleção dos contos não consideramos nenhum critério especial como: cronologia da publicação das obras, necessidade de englobar todas as coletâneas, número específico de contos por coletânea e outros. O critério adotado foi o de selecionar narrativas, nas quais os aspectos que nos interessam em nossas análises, aparecem de modo mais evidente.

Os textos ficcionais de Caio que nos serviram de base para a elaboração deste estudo foram os seguintes: “Fotografia”, “Domingo”, “Fuga” e “Corujas”, publicados em *Inventário do ir-remediável* (ABREU, 1996a)<sup>4</sup>; “Visita” e “A margarida enlatada”, da obra *O ovo apunhalado* (ABREU, 1976); “A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)”, de *Pedras de Calcutá* (ABREU, 1996b), além dos contos “Pela passagem de uma grande dor” e “Os sobreviventes”, de *Morangos mofados* (ABREU, 1995). Esclarecemos que as narrativas “A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)” e “A margarida enlatada” são rapidamente discutidas, somente para ilustrar alguns traços da obra de Caio ou a tipologia de seus contos. O exame dos contos “Corujas” e “Fuga”, além de igualmente ilustrar a tipologia da obra de Caio, tem por finalidade antecipar a figura da personagem melancólico-solitária. A análise dos demais contos buscam demonstrar de que forma alguns

---

<sup>4</sup> *Inventário do irremediável* foi o primeiro livro de Caio publicado. Em 1995, 25 anos depois, Caio o submete a uma rigorosa revisão para a publicação da 2ª edição. Nessa revisão, são suprimidos oito contos da edição anterior e, entre outras mudanças, o autor modifica o título da obra e da narrativa homônima para *Inventário do ir-remediável*. Nas palavras de Caio, a justificativa para a reedição e para as modificações são as seguintes: “[p]rimeiro, ainda acredito nele [o livro]. Segundo, é praticamente um novo livro. Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser alterado?). Terceiro: acho que se deve insistir na permanência de tudo aquilo que desafia Cronos, o deus-Tempo cruel, devorador dos próprios filhos. Esta reedição fica, assim, como uma espécie de comemoração das minhas, digamos, bodas de prata com a literatura...” (ABREU, 1996a, p. 5).

elementos da estruturação das narrativas se articulam para propiciar um efeito de solidão e melancolia.

Optamos por dividir este trabalho em duas partes. Na primeira parte, inicialmente, procuramos, por meio de exemplos extraídos de alguns contos, identificar algumas características mais gerais da contística de Caio. Essas características, como tentamos demonstrar, estão em consonância com muitos dos aspectos apontados por teóricos ou críticos, como Hermann Lima (1986), Alfredo Bosi (1994), Antonio Candido (2000), entre outros autores, como inerentes àquilo que chamam de “nova narrativa”, de “narrativa atual” ou de “narrativa contemporânea”. Tratamos, ainda, das categorizações do conto brasileiro atual, retomando estudiosos como R. Magalhães Júnior (1972), Temístocles Linhares (1973) e Antonio Hohlfeldt (1988). Num segundo momento, com base nos estudos de Regina Zilberman (1980) e de Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999), buscamos demonstrar de que modo a crítica tem se preocupado, sobretudo no que se refere aos aspectos temáticos, com a classificação e sistematização dos contos de Caio. As análises realizadas nesse momento, destacando-se as discussões sobre o conto “Visita”, já antecipam as que serão feitas posteriormente.

Na segunda parte, concentramo-nos, principalmente, nos aspectos relacionados à representação do espaço e das personagens. Procuramos enfatizar de que maneira esses dois elementos se interpenetram de forma a criar a atmosfera de solidão, desencanto e melancolia presente nos contos de Caio. Tentamos, ainda, sempre que possível, não perder de vista, em nossas análises, outros aspectos da narrativa, como a mobilização das vozes do narrador e das personagens, e de como esses aspectos também contribuem

para o efeito de solidão e desencanto em vários contos do escritor. Para isso, no que diz respeito aos elementos inerentes à narratologia, alguns dos quais já antecipados na primeira parte deste trabalho, recorreremos, sobretudo, aos trabalhos de Gérard Genette (1969, 1972, 1982), Friedman (1967) e de Osman Lins (1976). Retomamos ainda dois ensaios, um de Mário de Andrade (1974) e outro de José Paulo Paes (1990), para tratar do que denominamos de “personagem melancólico-solitária”. Já no que se refere à solidão, à tristeza, ao desencanto e à melancolia, levamos em consideração os textos de Sigmund Freud (1996), Melanie Klein (1975), Julia Kristeva (1989), Moacyr Scliar (2003), entre outros.

**PRIMEIRA PARTE: A contística de Caio Fernando Abreu**



## **1.1 Aspectos do conto brasileiro contemporâneo e a contística de Caio Fernando Abreu**

Grande parte dos elementos apontados como característicos do “conto contemporâneo” (BOSI, 1994) ou da “nova narrativa” (CANDIDO, 2000), por teóricos e críticos, podem ser identificados nos contos e romances de Caio. De acordo com Antonio Candido (2000), a “nova narrativa ou a atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro de nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos de 1930 e 1940” (p. 203-204). O crítico relaciona, como representantes dessa nova tendência, escritores como Graciliano Ramos, Dionélio Machado, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e outros. Candido menciona, ainda, em seu ensaio, autores contemporâneos de Caio como Nélida Piñon, Maria Alice Barroso, Roberto Drummond e outros.

Já Alfredo Bosi (1994), em seu estudo sobre o conto brasileiro contemporâneo, não chega a definir, de forma categórica, o que entende por conto contemporâneo, contudo indica quais seriam as novas situações temáticas e as formas que essas narrativas assumem na atualidade. Conforme nos explica, o conto contemporâneo seria credor do “segundo modernismo e [da] literatura de fora mais divulgada a partir dos anos de 40” (p. 15). Segundo ele, ainda, esses “foram, portanto, o principal quadro de referência estilística do conto brasileiro nos últimos vinte e cinco anos” (p. 15).

Podemos observar que, tanto para Candido, quanto para Bosi, a definição de narrativa contemporânea está ligada não só a um critério cronológico. Apesar de ambos os críticos concluírem que a narrativa contem-

porânea se consolida de forma mais sistemática no Brasil, a partir da década de 1930, eles apontam uma mudança nos temas representados nessas novas narrativas, assim como o surgimento também de novas formas para representar tais temas.

Algumas dessas inovações temáticas e formais podem ser percebidas em vários dos contos de Caio. Em mais de uma centena de contos publicados, entre 1970 e 1996, podemos perceber seu amadurecimento como contista, bem como as inovações que ia, aos poucos, incorporando ao processo de construção de suas obras. Desde as narrativas contidas em *Inventario do irremediável*, nas quais ele próprio reconhece uma profunda influência de Clarice Lispector, e mesmo se levarmos em conta as narrativas de caráter fantástico e do absurdo em *O ovo apunhalado*, os contos de Caio revelam uma profunda preocupação não só com os temas que abordam ou exemplificam, como também com os procedimentos narrativos utilizados para tal representação.

Parece consensual, por parte da crítica, que a década de 1970 tenha sido uma das mais férteis, no que se refere à consolidação do conto como gênero praticado por grande parte dos escritores que surgem nesse período. As narrativas produzidas por esses novos representantes do gênero em muito se distanciavam das narrativas cuja oralidade e tom popular Sílvia Romero (1980) reconhecia como sendo inerentes ao gênero praticado, no Brasil, no início do século XIX. Como nosso objetivo, não é, de modo algum, historiografar a evolução do conto na literatura brasileira, vamos nos restringir a apresentar alguns aspectos que caracterizaram as inovações do gênero,

especialmente depois do Modernismo de 1922, e que podem contribuir para uma melhor compreensão dos contos do autor, por nós analisados.

O conto brasileiro, após o surgimento do Modernismo, começa a apresentar fortes indícios de modificação e modernização, embora ainda estivesse preso a muitas das características tradicionais inerentes ao gênero como: estruturação em começo, meio e fim, apresentações minuciosas e flagrantes fotográficos de situações, espaços e tipos, além da presença de uma intriga envolvente, que deveria se desenrolar num plano de suspense em que as noções de causa e efeito fossem levadas a termo, encaminhando a narrativa para um final mais ou menos imprevisto, e cuja função, entre outras, era a de surpreender o leitor. Contudo, a partir do Modernismo e, de forma mais sistemática na esteira dele, muitos dos aspectos referidos se pulverizam à medida em que o enredo, se é que se pode falar em enredo em grande parte das “narrativas contemporâneas”, se desenvolve.

Explanando acerca do surgimento das novas produções ficcionais, sobretudo no que se refere ao conto produzido no período posterior ao Modernismo, Hermann Lima ratifica:

a partir de então [sobretudo, a partir da década de 1940], surgiram outros grandes cultivadores do conto moderno, podado do excesso, do recurso à *ficelli*, da preocupação do adjetivo. Muito embora sem o intuito preconcebido de alijar Maupassant, o certo é que, por intuição ou pelo conhecimento da obra de Tchecov, Katherine Mansfield, Saroyan e Kafka, outra modalidade de narrativa haveria de predominar no cenário das letras nacionais, com prejuízo não raro, é certo, do interesse da história, embora acentuando-se o sentido poético, a sutileza da emoção, uma atmosfera de aguda sensibilidade posta em foco pela arte desses renovadores do gênero. (1986, p. 55)

Nesse novo cenário do conto produzido no Brasil, podemos destacar os nomes de Ribeiro Couto, cuja prosa apresenta uma profunda sensibilidade e

lirismo, aproximando-se mesmo do poema, e Marques Rebelo, considerado como um dos grandes romancistas da cidade do Rio de Janeiro e cujos contos apresentam

flagrantes da metrópole pequeno-burguesa, [com] suas histórias irônicas e enternecidas ao mesmo tempo [e] a sua funda simpatia pelos humildes e desajustados, caixeiros de armarinhos, fuzileiros navais, postalistas, mulatas capitosas [e] mocinhas de subúrbio. (LIMA, 1986, p. 56)

Ressaltamos também, nesse novo cenário, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Já em relação às inovações, que passam a fazer parte da contística moderna no âmbito da literatura brasileira, o referido crítico esclarece que a

principal característica da subversão atual do gênero seria justamente essa de fugir de modo sistemático ao episódico, a qualquer elemento de surpresa, a qualquer fim imprevisto, que durante anos predominaria na maioria dos contos, especialmente nas letras europeias<sup>5</sup>. Daí, a noção de cronologia arbitrária, a simultaneidade de ação, quando não das simples reações psicológicas, o *flash-back*, a técnica do contraponto, a busca superlativa da situação, enfim, todos os recursos da movimentação do tempo e do *mood*, trazidos à literatura em grande parte pelo cinema. (LIMA, 1986, p. 60-61)

Desse modo, o que importa no conto contemporâneo não é mais o assunto, nem o enredo, como uma sequência de células narrativas que se encadeiam, conferindo ao texto certa unidade de coerência, mas sim o não episódico, o transitório, nada mais que o reflexo ou as sensações psicológicas, memorialísticas e ilusórias de seres que se movem em ambientes, muitas vezes, nem sequer localizados no tempo e no espaço. Os acontecimentos

---

<sup>5</sup> O texto deste trabalho (assim como o de todas as citações nele incorporadas) está em conformidade com o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, aprovado pelo Decreto Legislativo nº. 54, de 18 de abril de 1995 e que entrou em vigor a partir de janeiro de 2009.

apresentados, nessas obras de ficção, são como que instantâneos captados em uma atmosfera diluída e que pretendem dar conta ora de um momento, ora de uma vida inteira.

Alfredo Bosi, buscando também definir as diretrizes do conto brasileiro contemporâneo, afirma que esse

tem assumido formas de surpreendente variedade. [Visto que], ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem. (1994, p. 7)

Sendo assim, quase sempre situado em um entrelugar, cuja definição muitas vezes nos escapa, o conto brasileiro da atualidade se multifaceta em diversas formas, cuja função é ainda representar, mesmo que de maneira fragmentária e enigmática, determinadas situações.

Antonio Candido também chama a atenção para alguns aspectos relacionados à narrativa contemporânea, entre eles a dissolução do enredo. Embora Candido não faça referências a Caio, podemos afirmar que esse e outros recursos apontados pelo crítico são muito comuns nos contos de Caio, conforme procuraremos demonstrar em algumas de nossas análises. Segundo o crítico, as origens da dissolução do enredo na literatura brasileira encontram-se de forma mais evidente em Clarice Lispector. Nas palavras de Candido, “[ela] é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios” (2000, p. 210). Isso acarreta, segundo ele, “a perda da visão de conjunto [na narrativa] devido ao meticuloso acúmulo de pormenores, que um crítico atribuiu com argúcia à visão feminina, presa ao miúdo concreto” (p. 210).

Tais características, referentes à dissolução do enredo e ao gosto pelas descrições de contornos fugidios, cuja ênfase recai nos pormenores, podem se percebidas nos contos contemporâneos e, por extensão, nos textos de Caio.

Nos contos “Fotografia” e “Domingo”, narrativas da obra *Inventário do ir-remediável*, tais aspectos podem ser evidenciados. Ambos os textos configuram-se como espécies de instantâneos de um breve momento na “vida” das personagens. No primeiro conto, focalizamos uma mulher que espera, em vão, um homem, suposto pretendente, que nunca chega. No segundo, acompanhamos as reflexões de um jovem de 18 anos em seu quarto, perdido em seus pensamentos e em sua solidão de “um metro e oitenta” (Domingo<sup>6</sup>, p. 79).

Antonio Candido ainda salienta outros aspectos que caracterizariam o que nomeia de “a nova narrativa” e que aparecem presentes em muitos dos contos de Caio que serão por nós analisados, de forma mais ampla e sistemática, na segunda parte deste trabalho. No que diz respeito às normas de composição tradicionais da narrativa de cunho mais realista, não só do ponto de vista da representação da realidade, da temática, mas também dos aspectos gráficos do texto, Candido apresenta certas considerações significativas. Tais considerações podem ser aplicadas aos textos de Caio, de forma a caracterizá-los como exemplos dessa “nova narrativa” de que nos fala o crítico.

Os contos “Fotografia”, “Visita” e “Os sobreviventes”, no que se refere ao aspecto gráfico-estrutural, apresentam um único parágrafo, enquanto

---

<sup>6</sup> Todas as citações de narrativas de Caio Fernando Abreu, de agora em diante, serão parentéticas por títulos e números de página. As narrativas citadas encontram-se relacionadas na “lista de contos apresentados” na f. 8 deste trabalho, juntamente com o título da coletânea da qual faz parte e a data da sua primeira publicação em livro, desconsiderando-se as publicações em periódicos, antologias e seletas. As demais referências encontram-se no final.

que em outros contos do escritor, como é o caso de “A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)”, as inovações gráficas e formais parecem ser levadas ao último grau. O texto apresenta estruturação em blocos narrativos, ou seja, o autor divide o conto em várias partes, sendo que cada uma dessas partes recebe um título e é estruturada de uma forma diferente. Nessas partes ou blocos, o leitor pode escolher algumas opções propostas pelo autor para continuar lendo o conto, ou pode escolher todas elas, caso deseje. O conto caracteriza-se, também, pela presença de sinais gráficos, como pequenos quadrados para o leitor marcar sua opção, entre as alternativas propostas pelo autor, e para orientá-lo durante a leitura do conto, tal como no exemplo:

*Obs. a)* Se você achar q é invenção, assinale com um x o primeiro .  
Se você achar q é real, assinale com um x o segundo .

*Obs. b)* Assinalar este ou aquele  não modificará coisa nenhuma no desenrolar dos fatos, mas achamos q, em se tratando de obra aberta e essencialmente comunicativa, o leitor deveria participar nem q seja modestamente de sua confecção. Then, let's go there. (A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids), p. 115. Itálicos como no original)

O conto propõe, ainda, múltiplos finais para a narrativa. Tais recursos fazem com que o leitor perca a sua comodidade diante do texto, uma vez que esse se configura de forma muito diferente da de um texto mais tradicional.

Ainda, segundo Candido, outra inovação da “nova narrativa” refere-se ao fato de que

[muitos] autores mantêm uma linha que se poderia chamar de mais tradicional, sem dizer com isto que seja convencional, pois na verdade operam dentro dela com audácia – no tema, na violação dos usos literários, na procura de uma naturalidade coloquial que vem

sendo buscada desde o Modernismo dos anos 20 e só agora parece instalar-se de fato na prática geral da literatura. (2000, p. 211)

Essas características aparecem muito nas narrativas de Caio, nas quais certos coloquialismos de linguagem estão presentes. Em muitos textos prevalece até o uso de uma linguagem considerada, por assim dizer, vulgar. No conto “Os sobreviventes”, o discurso de uma das personagens é recheado de expressões dessa natureza:

que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu, eu pensava depois acendendo um cigarro no outro e não queria lembrar, mas não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros [...]. [...] só consegui te possuir me masturbando [...], eu enfiava fundo o dedo na buceta noite após noite e pedia mete fundo, coração, explode junto comigo, me fode, depois virava de bruços e chorava no travesseiro [...]. (Os sobreviventes, p. 18)

Antonio Candido estabelece outros elementos recorrentes nas “novas narrativas”, como por exemplo: a predominância da narrativa em primeira pessoa, o fim da dicotomia entre o discurso erudito do narrador e o coloquial da personagem, além do jogo de vozes que se estabelece entre as categorias do narrador e das personagens. Alguns desses elementos, principalmente os que foram destacados, serão retomados adiante, quando tratarmos da tipologia dos contos de Caio ou do ambiente de solidão e melancolia característico de sua obra.

Outra discussão recorrente, referente à problemática do conto contemporâneo, diz respeito às classificações e sistematizações dessa modalidade de texto ficcional. Vários foram os teóricos e críticos que tentaram classificar, considerando, sobretudo, aspectos temáticos e composicionais, vários contos em diferentes categorias.



Apesar de não se restringir apenas à análise e classificação de contos contemporâneos, R. Magalhães Júnior (1972), em *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*, apresenta algumas classificações para os vários contos, entre eles contos atuais, publicados depois da década de 1940, que utiliza ao longo de seu estudo, tais como: o conto em verso, o conto fantástico, o conto de canibalismo, o conto de moral, o conto epistolar, o conto policial, o conto satírico e o conto-hipótese.

Temístocles Linhares (1973), por sua vez, em *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*, propõe uma divisão baseada essencialmente em três grandes blocos: os contos realistas, os regionalistas e os fantásticos. Essa visão tripartida, ao longo dos vinte e dois diálogos propostos pelo crítico, desdobra-se em outras segmentações. Isso porque, no grupo classificado como realista, Linhares inclui outras variantes de contos que denomina como psicológicos, satíricos, sociais, humorísticos, históricos, de pesquisa linguística e de técnica policial, abrindo espaço ainda para o que nomeia de contos científicos.

Os contos classificados como regionalistas também apresentam subdivisões. São elas: o de valor lendário e folclórico, o de aproximação com o conto popular, o de certos tipos de personagem como o gaúcho, o jagunço, o cangaceiro, o conto sobre a fauna, o de vigorosa nota vernácula, o de vida pastoril, o conto da selva, o paisagístico e o de expressão estilística ou de invenção verbal. No que se refere ao conto fantástico, Linhares estabelece apenas uma categoria, uma vez que, de acordo com ele, poucos são os representantes dessa vertente em nossas letras nacionais.

Em sua obra *O conto brasileiro contemporâneo*, Antonio Hohlfeldt (1988) estabelece dois critérios básicos para fixar a sua divisão ou tipologia em relação aos contos estudados. O primeiro parte de uma perspectiva histórico-literária, uma vez que o crítico traça uma história do gênero e, a partir dos seus representantes e de suas produções, divide-a em períodos: dos precursores, dos pré-modernistas e dos modernistas. No segundo critério, Hohlfeldt afirma que as segmentações foram feitas considerando as “tendências e preocupações” dos autores dos contos por ele utilizados. Assim, o crítico procurou se orientar por essa perspectiva para relacionar a obra de um autor com outro e agrupá-los em capítulos, juntamente com outros escritores cujas tendências e preocupações apresentassem certas similitudes (p. 81).

Já em estudo recente, relativo ao conto sul-rio-grandense produzido na década de 1970, Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999) desenvolveu quatro “novas vertentes temáticas” – a social, a existencial-intimista, a memorialista ou da reminiscência infantil e a regionalista – para facilitar a classificação dos autores por ela estudados. Na vertente social, Bittencourt procurou congregar, “de uma maneira ou de outra, os contos que tivessem como fulcro a questão social” (p. 73). Segundo a autora,

a vertente social é a mais extensa e variada, pois compreende todos aqueles textos cuja ideia primordial é a análise da sociedade em suas macro e micro relações, abrangendo desde as que acontecem no interior da célula familiar, ou no contato entre patrão e empregado, até as grandes contradições do sistema capitalista, com as diferenças brutais entre os segmentos sociais, a perversa distribuição de renda, os valores/comportamentos dos setores privilegiados, os problemas do exercício do poder, da repressão, das liberdades individuais do cidadão, etc. (1999, p. 73-74)

Na vertente regionalista, a autora destaca a importância do regionalismo na identidade do conto gaúcho até meados do século XX. A partir de então, com o desenvolvimento do conto contemporâneo e a preferência desse pelos espaços e conflitos urbanos, as narrativas de cunho tipicamente regional começam a ocupar um segundo plano na preferência dos contistas, que se valem, inclusive, “de uma ótica renovada” para representar tais situações em seus textos. Até mesmo a figura do herói, antes “aquela personagem altiva, associada ao cavalo e reconhecida como o ‘centauro dos pampas’”, é, agora, substituída, segundo Bittencourt, pela imagem do

homem empobrecido, proletarizado, que vive numa nova ordem econômica que o expulsou do campo obrigando-o a procurar modos alternativos de sobrevivência, nem sempre lícitos e honrosos, que se apresentam como a única solução para continuar vivo. (1999, p. 123)

Já no que diz respeito à vertente memorialista ou da reminiscência infantil, de acordo com a mesma autora,

[a] temática memorialista, [...], se manifesta sob distintas nuances; ora em histórias ambientadas na infância, mas relatadas sob a ótica do adulto que revisita seu passado, reavaliando-o ou reescrevendo-o sob novas luzes; ora em textos nos quais o narrador é a própria criança que relata os fatos como os percebe em sua ótica infantil, incluindo aí a limitação natural que a própria condição impõe. Nos dois casos, trata-se de narrativas que têm como núcleo uma experiência, porém o modo de percebê-la e de relatá-la é diferenciado. Na primeira situação, o narrador deverá recorrer à memória, provocando a lembrança de algo ali armazenado, não como uma simples regressão do presente ao passado, mas, ao contrário, progredindo do passado ao presente. (1999, p. 107)

Por fim, no que se refere à vertente existencial-intimista, Bittencourt argumenta que, nela, estão incluídos

aqueles textos que têm, como foco central, a relação do indivíduo com o mundo circundante ou consigo mesmo; ou então aqueles que analisam de que modo se refletem na consciência individual, as condições de vida da sociedade contemporânea, envolvendo os problemas da solidão, do desacerto ou inadaptação ao mundo, da incomunicabilidade, da desilusão, das perdas, da ruína dos sonhos, etc. São narrativas que enfatizam a perspectiva subjetiva, desnudando os mistérios que se escondem no interior do ser humano, revelando seus desejos ocultos ou até mesmo percorrendo os subterrâneos nebulosos, às vezes enigmáticos e perturbados, da sua mente. (1999, p. 92)

Nessa mesma vertente, como esclarece a autora, “a história exterior das personagens no seu decurso cronológico e os condicionamentos sociais capazes de transformar os destinos particulares são colocados em plano secundário” (p. 92). O que importa, nesse tipo de narrativa, é a sondagem do pequeno acontecimento, do detalhe aparentemente sem nenhuma importância, que, não obstante, pode guardar profunda ressonância e significação na narrativa e nas personagens nela inseridas.

Tal recurso acaba por acarretar uma espécie de alteração ou deslocamento do centro de gravidade do texto. Esse deslocamento já é enunciado por Erich Auerbach (1976) no ensaio “A meia marrom”, sobre *Passeio ao farol (To the Lighthouse)*, de Virginia Woolf. Nesse estudo, Auerbach afirma, à semelhança das considerações anteriormente feitas a respeito da dissolução do enredo no conto brasileiro contemporâneo, que já não é mais nos “grandes pontos cruciais externos” que se encontram os elementos decisivos para o tratamento de um tema, mas sim em um momento singular da narrativa. Sendo assim, continua ele

em qualquer instante, no curso da vida, está contida e pode ser representada a substância toda do destino. Confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento cotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim, empenhado em não

deixar de fora nada exteriormente essencial e que salienta enérgicamente as grandes mudanças de destino como se fossem articulações do acontecer. (1976, p. 493)

Nos contos que constituem o *corpus* deste trabalho, o tratamento dado ao tema quase nunca aparece cronologicamente ordenado. O que vemos representado nos contos de Caio são pequenos acontecimentos cotidianos, indagações subjetivas de personagens que se sentem incompetentes diante de suas demandas existenciais ou que parecem não entender o sentido das coisas que lhes acontecem. Essa não compreensão ou sentimento de incompetência acaba por dotá-las de certo desencanto diante dos acontecimentos da vida.

No decorrer deste trabalho procuraremos demonstrar como essas características aparecem em certos contos de Caio, por nós selecionados. Antes, porém, apresentaremos as classificações estabelecidas para os contos de Caio por estudiosos de sua obra. Tais classificações visam catalogar as narrativas do escritor em categorias, considerando, principalmente, os aspectos temáticos e estruturais de seus textos.

## 1.2 As classificações dos contos de Caio Fernando Abreu

Considerando a grande quantidade de contos produzidos por Caio, ao longo de sua trajetória como ficcionista, é inevitável que a crítica tenha se debruçado sobre eles, buscando estudá-los e mesmo classificá-los de acordo com algumas sistematizações. Embora grande parte dos críticos que trabalham com a obra de Caio se concentrem, sobretudo, nos aspectos temáticos, uma vez que o surgimento de suas narrativas curtas ocorre no período da década de 1970 – momento conhecido como o *boom* da narrativa curta no Brasil, e no qual uma parte considerável da crítica buscava quase sempre vincular um escritor a certa ideologia, dadas as circunstâncias políticas e sociais do período – tais apontamentos abrem caminhos para uma melhor abordagem da obra do autor em pauta.

Regina Zilberman (1980), ao estudar o que denomina a “nova ficção urbana”, alerta-nos para uma forma ou desdobramento da prosa nacional, cujo objetivo é propor uma espécie de investigação do lugar do homem na coletividade e na estrutura econômica. Com isso, o foco das narrativas recai quase sempre no homem da modernidade, a quem a situação existencial se revela por meio de uma relação com o mundo, que se configura, na maioria das vezes, como hostil.

Nesse mundo de adversidades, a personagem representa o sujeito excluído do poder, à margem da sociedade e também da própria individualidade, pois se afigura, quase sempre, como um estrangeiro para si mesmo. São seres fracassados para os quais a introspecção surge como uma tentativa

de autoentendimento, de busca de uma possível saída do abismo de si mesmos e do mundo em que estão inseridos.

Zilberman aponta esses aspectos como inerentes à narrativa de Caio, uma vez que vê no autor de *Morangos mofados* um dos representantes dessa nova ficção urbana. Observemos, então, como alguns desses traços aparecem em um dos textos do escritor. Seleccionamos o conto “Visita”, publicado na coletânea *O ovo apunhalado*, de 1975, por considerarmos que ele funciona como exemplo ilustrativo para discutirmos alguns dos aspectos enunciados por Zilberman como característicos da literatura urbana e intimista produzida por Caio.

*O ovo apunhalado* é a segunda obra de contos do escritor. O livro se estrutura em um tríptico, sendo que cada uma das partes recebe um título. Assim temos: “Alfa”, “Beta” e “Gama”, respectivamente. Tal estrutura já evidencia uma das características mais significativas desse conjunto de narrativas curtas: o caráter fantástico e alegórico de grande parte dos textos que aparecem no livro. Ao todo são 22 contos que compõem a coletânea, nos quais, segundo Lygia Fagundes Telles (1976), Caio assume “a emoção”. “Emoção que é vertida para uma linguagem que em alguns momentos atinge a rara plenitude próxima de um estado de graça” (p. xii). Linguagem que, segundo a escritora, coloca Caio na “família dos possessos (que já nos deu um Van Gogh, um Dostoiewski, um Orson Welles), cultivadores não só da ‘paixão da linguagem’, na expressão de Octavio Paz, mas também da linguagem da paixão” (p. xii).

Narrado em primeira pessoa, técnica, na qual, segundo Candido (2000), se descarta a interrupção ou o contraste crítico entre o narrador e a

matéria narrada, e estruturado em um só parágrafo, o conto “Visita” relata o retorno do personagem protagonista a uma casa que, ao que tudo indica, tem para ele uma significação especial. A visita, então, é uma espécie de resgate ou tentativa de fixar na memória algo que, agora, no presente da narrativa, por alguma razão só pode mesmo ficar circunscrito a ela. Desde as primeiras linhas somos convidados a nos indagar sobre o que o personagem vai buscar naquela casa e o que pretende com aquela visita:

eu gostaria de ficar para sempre ali, parado naqueles degraus gastos, sentindo as sombras se adensarem no jardim que ficava logo após aqueles degraus onde eu pisava agora, estendidos até o portãozinho enferrujado que há pouco eu abria, ouvindo os rumores da rua coados pela espessa folhagem, olhando seu rosto envelhecido e doce, com os cabelos presos na nuca e um velho camafeu sobre a gola de renda, tudo um pouco antigo, como se ela gostasse de tocar piano quando entardecia, bebericando qualquer coisa leve como chá de jasmim enquanto as sombras na escada ficavam mais e mais densas, até que os ruídos das crianças fossem amortecendo e de repente ela percebesse ter ficado completamente escuro, apesar das luzes da rua refletirem com um brilho frio os cristais empoeirados do armário. (Visita, p. 25-26)

Nesse conto podemos destacar uma das técnicas peculiares à narrativa urbana intimista, uma vez que o texto se configura como um longo monólogo interior do personagem que, ora narra a partir do ponto de vista do passado – uma vez que os objetos e a atmosfera da casa desencadeiam nele lembranças que ele procura fixar na memória –, ora narra como se estivesse imaginando algo que o tempo e as circunstâncias há muito lhe furtaram.

Esclarecemos que empregamos o conceito de “monólogo interior” na acepção que dele têm alguns escritores em sua prática (James Joyce, Virginia Woolf) e que lhe dão alguns teóricos da narratologia, como Robert Humphrey (1976), Seymour Chatman (1993), Dorrit Cohn (1983) e Norman Friedman (1967). Em seu estudo sobre o ponto de vista na ficção, a partir das afirmações



de Lawrence Bowling, Friedman (1967, p. 129) estabelece distinções entre análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência. Assim, para ele, o monólogo interior seria uma técnica intermediária entre a análise mental e o fluxo de consciência. Conforme esclarece, o monólogo interior se apresenta como uma técnica narrativa mais articulada e mais organizada, mesmo se minimamente, e também mais lógica, pois apresenta ordem discursiva mental e gramatical, enquanto o fluxo de consciência apresenta-se de modo às vezes bastante desarticulado, tanto mental, quanto gramaticalmente, beirando a ilogicidade do pensamento. O narrador se vale desse recurso para representar a corrente de consciência ou os estados internos da personagem ou dele mesmo. Embora existam semelhanças entre o fluxo de consciência e o monólogo interior, Friedman, assim como outros teóricos, procura deixar claro que a principal diferença entre os dois refere-se ao fato de o primeiro ser uma radicalização dos procedimentos empregados no segundo.

No caso específico do conto em estudo, a narrativa é construída seguindo uma outra perspectiva, pois, dado o caráter subversivo dos contos de Caio, nem sempre é possível identificar os limites entre as estratégias narrativas, como o narrador em primeira pessoa e o monólogo interior, utilizadas pelo autor.

De acordo com Zilberman, no conto “Visita”,

o desenrolar do evento narrativo depende, pois, do fluxo da memória, legitimando o emprego do monólogo interior, que estabelece um *continuum* do pensamento. É este fato que garante sua integração a uma corrente intimista, sendo seu alvo a reflexão sobre a interioridade mesma do homem, isto é, em que medida esta lhe oferece segurança e um certo espaço na realidade. O caráter involuntário da lembrança dá-lhe uma conotação onírica, aproximando-a do discurso inconsciente. (1980, p. 113)

A narração da história, a que temos acesso pela voz e pelo ponto de vista do narrador personagem, oscila entre o presente e o passado, ou seja, entre o momento em que ele está parado nos degraus da escada, quando da visita, e alguns momentos em que viveu naquela casa, em período anterior à visita. Isso reforça o que Zilberman chama de “conotação onírica” da narrativa, uma vez que o leitor fica em dúvida em relação ao que é narrado, sem saber ao certo se parte disso não é somente fruto da imaginação do narrador personagem. Todas essas singularidades contribuem para criar uma atmosfera bastante particular e que marca, por assim dizer, a maneira de representar os acontecimentos na literatura de Caio.

O objetivo da visita parece ser rever o quarto de alguém que, no passado e ainda no presente, teria um significado especial para o personagem, apesar de não sabermos claramente que significado seria esse. Não sabemos, também, por que as lembranças despertadas por essa visita são sinônimo de dor e sofrimento:

[...] disse apenas que queria ver o quarto dele, e achei difícil dizer qualquer coisa, e não consigo lembrar se realmente disse ou apenas meti a mão no bolso para mostrar um amarfanhado recorte de jornal, sem dizer nada, e então o seu sorriso se alargasse mais, compreendendo, mas ainda discreto, e ela afastasse o corpo lentamente como dizendo que estava às ordens e depois me conduzisse pelo corredor silencioso e atapetado e eu visse os retratos de velhos parentes mortos dispostos pelas paredes e juntando ao acaso os olhos de um, o vinco no canto da boca de outro, a mecha rebelde do cabelo de um terceiro, o ar solitário de um quarto [...]. (Visita, p. 26)

À medida em que o conto se desenvolve, acabamos concluindo que o habitante da casa e do quarto, que o personagem gostaria de rever, provavelmente tivesse morrido. Essa informação, que aparece de forma diluída no texto – característica da narrativa contemporânea, na qual quase tudo é apresentado

por meio de índices que mais sugerem do que afirmam –, é prenunciada pela galeria de retratos de parentes mortos que o narrador personagem esquadrinha em busca de marcas que lhe lembrem o outro, conforme verificamos na citação transcrita anteriormente, assim como pelo fato de a mulher, que o recebe, estar trajando luto, como podemos verificar na seguinte passagem: “ela que dizia não ter tocado em nada [do quarto], toda de preto, apenas aquele camafeu de marfim no pescoço” (Visita, p. 27).

Com as idas e vindas entre o passado e o presente, assim como com a conotação onírica, “Visita” pode ser considerada uma narrativa urbana intimista, conforme Regina Zilberman a classificou em *A literatura no Rio Grande do Sul*. No conto, temos acesso aos conteúdos psíquicos do personagem central que, consciente da ausência do outro, entra em embate com os conteúdos da “realidade” e da memória. Daí a ideia quase sempre recorrente nas narrativas de Caio, ou seja, a representação de personagens envolvidas com suas perdas e tomadas pela dor da solidão e do desespero. Nos contos de Caio, a interioridade das personagens é desnudada, quer pela voz do narrador que adere à consciência da personagem, quer pela voz do narrador personagem que se expõe diante de impasses como a desilusão, o sofrimento, a morte e a solidão.

Com objetivos semelhantes ao de Zilberman, Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999), em seu estudo sobre o conto sul-rio-grandense, procurou fixar determinadas vertentes temáticas para situar os escritores gaúchos e suas obras no contexto do conto brasileiro pós-década de 1970. Assim como Zilberman reconhece que a obra de Caio contém características urbanas e intimistas, Bittencourt insere o autor entre outras vertentes temáticas na que

chama de “vertente existencial intimista”. Conforme demonstramos no capítulo anterior, os contos inseridos nessa vertente, segundo ela, são aqueles que apresentam, em primeiro plano, problemas relacionados aos indivíduos, bem como a relação desses sujeitos com o mundo no qual estão inseridos. Ainda nessa vertente, encontramos textos cujo foco é a solidão, o desacerto, a incomunicabilidade, a desilusão, as perdas e a ruína dos sonhos das personagens representadas.

Com isso, se considerarmos esses referenciais, coincidentes com os de Zilberman, o conto “Visita” poderia se configurar como exemplo daquilo que Bittencourt estabelece como sendo narrativas da vertente existencial intimista. Isso porque, no conto em pauta, o foco não recai sobre os aspectos externos da personagem e o decurso das ações não segue uma linha temporal cronológica. Interessam, no conto, os aspectos interiores e de sondagem psicológica, ou seja, a visita constitui a mola propulsora que desencadeia o fluxo dos sentimentos, sensações e lembranças do narrador personagem, que, tomado pelas reminiscências, parece não mais habitar o seu mundo, nem se encontrar naquela casa, mais especificamente, naquele quarto que revê.

Esse mergulho na interioridade do personagem, no conto “Visita”, ilustra o deslocamento do centro de gravidade da narrativa contemporânea, que deixou de convergir para a ação ou as ações que se desenvolvem em linha cronológica ou numa sucessão temporal muito bem demarcada. Retomamos, aqui, as considerações de Erich Auerbach (1976), já mencionadas neste trabalho, sobre as características das narrativas mais modernas. Nelas, de acordo com o teórico e crítico, o que importa não são os grandes acontecimentos ou os “grandes pontos cruciais externos”, em que se encontram os elementos

decisivos para o tratamento de um tema, o que importa, na narrativa contemporânea, é o momento particular, no qual pode “[estar] contida e pode ser representada a substância toda do destino” (p. 493).

No conto “Visita”, podemos deduzir que esse momento crucial, de que nos fala Auerbach, tanto pode ser o momento da visita em si, como momentos anteriores a ela e que talvez tenham motivado o narrador a empreendê-la em busca de possíveis respostas. Assim, podemos afirmar, como nos esclarece Bittencourt, que, em muitos dos textos de Caio, a história se centra no plano individual e é a “partir dele [que] se estabelecem as relações com a realidade e se buscam os sentidos das coisas” (1999, p. 94).

O narrador personagem parece buscar, na visita que empreende àquela casa, uma espécie de explicação e/ou justificativa para a ausência do outro e para a sua existência nesse mundo de adversidades, lembrando aqui o que sustentou Zilberman sobre a nova ficção urbana. Durante seu percurso, da rua ao jardim, do jardim à sala e da sala ao quarto, existe, no protagonista, a certeza da perda, evidenciada por todos os indícios da casa em degradação, como também pelos seus dados da memória, que lhe informam, a todo instante, que o outro não mais está ali naquela casa. Sua jornada ao interior da casa culmina na observação minuciosa do quarto, agora, no presente da narrativa, vazio e empoeirado. Tal atitude caracteriza-se como uma tentativa de entender coisas que parecem não ter muito sentido, para o leitor, e que o conto acaba por não elucidar.

No plano do desejo do personagem, prevalece a vontade de que a cena da constatação da ausência do outro se desenrolasse de trás para frente. Ele deseja que a mulher de luto o encare e lhe diga duramente

que sim, que não, que tudo isso não é verdade, que todos nós, eu, ela, ele, todos os degraus e todas as sombras e todos os retratos fazemos parte de um sonho sonhado por qualquer outra pessoa que não ela, que não ele, que não eu. (Visita, p. 30)

Esse desvendamento da interioridade da personagem está presente em vários contos de Caio, de modo a podermos enquadrá-los na “ficção urbana intimista”, conforme esclarece Zilberman, ou na “vertente existencial intimista”, na categorização de Bittencourt. Ele perpassa, também, os contos analisados na segunda parte deste trabalho. Daí termos estendido nossa discussão. Outros contos, contudo, considerando-se, ainda, Bittencourt, podem ser vistos como memorialísticos ou de reminiscência infantil. No conjunto dos textos ficcionais do autor, destacam-se algumas narrativas curtas, quase sempre de caráter memorialístico, nas quais as personagens infantis ou adolescentes assumem lugar de destaque na trama. Nelas, a criança/adolescente tanto pode aparecer como narrador personagem que, depois de adulta, relembra um fato significativo de sua infância/adolescência – como no conto “Corujas”, da obra *Inven-tário do ir-remediável*, de 1970 –, como pode, também, narrar a partir da perspectiva própria da criança, tal qual no conto “Fuga”, da mesma coletânea.

Em “Corujas”, a ação se desenvolve a partir do aparecimento, na casa do narrador personagem, de um casal de corujas. As aves logo são adotadas pelas crianças e celebradas como a maior novidade dos últimos tempos. Contudo, somente o protagonista e narrador parece saber identificá-las, ou talvez, de acordo com nossa interpretação, identificar-se com elas, reconhecendo o lugar delas, e, por extensão, o seu, de seres estrangeiros e incompreendidos naquele espaço onde supostamente reinava a harmonia. Na

disputa cotidiana pela posse das corujas, apenas o narrador parece compreendê-las e suspeitar do caráter delas de seres impossíveis:

[...] Restou-me o consolo de ter sido o primeiro a identificá-las como realmente eram. Ou como eu as via, duvidando que a visão dos outros fosse mais correta, profunda ou corajosa. [...].  
As crianças disputavam a posse, é minha, não, é minha, manhê, a Claudia quer se adonar das corujas, mas elas passavam adiante, sabendo-se para sempre impossíveis, indecifráveis. (Corujas, p. 29-30)

Como estavam com as asas cortadas, curtas demais para o voo, as corujas ficavam circunscritas àquele ambiente que lhes cerceavam a liberdade. Assim, entendido pelo narrador como um ato de revolta, as aves acabam por morrer de inanição, uma vez que se recusavam a comer qualquer alimento oferecido pelos moradores da casa. O desfecho da narrativa, explicitamente indicado no conto como “desfecho”, apresenta o sentimento de perda e das dores dela resultantes, tão recorrentes na obra de Caio: “[não] fui ver a sepultura. Não sei se me assustava o mistério adensado ou para sempre desfeito” (Corujas, p. 32).

Observamos, portanto, igualmente, na obra em pauta, o indivíduo que se depara com um mundo de adversidades. Consideramos que esse narrador personagem é um adulto que narra fatos vividos na sua adolescência, pela menção a “[m]eu pai” e “[m]inha mãe” (Corujas, p. 28), que ele faz no decorrer do texto, implicando ser esse o seu universo familiar, assim como por ele mencionar os “adultos” e “[a]s crianças”, como se ele não fizesse parte de nenhum desses dois grupos. Não se trata, certamente, de uma criança, porque já tinha barba no rosto, conforme se observa em: “[e] punha-me em dia comigo mesmo, para me apresentar novamente a elas de banho tomado, unhas

cortadas, rosto barbeado, cabelo penteado” (Corujas, p. 30). Por outro lado, a frase final do texto, acima transcrita e aqui repetida, reforça a ideia de não se tratar de um adulto, pois sugere um contato inicial do personagem com a perda, a dor e o mistério da vida: “[n]ão sei se me assustava o mistério adensado ou para sempre desfeito” (Corujas, p. 32).

No conto “Fuga”, que também pode ser classificado como pertencente às narrativas memorialísticas ou da reminiscência infantil, diferentemente de “Corujas”, temos um narrador em terceira pessoa. Mesmo não indo totalmente ao encontro do que Bittencourt reconhece como um conto memorialístico ou de reminiscência infantil, pois não é narrado pela própria criança e a partir de sua perspectiva, consideramos que o conto “Fuga” pode ser representativo dessa categoria. Embora seu narrador narre em terceira pessoa, está aderido à consciência do personagem. Esse recurso faz com que grande parte do conto, mesmo se em terceira pessoa, apresente a perspectiva ou ponto de vista de uma criança, no caso, um menino de seis anos de idade. Trata-se, então, de uma voz narrativa externa, mas que registra as ações e as percepções do personagem através de uma perspectiva interna.

Grande parte do enredo restringe-se a representar os momentos que antecedem o horário estipulado entre o protagonista e sua companheira, uma menina de seis anos, para o encontro e a consequente fuga. Durante esse tempo, o menino se ocupa de coisas cotidianas e reflete sobre a iminente concretização de sua aventura:

[c]aminhava devagar, a coisa remexendo-se com gosto dentro dele. Num esquecimento de que era insípida, quase estalava a língua de puro prazer. Mãos nos bolsos, cabeça baixa, ah nunca se sentira tão definitivo. Era seu primeiro crime, e tão longamente premeditado que não havia espanto nem temor. (Fuga, p. 146)



Envolvido com seus pertences, um pião, uma pedrinha e dois biscoitos que ganhara de uma transeunte, encaminha-se para o lugar marcado: um poste, ponto de partida para a fuga. Chegando ao local, não encontra a companheira. É, então, tomado pelo desânimo e pela solidão da espera: e se ela não viesse? De fato, Lucinha, “a menina-que-ia-fugir”, acaba por não comparecer ao encontro. No trajeto que faz, do poste à casa da companheira de aventura – afinal de contas queria encará-la e entender suas razões para não ter aparecido –, transbordando de ódio e desapontamento, tem seu último bem, o pião, usurpado por um outro menino mais esperto que ele.

O ódio se torna mais evidente quando a mãe de sua parceira lhe informa que ela tinha ido a uma festa de aniversário na casa da vizinha. Chegando lá, encontra Lucinha, “tão Lucinha [como] [n]unca a vira [...] em toda a sua vida”:

[c]om o maior cinismo do mundo, ela brotou de repente duma nuvem de babadinhos, a cara limpa, o cabelo penteado com uma fita – ela, a falsa, que vivia com os fios na boca. Mais grave: um copo de guaraná e uma cocada nas mãos. [...].

Teve vontade de dar um tiro nela [...]. (Fuga, p. 149-150)

A explicação de Lucinha para não ter ido ao encontro, por mais banal que pareça, é dotada de um grande sentido lógico. Não foi, já que “[...] fugir a gente pode todos os dias, mas aniversário é só de vez em quando” (Fuga, p. 150). Na sua raiva quase incontida, depois de capitalizar perdas e ganhos, o menino acaba por concordar com a menina, sondando-lhe a possibilidade de ele também participar da festa sem ter levado presente.

O final do conto é, sem dúvida, inesperado para o leitor. Isso porque, dada a revolta do menino, o mais provável seria que ele não se conformasse

logo de imediato com a frustração do plano da fuga. Por sinal, finais pautados pelo conformismo e pela renúncia de algo muito planejado e esperado são comuns em muitos outros contos de Caio, surpreendendo o leitor, que esperaria outro desenlace, e levando-o a reflexões profundas desencadeadas pela surpresa.

Como procuramos demonstrar, os contos memorialísticos ou de reminiscência infantil ou, ainda, aqueles que apresentam personagens infantis, ocupam-se em representar momentos marcados por perdas ou períodos que marcam uma fase de transição para as protagonistas. Em “Corujas” e “Fuga”, o tratamento dado ao tema da infância/adolescência se processa textualmente de forma diferente um do outro, conforme enunciámos.

No primeiro conto, um narrador já adulto relembra e organiza fatos com os quais se confrontou e que estão ligados aos seus sentimentos de estrangeiridade ou deslocamento, solidão e perda. Já no segundo texto, a visão externa do narrador, contudo aderida à consciência do personagem, torna sua perspectiva limitada; mas permite-lhe representar todo o sentimento de frustração do protagonista ao ver seu plano de fuga malogrado por uma simples festa de aniversário. Festa que acaba se configurando como uma possibilidade nova, uma vez que a fuga, no momento, já não era mais possível.

Bittencourt elenca ainda alguns contos de Caio como pertencentes àquilo que nomeia como “vertente social”. Segundo ela, de maneira mais geral, nessa vertente estão inseridos aqueles textos relacionados à análise e reflexão de aspectos da sociedade, bem como da relação dos sujeitos com as diferentes esferas sociais, tanto públicas, quanto privadas. Na obra de Caio, tais textos aparecem de forma mais sistemática a partir da segunda coletânea

de contos do autor, *O ovo apunhalado*, de 1975, em que Bittencourt considera que o escritor, além de preocupações mais intimistas e psicológicas,

diversifica a sua matéria ficcional, incluindo outros tipos de preocupações, inclusive as de caráter social, num modo de representação mais enigmático, repleto de imagens oníricas que lembram as paisagens surrealistas. Aqui já é possível identificar uma dicção mais particularizada, mostrando que o autor firmava o seu modo próprio de contar, numa linguagem repleta de subjetividade, na qual o comentário, a reflexão ou até mesmo o puro delírio suplantam os acontecimentos efetivamente narrados. (1999, p. 85)

Nesses contos, Caio elabora, quase sempre pelo viés do alegórico ou do fantástico, narrativas que criticam a sociedade massificada pela necessidade desenfreada do consumo, bem como a tecnologia que parece cada vez mais tentar suplantiar o lugar do homem no mundo. Nesse mundo regido pelo capitalismo louco e pelas inovações tecnológicas que prometem soluções para tudo, as subjetividades se esvaziam e o sujeito parece buscar cada vez mais um centro no caos do mundo.

O conto “A margarida enlatada”, publicado em *O ovo apunhalado*, é um exemplo significativo de como um objeto pode perder seu sentido, ou mesmo aura, para se transformar em mero objeto a ser consumido e posteriormente descartado. Na narrativa, um empresário alienado tem a “brilhante” ideia de comercializar margaridas enlatadas. Os cartazes com os *slogans* que anunciavam o produto não poderiam ser mais sugestivos: “ponha uma margarida na sua fossa” (A margarida enlatada, p.140). Os anúncios despertam a curiosidade no público:

[n]o dia seguinte acordou mais cedo do que de costume e mandou o chofer rodar pela cidade. Os cartazes. As ruas cheias de cartazes, as pessoas meio espantadas, desceu, misturou-se com o povo, ouviu os

comentários, olhou, olhou. Os cartazes. O fundo negro com uma margarida branca, redonda e amarela, destacada, nítida. [...] Sorriu. Ninguém entendia direito. Dúvidas. Suposições: um filme *underground*, uma campanha antitóxicos, um livro pop. Ninguém entendia direito. Mas ele e sua equipe sabiam. Os jornais e revistas das duas semanas seguintes traziam textos, fotos, chamadas [...]. (A margarida enlatada, p.140)

Toda essa aura de mistério, no entanto, dura apenas até que o produto seja lançado e consumido e, novamente, surja, nos sujeitos, a necessidade de um novo produto. Assim, as margaridas são logo substituídas pelas avencas e essas, ao que tudo indica, logo serão substituídas. Nesse jogo, o que interessa não é o produto, nem sua aura ou efeito, mas sim a necessidade de ter sempre algo novo e “da hora” para ser consumido.

Caio não se priva ainda do papel de ser o cronista da geração de 70, uma vez que revela, em textos como “Holocausto”, “Garopaba, mon amour” e outros, os sonhos, de toda uma geração, que se perderam em meio ao horror e a violências dos anos sombrios de nossa história. Bittencourt comenta, ainda, referindo-se à vertente social, que Caio, em alguns contos, procura

explora[r] a temática dos costumes, usando como referência [...] a cidade de Porto Alegre, montando uma autêntica colagem de pequenos fragmentos formados por palavras e expressões correntes, locais de encontros comuns, assuntos da atualidade, letras de música, cantores do momento, hábitos, tabus, lugares comuns, pequenos fatos do dia-a-dia, etc. (1999, p. 86)

Valendo-se desses elementos, Caio constrói o que Bittencourt chama de “verdadeiros painéis sociais”, embora nessa construção nem sempre esteja preso a convenções da técnica de representação mais realista da qual em muito se distancia. Podemos afirmar que os contos de temática mais social do escritor quase sempre se valem de metáforas ou alegorias que acabam por

cifrar a narrativa e que convidam o leitor a um trabalho ativo. Graças a esse jogo de metáforas inusitadas, que acabam por fazer com que os contos às vezes transitem pelas fronteiras do fantástico, muitas vezes as narrativas de temática mais social encerram uma atmosfera sombria e desesperadora. No meio dessa “névoa” de desespero e dor, as personagens aparecem quase sempre sozinhas e tomadas pelos sentimentos de desamparo, fracasso, impotência e melancolia. São sujeitos como que aprisionados em um mundo do qual todas as ilusões partiram, a exemplo das demais personagens da contística de Caio, como observaremos nas análises da segunda parte deste estudo.

**SEGUNDA PARTE: Melancolia e solidão em contos de Caio  
Fernando Abreu**

## 2.1 Sob a égide do fracasso: “desfibrados” e “pobres diabos” na literatura brasileira contemporânea

No decorrer desta segunda parte do trabalho, propusemo-nos a verificar de que modo a representação dos espaços configurados nas narrativas de Caio contribuem para a criação de um ambiente que propicia ou atesta o estado de solidão e melancolia das personagens. Para tanto, procuraremos averiguar, em alguns dos contos por nós selecionados, a recorrência de certo tipo ou modelo de personagem, que denominaremos de personagem melancólico-solitária. Tal tipologia, como veremos adiante, está em consonância com os escritos de dois importantes escritores e estudiosos da literatura brasileira. Trata-se dos artigos “A elegia de Abril”, de 1941, de Mário de Andrade e “O pobre diabo no romance brasileiro”, de 1990, de José Paulo Paes.

Poderíamos afirmar que, sem personagens, sujeitos que agem no contexto das ações da narrativa, não é possível haver nem discurso ficcional, nem diegese<sup>7</sup>. A esse respeito, o crítico Antonio Candido, citando André Gide, esclarece que

[o] enredo existe através das personagens; as personagens vivem o enredo. Enredo e personagens exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. “Nunca expor *ideias* a não ser em função dos temperamentos e dos caracteres”. [...]. Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. (1972, p. 53-54. Itálicos como no original)

---

<sup>7</sup> Os termos “discurso” e “diegese” são utilizados aqui segundo a concepção de Gérard Genette, para quem o termo “história” ou “diegese” corresponde ao “significado ou conteúdo narrativo”, à narrativa propriamente dita, ao “significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”. Já os termos “discurso” ou “narrativa” equivalem, por sua vez, ao “ato narrativo produtor e, por extensão, ao conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa”. Cf. GENETTE (1972, p. 72).

Sendo assim, a personagem constitui matéria imprescindível *dentro* do discurso ficcional (tanto quanto *para* ele), uma vez que é com base nela que o narrador constrói todo o contexto na qual a personagem está inserida, possibilitando-lhe a capacidade de agir e intervir, mesmo se indiretamente, no curso e decurso das ações que compõem a trama e da qual ela é instância em movimento.

Muito se discute, nos domínios da teoria da literatura, acerca da autonomia das personagens de uma obra de ficção e sua relação indireta com indivíduos do mundo empírico. Sabendo que o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico – pois essa não existe fora das palavras e do contexto accional que a engloba (GREIMAS, 1966, p. 172-191) – e, sendo as personagens representações de pessoas, sujeitos empíricos, segundo modalidades próprias da ficção, seria presunçoso historiarmos e problematizarmos os diversos aspectos teóricos inerentes a essa instância do mundo ficcional. Por essa razão, não consideraremos, profundamente e de modo sistemático, neste estudo, as importantes contribuições de teóricos como Roland Barthes, A. J. Greimas, Philippe Hamon, Umberto Eco, Émile Benveniste e tantos outros que produziram substanciais e aprofundados estudos sobre a tópica da personagem e de outros aspectos inerentes à obra de arte literária. Entretanto, caso necessário, recorreremos a conceitos desses teóricos e críticos para ilustrar nossas constatações e considerações nesse domínio da teoria da literatura e da narratologia. Isso porque esta apresentação visa apenas situar-nos em relação aos aspectos inerentes à personagem de ficção, para que possamos, neste e em capítulo posterior, discutir os elementos relativos às personagens “fracassadas” e “desfibradas”, segundo a perspectiva de Mário de



Andrade, e da personagem “pobre diabo”, de acordo com os apontamentos de José Paulo Paes. A partir disso, desenvolveremos a tipologia da personagem melancólico-solitária, por nós instituída, com base na leitura e análise de alguns dos contos de Caio.

Mário de Andrade (1974), no artigo “A elegia de abril”, já acenava para um novo modelo de herói, ou melhor, anti-herói nas letras nacionais. Trata-se, segundo o autor de *Macunaíma*, do “tipo do fracassado”, modelo de “herói novo” e “protagonista sintomático de muitos de nossos melhores romancistas atuais” (p. 189), que, como enfatiza Mário, “de uns dez anos pra cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem [esse] o termo!...)” (p. 189). O tipo do fracassado parece distinto dos “heróis problemáticos”, os quais, na concepção de Georg Lukács (2000), são seres dotados de ideais e grandes ambições e cujo caráter apresenta ainda força moral e intelectual, como é o caso dos “heróis de arte”: Emma Bovary, Dom Quixote e Otelo. Já o “herói fracassado”, de acordo com Andrade (1974), corresponde àquele tipo “sem força nenhuma”, “desfibrado”, “incompetente para viver” e “que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes se entrega à sua conformista insolubilidade” (p. 189-190).

Conforme Mário de Andrade, esse tipo de personagem aparece, inicialmente, nos chamados romances do Ciclo da Cana de Açúcar. Segundo o autor, esta modalidade de romance traz em suas páginas uma amostra bem típica “deste fracassado nacional”. Basta lembrarmos de Carlos, personagem da obra *Banguê*, de José Lins do Rego, para termos um modelo do que

vem a ser esse herói fraco, desfibrado, fracassado e sem nenhum talento para a vida. Outro exemplo clássico de fracassado nos remonta à *Angústia*, de Graciliano Ramos, em que o personagem Luís da Silva encarna o preciso modelo do herói fracassado, para o qual não existe saída, em suas adversidades, “senão o crime e a autodestruição”. A respeito desse romance e de sua personagem, Bosi nos informa que

também a solidão de Luís da Silva, em *Angústia*, cola-se à vida de um pequeno funcionário, de veleidades literárias, mas condenado a esgueirar-se na mornidão poenta das pensõezinhas de província e repetir até à náusea os contatos com um meio onde o que não é realce é safadeza. Tudo nesse romance sufocante lembra o adjetivo “degradado” que se opõe ao universo do herói problemático. A existência de Luís da Silva arrasta-se na recusa e na análise impotente da miséria moral do seu mundo e, não tendo outra saída, resolve-se pelo crime e pela autodestruição. (1997, p. 403)

Nesse sentido, é fácil lembrarmos do opressivo e mísero ambiente de trabalho de Luís da Silva, metido até a cabeça com papéis a serem copiados, enquanto nutre o desejo de levar adiante um amor e suas “veleidades literárias”. Sua vida cotidiana, por conta do ínfimo salário, resume-se a passeios noturnos, eventuais encontros com prostitutas sujas e miseráveis e a noites longas e mal dormidas nos subterrâneos da solidão de um quatinho de pensão. Eis aí um retrato do que Andrade identifica como sendo o tipo fracassado e desfibrado na literatura brasileira.

Por sua vez, José Paulo Paes (1990), no ensaio “O pobre diabo no romance brasileiro”, traça as linhas do que viria a ser o seguidor – e por que não? – o “irmão” ou “primo próximo” daquele modelo de anti-herói, do qual Andrade nos havia dado notícia antes da segunda metade do século XX. De acordo com Paes, a expressão “pobre diabo” – utilizada para designar um tipo

específico de personagem, característico de certo romance de nossa literatura – aparece pela primeira vez em um ensaio de Moisés Velinho, cujo título é “Dionélio [Dyonélio] Machado, do conto ao romance”, no qual o crítico aborda, principalmente, as atribulações vividas por um importante personagem da tradição de nossas letras contemporâneas, o protagonista de *Os ratos*. Conforme Velinho (1944), Naziazeno, personagem central do romance, “é um infeliz que se consome sem heroísmo, à procura do dinheiro com que pagar a conta do leite” (p. 40). Ao longo da ação do romance, um dia na vida de Naziazeno, vemos uma sequência de “pequenos fracassos, detalhes sem cor nem relevo, incidentes medíocres em si mesmos, mas que projetam sobre o desfibrado ânimo de Naziazeno como sombras duras e aplastantes” (p. 40). Nessa narrativa longa, cujo anti-herói é um “pobre diabo”, nas palavras de Velinho, o romancista só poderia mesmo valer-se “de um estilo que fosse, como o próprio destino de Naziazeno, baço e incolor” (p. 40). Essas características certamente são percebíveis quando da leitura de *Os ratos*.

O autor de “O pobre diabo no romance brasileiro”, tendo como elemento base as considerações de Velinho, discute, no artigo citado, a trajetória dessa modalidade de personagem em três outros diferentes romances da tradição da literatura brasileira, desde o Naturalismo, com o romance *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, passando pelo Pré-Modernismo de Lima Barreto com o seu *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, a até o Neo-realismo de 30, em que propõe a classificação “pobre diabo” para o protagonista Luís da Silva, do romance *Angústia*. Segundo mencionamos, Luís

da Silva já servira de modelo a Andrade quando de suas reflexões acerca da personagem fracassada e desfibrada no contexto de nossa literatura.<sup>8</sup>

Publicado pela primeira vez em 1887, *O Coruja* narra a história de André, depreciativamente apelidado pelos colegas de internato de o Coruja, devido a sua feiura física. Contudo, o romance não focaliza apenas as aventuras e desventuras desse personagem. Primeiramente, tem como ação central a personalidade e ascensão social e política de Teobaldo, a quem André se liga, nas palavras de Paes, “desde cedo por uma amizade que raia pela fidelidade canina e que se mantém inabalada até quase o fim do livro, a despeito de ser constantemente posta à prova por toda sorte de ingratidões” (1990, p. 42). O Coruja apresenta também muitas das características tão caras a um pobre diabo. Durante a leitura do romance, não escapa ao leitor atento o “tom de monotonia cinzenta” no qual está imersa a figura de André e que serve para intensificar o desvalimento e a pobre diabríce do personagem de Azevedo. Servo de primeira ordem, o Coruja está sempre servindo de sombra a Teobaldo, quer seja pagando as contas do “amigo” nos dias de necessidade, quer seja fornecendo ideias e informações para os artigos que conferiam notoriedade e prestígio a Teobaldo. Tudo faz pelo simples prazer de ser útil, não esperando nada em troca e ainda dando-se por muito satisfeito de não ser massacrado pelo sistema social vigente no qual estava inserido.

---

<sup>8</sup> Embora o título deste capítulo seja “Sob a égide do fracasso: a personagem ‘desfibrada’ e ‘pobre diabo’ na literatura brasileira contemporânea”, sabemos que algumas das obras utilizadas tanto por Mário de Andrade quanto por José Paulo Paes, em seus respectivos artigos, correspondem a um período anterior ao que tradicionalmente consideramos produções literárias contemporâneas. Entretanto, como nossa intenção foi comparar as personagens de Caio a essas figuras descritas e identificadas por Andrade e por Paes, optamos por manter o termo contemporânea, mesmo consciente desse detalhe importante encerrado no ensaio de ambos.

Ao término do romance, quando da morte de Teobaldo, o Coruja conserva ainda sua humilde bondade, mesmo cômico do quanto ela havia lhe trazido sofrimento. Segundo Paes,

nele, em vez do pobre diabo sociologicamente considerado [...], Aluísio Azevedo nos propõe o pobre diabo biologicamente considerado, ou seja, o que foi destinado pela própria natureza a esse que é o mais humilde dos papéis ficcionais. (1990, p. 42)

Toda essa galeria de pobres diabos, André, Luís da Silva, Naziazeno e Isaias, é acometida de uma dupla consciência de culpa: “do mulato que se sente separado, pela cultura livresca, dos seus irmãos de cor, e do escritor que, a despeito da sua posição crítica em face da sociedade que abomina e [que] acaba por ela derrotado” (PAES, 1990, p. 47) e que no espaço inteiro de uma cidade social está irremediavelmente só com os seus estigmas e sua condição de pobre diabo. A ela, corresponderia, justamente, conforme entendemos, com base em Bosi (1997), o reverso do “herói problemático” tipologizado por Lukács em sua *Teoria do romance*. Embora os heróis problemáticos sucumbam a um mundo de adversidades, no qual se encontram sempre em posição adversa, por trás destes sujeitos existem quase sempre a fibra, a coragem e o ideal peculiar aos heróis ou mesmo anti-heróis da narrativa moderna. Essas características não estão presentes nos heróis fracassados, desfibrados e pobres-diabos, de quem nos falam Andrade e Paes.

De acordo com o teórico húngaro,

o romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando numa única e mes-

ma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades da configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer. (LUKÁCS, 2000, p. 89-90)

Desse modo, pautado por uma forte presença do recurso irônico, o romance, conforme Lukács,

é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se a prova, encontrar sua própria essência. (2000, p. 91)

Por essa razão, ainda de acordo com Lukács, esta característica não pode ser reconhecida na epopeia clássica, uma vez que nesta modalidade, “os heróis épicos percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, pois [...] os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios” (p. 91).

Anota Lukács que, diferentemente do que ocorre com o herói épico,

a psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco, [...] súbito descortina-se então [diante dele] o mundo abandonado por deus com falta de substância [...] o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato como quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem. (2000, p. 92)

Assim, o gênero romanesco nada mais seria que o fruto da época que teria motivado aquele determinado tipo de representação, o romance, além de símbolo essencial do que ali estava dito.

Embora as considerações de Lukács se apliquem especialmente ao gênero romanesco e às personagens do romance, julgamos entrever uma relação entre tais reflexões acerca deste gênero e a contística de Caio.

Em seus contos, o autor constrói atmosferas permeadas pelo tom cinzento e melancólico, cujas personagens apresentam traços que oscilam entre a fraqueza, a solidão, o tédio e a depressão. Tais ambientações e características equivalem a uma espécie de continuação – tendo em conta modificações substanciais – do tipo de personagem “fracassado” e “desfibrado”, como afirma Andrade, e, também, de muitas das peculiaridades inerentes à personagem “pobre diabo”, conforme nos informa Paes. Esses “seres de papel”, pertencentes à atmosfera ficcional dos contos de Caio, aparecem mergulhados no mundo, tais como “abelhas contra uma vidraça, sem atinarem que ali não há passagem” (LUKÁCS, 1990, p. 92). A personagem melancólico-solitária equivale, como procuraremos demonstrar, a uma espécie de herdeira direta de toda esta tradição de – por que não dizer? – “infelizes” no âmbito de nossa literatura.

No próximo capítulo deste trabalho, procuraremos apresentar e discutir algumas das considerações de Sigmund Freud, Walter Benjamin, Julia Kristeva e Moacyr Scliar relacionadas à melancolia, bem como o trabalho de Melanie Klein a respeito do sentimento de solidão. As considerações desses estudiosos de diferentes campos do conhecimento, juntamente com as contribuições de Mário de Andrade e de José Paulo Paes, já apresentadas, servirão de base para, também no próximo capítulo, delinear uma possível definição de personagem melancólico-solitária. Procuraremos ilustrar nossa definição da tipologia de personagem em questão com exemplos extraídos de

alguns contos de Caio. Para isso, faremos referência a alguns dos textos do escritor já analisados neste trabalho, demonstrando até que ponto os protagonistas dessas narrativas aproximam-se ou distanciam-se daquilo que denominamos personagens melancólico-solitárias.



## 2.2 Sobre melancolia e solidão

Em “Luto e melancolia”, ensaio publicado em 1917, Sigmund Freud tece considerações sobre a melancolia, ao estabelecer algumas correlações entre os sentimentos de luto e de melancolia, que, segundo ele, apresentam alguns pontos semelhantes, não obstante difiram em alguns aspectos essenciais:

[a] correlação entre a melancolia e o luto parece ser justificada pelo quadro geral dessas duas condições. Além disso, as causas excitantes devidas a influências ambientais são, na medida em que podemos discerni-las, as mesmas para ambas as condições. O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou um ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos de que essas pessoas possuem uma disposição patológica. (1996, p. 249)

No que diz respeito ao comportamento ou à patologia do melancólico, Freud explicita que

os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecriminação e autoenviltecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com única exceção, os mesmos traços estão presentes no luto. A perturbação da autoestima está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas. (1996, p. 250)

Com isso, Freud contrapõe esses dois estados tentando perceber o que estaria por trás do comportamento e do objeto psíquico do melancólico e que ocasionaria nele os mesmos “traços mentais distintivos” de quando o

sujeito é tomado pelo luto. Conforme o autor, o luto desencadearia no indivíduo toda essa gama de estados psicológicos fazendo com que a pessoa passe por uma “disposição dolorosa”; entretanto, o próprio sujeito, valendo-se de seu conteúdo psíquico, projetaria em outros objetos de desejo toda aquela energia que antes era empregada ao ente, ao ideal e até mesmo ao amor perdido. Já no primeiro estado, a melancolia, o indivíduo conservaria, por longo tempo e até por uma vida inteira, toda essa multiplicidade de efeitos sintomáticos, não encontrando equivalentes e substitutivos para o elemento perdido, qualquer que seja a sua ordem.

Segundo o criador da psicanálise, talvez toda essa carga sintomática ocorra ao melancólico, muitas vezes, sem que este esteja consciente do “que” perdeu:

[i]sso, realmente, talvez ocorra desta forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não o *que* perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. (FREUD, 1996, p. 251. Itálicos como no original)

Tal perda ocasionaria no sujeito melancólico, além de todo o quadro descrito, um esvaziamento quase que completo do *ego* que se encontra, mais do que nunca, enfraquecido. Assim, “o paciente representa seu *ego* para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se enviltece, esperando ser expulso e punido” (FREUD, 1996, p. 251-252).

Encontramos ainda, no caráter melancólico, uma forte tendência a fazer autoacusações, pois, o sujeito, acometido dos sintomas da melancolia,

acredita “[dispor] de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas” (FREUD, 1996, p. 252).

Não obstante, este estado

é por um lado, como o luto, uma reação à perda real de um objeto amado; mas acima de tudo isso, é assinalado por uma determinante que se acha ausente no luto normal ou que, se estivesse presente, transforma[ria] este em luto patológico. (FREUD, 1996, p. 256)

Por essa razão, “a perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta” (FREUD, 1996, p. 256). O sujeito a quem acometeu essa grande perda, desenvolve, além de um forte comportamento de sadismo, uma certa tendência ao suicídio, conduzida e estimulada por aquele comportamento. A melancolia e todas as suas projeções sintomáticas, conforme ajuíza Freud, podem inclusive ser consideradas como sendo um comportamento maníaco, o que explicaria, em parte, a sua constância e permanência nos domínios psíquicos do sujeito.

Walter Benjamin (1984), em *Origem do drama barroco alemão*, desenvolve também uma série de considerações referentes à melancolia. Trata-se de considerações teórico-filosóficas. Nesse estudo, o autor chama atenção para o papel da morte, na estética barroca, e para o quanto, nesse contexto, recursos como a alegoria eram largamente utilizados pelos dramaturgos do período. A predominância da caveira, como alegoria da morte, além do apego e mesmo do culto às ruínas, como manifestação da caducidade e da deterioração da natureza em oposição à visão clássica que se apoiava no conceito de natureza harmônica e eterna, também são aspectos levantados por

Benjamin em sua obra. Segundo Matos (1989), a partir da concepção benjaminiana, “a alegoria é o sentido da ambiguidade em um mundo de ‘ruínas e fragmentos’, no qual nenhuma totalidade é garantida” (p. 117).

Benjamin aproxima, em seu trabalho, o século XVII, do drama barroco, e os modernos anos de 1930, uma vez que, para ele, ambos sucumbem à transitoriedade das coisas. Com isso, poderíamos identificar, como traços comuns do período barroco e da primeira metade do século XX, a ruína e a decadência. Esses traços acabam por fazer com que a melancolia se instaure, uma vez que se configura, quase sempre, como “sintoma” em momentos de crise e de desordem, nesse caso, conforme Benjamin, do emudecimento da natureza e da desordem da história. Esse caos, quase nunca aparente, acaba por fazer com que o melancólico crie suas crenças e também seus fantasmas.

Comentando acerca da obra de Benjamin, Sontag (1986) afirma que grande parte dos traços que o filósofo apontava como inerentes ao melancólico faziam parte também da biografia do estudioso: a solidão na metrópole moderna; o caminho sem destino do *flâneur*; a propensão para viagens; os labirintos e encruzilhadas com os quais constantemente se confrontava; a tendência em colecionar coisas em detrimento de relacionar-se com pessoas; a necessidade de ficar só, de um lado, e a amargura de sentir-se só, de outro; a ironia, que “é o nome positivo que o melancólico dá à sua solidão, às suas escolhas associadas” (p. 103).

Também de acordo com citação de Sontag, podemos afirmar que o próprio Benjamin reconhecia em si traços do melancólico. Segundo ela, ele

era o que os franceses chamam *un triste*. Na juventude, parecia marcado por uma “profunda tristeza”, escreveu Scholem. Considerava-se um indivíduo melancólico, desdenhando os modernos rótulos psicológicos, e invocava a astrologia tradicional: “Nasci sob o signo de saturno – o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e dilatações...”. Seus principais projetos, o livro publicado em 1928 sobre o drama alemão [...] e sua obra inacabada *Paris, capital do século XIX*, só podem ser plenamente entendidas desde que se compreenda até que ponto se baseiam na teoria da melancolia. (1986, p. 86)

Tanto em *Origem do drama barroco alemão*, como em *Sol negro: depressão e melancolia* e em *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*, Benjamin (1984), Kristeva (1989) e Scliar (2003) vão apresentar uma espécie de histórico da melancolia, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e Renascença e, no caso de Scliar, chegando até o século XX no Brasil.

Na Antiguidade, a melancolia tanto podia estar ligada à ideia de doença, associada à loucura, quanto à ideia de genialidade. A melancolia começa a ser concebida no mundo grego como doença uma vez que acomete o sujeito e o distancia da noção de equilíbrio tão cara ao ser humano ideal naquele contexto. Entretanto, para Aristóteles, a melancolia estava ligada profundamente à ideia do gênio e da criação:

por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (1998, p. 81)

Aristóteles também atribuía à melancolia um caráter profético, ideia, mais tarde, compartilhada por Kant que delegava ao sujeito melancólico um

caráter visionário e premonitório. Essas concepções são compartilhadas também por Benjamin.

Na Idade Média, a visão da melancolia está fortemente associada à escola médica de Salerno. Para eles, assim como para Aristóteles, a melancolia estava associada a um elemento seco e frio fabricado no baço, denominado bílis negra. A bílis negra era a responsável pela tristeza, angústia, inveja e ganância espelhadas nos olhos do melancólico.

A astrologia, a partir da Idade Média, foi, por sua vez, responsável por uma série de concepções referentes à melancolia e ao melancólico. A influência mais significativa, de acordo com a astrologia, provinha da influência exercida pelo planeta Saturno. Isso se devia ao fato de Saturno ser o planeta mais afastado da Terra, por essa razão, tal afastamento seria um convite à contemplação e a um possível afastamento da vida cotidiana. Daí o caráter do melancólico ser mais elevado, contemplativo e ligado ao espiritual e ao profético. Ainda segundo a astrologia, Saturno é considerado um planeta frio, seco, pesado e lento, características que podem ser estendidas ao ser humano regido pelas influências desse planeta. Essa concepção acerca da melancolia, validada pela astrologia, foi muito difundida na Idade Média e perdurou com muita força até o Renascimento. Benjamin afirma que, no Renascimento, esta teria sido a teoria usada como justificativa para separar a melancolia vulgar, que conduziria à loucura, da melancolia de gênio, ligada ao sublime, ao espiritual e à criação.

Em *Sol negro: depressão e melancolia*, adotando uma perspectiva mais psicanalítica, Julia Kristeva (1989) também trabalha de forma sistemática aspectos ligados à melancolia e ao melancólico. Em sua obra, Kristeva também

procura associar o estado melancólico à contemplação e à criação, características que reconhece nos sujeitos melancólicos. Assim como Benjamin, Kristeva retorna à Antiguidade e retoma Aristóteles para associar a melancolia ao homem de gênio. Segundo ela, baseando-se em Aristóteles, a melancolia seria mais que uma doença do filósofo, seria, sim, a sua própria natureza, uma vez que o filósofo seria melancólico por uma espécie de superabundância de humanidade.

Kristeva recorre, ainda, em sua obra, a uma série de outras teorias a respeito da melancolia, dentre as quais aquelas que procuram caracterizar o melancólico como um sujeito sonolento, preguiçoso, triste e covarde. A teórica aponta, também, que, ainda de acordo com algumas concepções, a verdadeira inclinação do melancólico seria o apego às ruínas, ao passado e ao estudo, uma vez que o trabalho há muito deixou de ter sentido para ele.

Conforme esclarece Kristeva, independentemente de qual seja a teoria mais válida para explicar a melancolia, ela quase sempre, ao longo da história, se manifestou de forma mais sintomática nos momentos de crise, pois “as épocas que vêem o desmoronamento de ídolos religiosos e políticos, as épocas de crise são particularmente propícias ao humor negro” (1989, p.15).

Em seu estudo sobre a melancolia, Kristeva procura também diferenciar a melancolia da “loucura”, ou o que chama de “estupor de manicômio”. Para ela, “a melancolia seria a sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase, dita maníaca, da exaltação” (1989, p. 16).

Ainda segundo a autora, a depressão neurótica em muito se assemelha à melancolia, embora se manifeste de forma mais branda. Para

Kristeva, tanto a melancolia, quanto a depressão, todavia apresentem algumas diferenças, são caracterizadas por traços muito comuns. Ambas se caracterizam pela intolerância do sujeito à perda de um objeto amado, como já nos alertava Freud em “Luto e melancolia”, de 1917, pela falência do significante no sujeito e, em particular, pela falência da linguagem. Daí advêm o caráter triste e contemplativo do melancólico, afundado até a raiz em suas perdas e conflitos, para os quais não acredita haver substituto ou saída. O melancólico seria então, de acordo com Kristeva, um indivíduo que não sabe perder. Ele teria “o sentimento de ser deserdado de um bem supremo não nomeável, de alguma coisa irrepresentável que nenhuma palavra poderia representar” (1989, p. 19). Por essa razão, ele ensimesma em sua tristeza uma vez que acredita na impossibilidade de substituir o objeto para sempre perdido.

Em *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*, Moacyr Scliar (2003) também parte do desenvolvimento histórico, a partir da literatura da Antiguidade, para estudar a melancolia. O médico e escritor procura historiografar a melancolia desde a primeira referência ao termo, como síndrome clínica, que remonta aos escritos de Hipócrates no século V a.C.

Assim como Benjamin e Kristeva, Scliar acompanha as várias definições que são atribuídas à melancolia ao longo do tempo, desde as concepções aristotélicas, passando pela visão teocêntrica adotada na Idade Média, até chegar às abordagens mais artísticas do sentimento e da atmosfera melancólica que predominaram nas diversas artes a partir do Renascimento.

Em seu estudo sobre a melancolia, o autor procura compreendê-la a partir dos mais diferentes campos do conhecimento como a Filosofia, a



Medicina, a Religião e as Artes. Com isso, Scliar mostra-nos a pluridimensionalidade de olhares que recaem sobre a melancolia na tentativa de defini-la:

Doença? Não havia consenso a respeito. De um lado estavam os adeptos do conceito galênico: melancolia é um distúrbio dos humores. [...]. De outro lado, estavam aqueles que, como Vives, seguiam Aristóteles: melancolia é uma admirável condição da mente. Cornelius Agrippa, filósofo e médico fascinado pelas ciências ocultas, garantia que a melancolia estava associada à capacidade de prever o futuro. [...]. A melancolia também podia estar associada às paixões. [...]. Os médicos do Renascimento [...] prescreviam o coito terapêutico como forma de neutralizar a melancolia amorosa: tratava-se de dar vazão ao excesso de sêmen produzido pelo sangue exposto ao calor da paixão. (2003, p. 79-81)

Demonstrando a influência da melancolia nas artes, Scliar analisa em seu livro diversas obras de pintores como Dürer, Bosch, Bruegel e Bouts, além de obras de escritores como Juan de Mena, Goethe, Gérard de Nerval, Paul Celan, Machado de Assis, Mário de Andrade e Clarice Lispector.

Em *Saturno nos trópicos*, o autor também trata da chegada da melancolia ao Brasil. Na segunda parte de sua obra, “A melancolia chega ao trópico”, Scliar (2003, p. 170) alude à chegada da melancolia como “as doenças viajando em navios”. Para ele, a melancolia brasileira estaria fortemente marcada pelo sentimento de colonização, além de outros fatores de motivo social e histórico como a nostalgia portuguesa, o genocídio indígena, a escravidão dos negros, as pestilências, a pobreza e, mais recentemente, as mudanças radicais de um sistema agrícola para o industrial, bem como as aparentes contradições que se refletem nas múltiplas configurações urbanas do nosso país. Segundo Scliar, tendo como base outros estudiosos da cultura brasileira como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Paulo Prado, os antídotos para a nossa tristeza e melancolia estariam expressos nas festas do

Carnaval, no futebol, na cachaça, na cordilidade, no humor e na malandragem de nosso povo.

Ligado à melancolia, está o sentimento de solidão, que é entendido por Melanie Klein da seguinte maneira:

por sentimento de solidão não desejo me referir à situação objetiva de estar privado de companhia externa. Refiro-me ao sentimento íntimo de solidão – o sentimento de estar só independentemente de circunstâncias externas, de sentir-se solitário mesmo quando entre amigos ou recebendo amor. Esse estado de solidão interna, eu acredito, resulta do anseio do onipresente de um estado interno perfeito inatingível. Tal solidão, experimentada até certos pontos, brota de ansiedades paranoias e depressivas provenientes das ansiedades psicóticas da criança. Essas ansiedades existem em certa medida em todo indivíduo, embora seja excessivamente intensa na doença; portanto, a solidão também faz parte da doença, tanto na de natureza esquizofrênica como na depressiva. (1975, p. 133)

Este sentimento se concretiza, segundo a autora, quando os sujeitos expressam “a dificuldade de integração em termos de se sentirem solitários e abandonados” (KLEIN, 1975, p. 136). Por essa razão, esses sujeitos sofrem por estarem inteiramente sós ou acompanhados apenas de suas subjetividades esvaziadas de sentido.

Desse modo, a partir dessas considerações, bem como dos aspectos apontados por Mário de Andrade e José Paulo Paes, no capítulo anterior, a personagem melancólico-solitária poderia ser definida pelo seu caráter, construído a partir de suas perdas e frustrações, tanto as momentâneas, quanto as adquiridas ao longo de sua existência, bem como por suas características como a desilusão em relação ao mundo, a falta de fé em si e nos outros, a certeza que possui da transitoriedade das coisas, menos de sua condição frustrada, o apego ao passado e a sua condição de ser solitário na metrópole moderna.

No conto “Visita”, podemos perceber muitas dessas características como sendo inerentes ao personagem protagonista. Para isso, basta lembrarmos daquilo que parece ser o objetivo da visita a que se refere o título: rever o quarto de alguém que, tanto no passado, quanto no presente, parece ter um significado especial para o personagem. Ciente da perda do outro, e da dor e do sofrimento que isso lhe desencadeia, a ponto de, talvez, esses sentimentos terem motivado a visita, o personagem (assim como nós, leitores) parece não saber exatamente o que ele perdeu nesse “quem” que não mais habita o quarto daquela casa em aparente degradação, tanto pela aparência de sua atmosfera, quanto pela dos objetos que a compõem. Aquilo que no personagem poderia ser compreendido como um possível sentimento de luto, dada a ausência do outro, acaba por configurar-se como um sentimento de melancolia, uma vez que o próprio personagem parece desconhecer o que perdeu, assim como o “real” motivo daquela visita. Ele está consciente apenas de sua dor, sofrimento e solidão no mundo hostil em que é obrigado a viver.

Já em “Corujas”, o sentimento de solidão e melancolia parece originar-se da não adaptação do personagem ao meio, sobretudo ao ambiente familiar no qual se sente como estrangeiro. Daí sua possível identificação com as corujas, seres, segundo ele, indecifráveis e impossíveis. O fato de as corujas estarem com as asas cortadas, o que lhes impede a fuga daquele ambiente doméstico, funciona no conto como uma possível extensão da maneira como o personagem se enxerga, circunscrito também àquele ambiente que, talvez, cerceasse-lhe a liberdade. A morte voluntária das aves no final do conto também contribui para a apreensão do caráter do personagem, pois com o desaparecimento dos seres com os quais ele se identificava e que, somente

ele, de acordo com seu ponto de vista, parecia compreender, o personagem está novamente só, mesmo estando cercado pelos pais e irmãos, com os seus sentimentos de dor, sofrimento e estrangeiridade.

A frustração do personagem do conto “Fuga” pode ser entendida como um sentimento transitório, assim como, a nosso ver, o personagem parece ser o menos sintomático em relação aos outros dois acima analisados. Isso porque a grande frustração que o acomete se deve à ausência da companheira, no lugar previamente marcado, para juntos empreenderem a fuga anteriormente planejada. Entretanto, no caminho que faz até a casa da menina, para tentar entender as razões de sua ausência, acaba por somar à sua frustração outras perdas, como a do pião que é roubado por um menino que encontra no trajeto. Ao encontrar a menina, que não estava em casa, pois tinha ido a uma festa de aniversário, mesmo tomado de ódio, parece deixar a fuga um pouco de lado, não sabemos se temporariamente, para se concentrar na festa de aniversário, na qual gostaria de entrar, ainda que não tivesse trazido presente. Nesse caso, mesmo que o grande ideal, a fuga, tenha sido perdido, não podemos deixar de perceber nesse conto, a solidão do personagem, bem como os sentimentos de frustração e tristeza demonstrados pelo menino ao longo do caminho que faz, do poste, local do encontro para a fuga, à casa da companheira. Nesse percurso, a visão que temos de sua interioridade parece revelar-nos sua condição de sujeito solitário em um mundo que se lhe afigura como hostil.

Valendo-nos dessas considerações, no capítulo que se segue procuraremos enfatizar alguns aspectos estruturais, sobretudo aqueles ligados à representação do espaço e das personagens, que compõem algumas

narrativas de Caio, a fim de evidenciar algumas características intrínsecas aos protagonistas dessas obras, que nos levaram a denominá-las personagens melancólico-solitárias, herdeiras diretas de uma tradição, conforme já ficou dito, de seres infelizes que povoam as páginas de várias obras da literatura brasileira contemporânea.

### **2.3 A personagem melancólico-solitária em contos de Caio Fernando Abreu**

Um dos ícones da geração de 60 e 70, Caio, nas palavras do também escritor e contemporâneo, João Gilberto Noll (1998), “teria sido um dos mais preparados escritores de [sua] geração, muito especialmente quando se pensa em coisas como domínio da língua e poder estilístico – esse arsenal enfim que monta a base de todo grande escritor” (p. 1). Para Lygia Fagundes Telles (1976), Caio teria sido o escritor da paixão. Seus contos quase sempre giram em torno do tema do amor e de seus desdobramentos que, por vezes, parecem contraditórios: amor e sexo; amor e morte; amor e abandono; amor e alegria; amor e memória; amor e medo; amor e loucura. Porém, bem no fundo, entre o sim, o não e o talvez, esses temas encontram seus pontos de ajuste, contraste e simetria, enfim, em Caio, o amor é o homem em suas eternas contradições.

Partindo dessas considerações e de muitos dos aspectos já mencionados nos capítulos anteriores deste trabalho, neste capítulo pretendemos desenvolver a análise de alguns dos contos que compõem nosso *corpus* de estudo, de modo a enfatizar alguns dos aspectos composicionais das narrativas curtas de Caio. Valendo-nos de algumas reflexões dos teóricos da psicanálise e da crítica literária já apresentadas, buscaremos evidenciar características do que convencionamos denominar personagens melancólico-solitárias. Além disso, levaremos em conta alguns aspectos do espaço que aparece representado nos contos, buscando relacionar o espaço e o caráter solitário e descrente das personagens.

Em “Pela passagem de uma grande dor”, o protagonista, Lui, um homem cuja idade não conseguimos precisar, vive uma destas eternas contradições em que o amor, a paixão, o sexo e a solidão parecem ser a essência de todo o conflito que serve de motivo para o desenvolvimento do enredo. Lembramos que os sentimentos na obra de Caio aparecem muito confusos e embaralhados, e que o enredo, a exemplo de muitas narrativas contemporâneas, conforme discutido anteriormente, aparece diluído. Além disso, as ações nem sempre seguem uma relação natural de causa e efeito. Contando com um narrador em terceira pessoa, que se coloca fora dos acontecimentos narrados, este conto apresenta em sua estrutura outros recursos inerentes à narrativa contemporânea, como a focalização interna da personagem e o discurso indireto livre.

Já pelo título, podemos imaginar o sentimento de que é tomado o protagonista. Em sua obra intitulada *Palimpsestes*, Gérard Genette (1982) identifica diferentes tipos de relações transtextuais, entre elas a “paratextualidade”. Segundo o teórico, essa pode ser entendida como uma relação menos explícita e até mais distante entre dois textos, como, por exemplo, a relação de um texto principal com outros textos paralelos: os títulos, subtítulos, advertências, prólogos e outros (p. 7-11). No conto em análise, essa relação transtextual é muito significativa, pois, conforme o título da história, estamos diante de uma situação em que o momento temporal presentifica na personagem sensações negativas muito intensas, tais como a perda, o sofrimento, a melancolia, a tristeza, por fim, todas essas sensações e sentimentos ligados ao termo dor. A sensação de dor é intensa, uma vez que, no título, a utilização do adjetivo “grande” serve para intensificar o vocábulo

“dor”. Desse modo, antes mesmo de iniciarmos a leitura da narrativa já temos condições de situar o terreno “arenoso” no qual iremos pisar, uma vez que o próprio título funciona com uma espécie de antecipação da atmosfera de dor, angústia e tristeza vivenciada pelas personagens.

Logo nas primeiras páginas do texto, o narrador se encarrega de mostrar o espaço opressivo e melancólico em que se encontra o protagonista:

Continuou sentado sobre a *velha almofada* amarela, cheia de pastoras *desbotadas* com coroas de flores nas mãos. As vibrações coloridas da televisão *sem som* faziam a sala tremer e flutuar, *empalidecida pelo bordô mortiço* da cor de luxo de um filme antigo qualquer. [...]. A luz de mercúrio da rua varava os orifícios das cortinas de renda misturando-se, azulada, à cor meio *decomposta* do filme. [...]. [...], inclinou-se sobre as capas dos *discos espalhadas pelo chão*, entre um *cinzeiro cheio* e um caneco de cerâmica crua quase vazio, a não ser por *uns restos* no fundo, que vistos assim de cima formavam uma massa verde, úmida e compacta. (Pela passagem de uma grande dor, p. 29. Grifo nosso)

Nesse ambiente, a casa onde mora Lui, grande parte dos objetos que compõem a decoração do espaço parecem tomados pelo signo da decadência e do abandono. A almofada está “velha” e “desbotada” e a estamparia, que, em outros tempos, apresentava “pastoras com coroas de flores nas mãos”, agora retrata apenas silhuetas amortecidas do que eram, certamente, imagens vívidas. Ainda para realçar todo o peso da paisagem interna, vestígios da iluminação artificial das lâmpadas de mercúrio, nas ruas, perfuram os pequenos “orifícios das cortinas”, conferindo à sala uma cor sombria e triste, semelhante a um retrato do passado. Os objetos pessoais e de uso doméstico aparecem espalhados, sem nenhuma ordem e cuidado. Esquecidos ou deixados, ao acaso, pelos cantos, restam-lhes vestígios de uma recente ou remota utilização: o cinzeiro quase transborda de cinzas de cigarros



e, no fundo da caneca, repousa morto o resquício de alguma bebida. Tudo isso é embalado pelo som da música “Desespero agradável” ou “Por um desespero agradável”, títulos de que Lui tentava se lembrar quando desperta para a suposta realidade com o som insistente do telefone, como observamos com a continuação da leitura do conto.

A descrição do espaço, nessa e em outras narrativas de Caio, não exerce apenas a função de situar o lugar onde as ações irão se desenvolver. Funciona, antes de tudo, como mais um dos elementos organizadores da narrativa, assim como o tempo, o foco narrativo e a personagem. Por essa razão, nos contos de Caio, o espaço e sua representação contribuem de maneira significativa para a criação de uma atmosfera de opressão, desencanto, tristeza e melancolia.

No caso de Lui, o espaço da casa em que vive é um retrato de sua interioridade desorganizada e de seus sentimentos de angústia, solidão e falta de fé. A partir da voz do narrador, mas do ponto de vista que se constrói a partir do olhar da personagem Lui, o espaço subjetivo percebido pela personagem, mas enunciado pelo narrador, acaba por revelar o estado anímico do protagonista, criando um ambiente que se estrutura como um reflexo da personagem nele representado.

Percebemos, então, que, em “Pela passagem de uma grande dor” e em outros contos do autor, a representação do espaço em muito se distancia de uma concepção clássica, que começou a ser deixada de lado, entre outros escritores, por Honoré de Balzac, em romances como *O pai Goriot*, *Esplendores e misérias das cortesãs* e *Ilusões perdidas*. Nessa concepção

mais tradicional<sup>9</sup>, o espaço, quase sempre, se restringe a um conjunto de referências geográficas ou sociais que buscam situar a personagem em um determinado lugar. Assim, o espaço acaba funcionando quase como um pano de fundo ou cenário para o desenvolvimento da ação, fato que não acontece nos contos de Caio. Em sua obra, podem ser aplicadas as noções de “ambientação”, na qual o cenário é muito mais que uma simples descrição do espaço, quase sempre destituído de significado para a narrativa.

Em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins (1976), a partir do estudo e da análise das obras de Lima Barreto, apresenta-nos importantes contribuições para a compreensão do espaço em obras narrativas. Entre elas, destacam-se a distinção que o autor estabelece entre espaço e ambientação e, conseqüentemente, a sistematização ou classificação que apresenta no que se refere aos três tipos de ambientação: franca, reflexa e dissimulada.

Ao diferenciar espaço e ambientação, Lins sustenta que, para que o leitor possa aferir o espaço configurado em uma narrativa, ele precisa levar em consideração a sua experiência de mundo (1976, p. 77). Por exemplo, se uma narrativa tem como espaço o cenário rural, o leitor precisa acionar a sua experiência e buscar referentes para o espaço representado na narrativa. Assim como, se a narrativa se desenvolve em um cenário urbano, o leitor familiarizado com o caos de uma grande cidade, certamente não terá nenhuma dificuldade em referenciar praças, feiras, aglomerados urbanos em zonas comerciais, terminais rodoviários, aeroportos, bares e restaurantes.

Já no que se refere à ambientação, conforme nos esclarece o escritor, o leitor necessitaria de um “certo conhecimento de arte narrativa” para

---

<sup>9</sup> Conferir, a respeito dessa e de outras concepções mais tradicionais do espaço, Bourneuf; Ouellet (1976, p. 130-168).

poder aferi-la. Isso, porque a ambientação refere-se ao “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (p. 77). Com isso, nas palavras de Lins, enquanto na representação do espaço a significação é explícita, na representação da ambientação a significação é implícita. De outro modo, o espaço é sempre denotado e a ambientação conotada.

Se considerarmos o conceito de ambientação, veremos que, nos contos de Caio, grande parte das descrições estão a serviço da criação de um ambiente que se configura, quase sempre, como homólogo à condição da personagem. Assim, em “Pela passagem de uma grande dor”, não só o ambiente é representado de forma degradada, como outros elementos são introduzidos na narrativa para intensificar ainda mais a atmosfera de angústia e desencanto das personagens. No conto em questão, a música que o personagem está escutando também se soma aos outros elementos do cenário, resultando um crescente desespero, agradável, como sugere o título da música, entretanto, desespero.

Graças a todos esses elementos, que não se separam na narrativa em blocos sumariamente descritivos, mas são pulverizados ao longo do fluxo dos eventos, cria-se o efeito de ambientação. Tal efeito, de acordo com Lins, exige

uma série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos, introduzir o cenário, o campo onde atuam os personagens. Daí o interesse do que denominamos ambientação – o interesse dos recursos literários para estabelecer, nas histórias, o espaço. Para percebermos a diferença entre o espaço e a ambientação, é necessário estarmos atentos a uma “série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos, introduzir o cenário. (1976, p.79)

No conto analisado, assim como em outros contos de Caio, essa “série de recursos” a que se refere Osman Lins diz respeito a vários elementos que aparecem na narrativa como as descrições, inclusive as de músicas, da forma de olhar de personagens e suas expressões corporais, assim como a alternância do ponto de vista de narradores e outros. Esses recursos estão diretamente ligados às estratégias do escritor para introduzir o cenário na narrativa, criando com isso o efeito de ambientação.

Nesse conto, especificamente, a utilização do modo dramático (FRIEDMAN, 1967) aparece também como uma estratégia possível de ambientação – estratégia que se torna, além disso, uma das características a confirmar o caráter de modernidade das narrativas de Caio. “Pela passagem de uma grande dor” é quase todo construído por um diálogo direto ao telefone, com algumas intervenções do narrador, entre o protagonista e uma mulher, que tanto pode ser uma amiga, como a ex-esposa ou ex-namorada, visto que o texto não deixa clara a natureza da relação e dos sentimentos entre eles. As estratégias de criação do espaço são mínimas, contudo estão presentes, ainda que de forma velada:

— Lui? — A voz conhecida. — Alô? É você, Lui?

— Eu — ele disse.

— O que é que você está fazendo?

Ele sentou-se. Depois estendeu o braço em frente ao rosto e olhou a palma aberta da própria mão. As pequenas áreas descascadas, ácido úrico, diziam, corroendo lento a pele.

— Alô? Você está me ouvindo?

— Oi — ele disse.

— Perguntei o que é que você estava fazendo.

— Fazendo? Nada. Por aí, ouvindo música, vendo tevê. — Fechou a mão. — Agora ia fazer um café. E dormir.

— Hein? Fala mais alto.

— Mas não sei se tem pó.

— O quê?

— Nada, bobagem. E você?

Do outro lado da linha, ela suspirou sem dizer nada. Então houve um silêncio curto e em seguida um clique seco e uma espécie de sopro.

Deve ter acendido um cigarro, ele pensou. Dobrou mecanicamente o corpo para a esquerda até trazer o cinzeiro cheio de pontas para o lado do telefone. (Pela passagem de uma grande dor, p. 30)

No fragmento, percebemos o diálogo das personagens, bem como as interferências ou comentários do narrador. Roman Ingarden (1973), comentando acerca do texto dramático, estratégia adotada por Caio em alguns trechos do conto, afirma que tal modalidade textual é formada, basicamente, por dois níveis. O primeiro nível, designado pelo filósofo por *main text*, “consiste exclusivamente de sentenças que são ‘realmente’ *faladas*” pelas personagens, enquanto o segundo nível, *side text*, compreende “informações a respeito de onde, em qual tempo [...] quem exatamente está falando, e talvez também o que está fazendo em dado momento” (p. 208, tradução nossa).

Como podemos perceber, o diálogo é marcado por uma forte insistência persuasiva da personagem feminina. Repetidas vezes a palavra “alô” é pronunciada, não só no trecho citado como também ao longo de todo o diálogo entre os dois, como se a mulher não estivesse sendo correspondida em suas diversas tentativas de obter resposta de seu interlocutor. Por sua vez, Lui parece completamente ausente da realidade: o personagem pretende fazer um café, mas sequer sabe se dispõe ou não de pó.

Das interferências do narrador, observamos, nas mãos do protagonista, “pequenas áreas descascadas”. Indício de alguma doença? Notamos, também nas mãos, de ambos desta vez, o cigarro, que se presta, sem dúvida, para evidenciar e intensificar a solidão das duas personagens em seus pequenos mundos de quatro paredes num ponto qualquer de uma grande cidade. Neste, e em outros contos de Caio, cabe ressaltar, o cigarro é um elemento constante na “vida” das personagens. Ele aparece descrito de várias

formas: sendo tragado pela personagem, esquecido nas mãos dessa, repousando em um cinzeiro cheio de cinzas e pontas, como o elemento faltante e que motiva a reflexão da personagem, constituindo importante elemento para a criação do efeito de ambientação.

Em todas essas situações, o cigarro funciona como um índice que, contribuindo de forma significativa para a criação do efeito de ambientação, também serve para intensificar a solidão e falta de fé na existência dos “seres” representados nas narrativas do escritor. No conto em análise, a mulher convida Lui para dar uma saída: “bar”, “cinema”..., ele alega que está sem cabeça para nada e, além do mais, cansado. Não quer sair, nem receber visitas, nem nada. Deseja estar ali, parado, com a música ao longe que não procura sequer compreender, com os cigarros, seus pensamentos e sua solidão.

Percebemos que o ambiente degradado e triste é retratado graças à focalização interna, através da qual o narrador fala/reflete sobre Lui. O ambiente é contemplado pelo próprio personagem:

por um momento ficou ouvindo a melodia distante, lenta e arranhada do piano. Através dos vidros da porta, com a luz acesa nos fundos, conseguia ver a copa verde das plantas no jardim, algumas *folhas amareladas caídas no chão de cimento*. Sem querer, quase estremeceu de *frio*. Ou uma *espécie de medo*. Esfregou a palma seca da mão esquerda contra a coxa. (Pela passagem de uma grande dor, p. 31. Grifo nosso)

Várias são as estratégias utilizadas, aqui, pelo narrador para apresentar o espaço e ainda criar a atmosfera que envolve o personagem. Ressalta-se a utilização da focalização interna, técnica na qual a voz do narrador se mistura à voz do personagem, observado, por exemplo, nos

segmentos “Sem querer” e “Ou uma espécie de medo”, da citação anterior. Outro aspecto refere-se à focalização, já que o ponto de vista é do personagem, pois é Lui quem vê “através dos vidros da porta”, as “folhas amareladas caídas no chão de cimento”, é ele, ainda, quem estremece de frio ou medo, contudo, a voz, nessa narrativa, quase sempre, é do narrador.

Desse modo, como podemos ver, novamente, vários elementos, como a melodia distante e lenta, as folhas amareladas caídas no chão, o frio, que contribuirão para a criação da atmosfera de degradação, dor e sofrimento do personagem, aparecem pulverizados ao longo do texto a partir da percepção do personagem. Nesse caso, teríamos aquilo que Lins estabelece como sendo “ambientação reflexa”, ou seja, aquela em que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem (1976, p. 82). Aqui, o narrador em terceira pessoa, mas por meio do ponto de vista do personagem, expõe elementos que contribuem para a criação de uma atmosfera melancólica. De maneira a evitar as pausas, ou blocos de descrição, na narrativa, utiliza-se esse recurso que se diferencia “da ambientação franca”, muito próxima da representação mais tradicional do espaço, na qual o narrador, que tudo sabe e vê, descreve o espaço em que se desenvolvem as ações. De acordo com Lins, esse tipo de ambientação aparece nas narrativas mais tradicionais e se pauta, quase sempre, pelo descritivismo (p. 79-80).

Já a ambientação dissimulada ou oblíqua, distingue-se da ambientação franca e da ambientação reflexa — “unidades temáticas perfeitamente identificáveis [no texto]: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade” (p. 83). De acordo com Lins, a ambientação dissimulada ou oblíqua

como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem, na ambientação reflexa tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que identifica esse enlace entre o espaço e a ação. [...]. Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. (1976, p. 83-84)

Diante desse ambiente melancólico e depressivo, poderíamos nos perguntar: qual o sentido de todo esse ar funesto que nos remete à ideia de morte e destruição? Qual a razão e origem do “frio” e do “medo”, assim tão repentinos? Por que o prazer oculto em permanecer naquele ambiente confuso e ao som daquela música: “*Desésespoir Agréable*”, de Erick Satie, “um louco”, segundo Lui?

— Que música é essa aí no fundo? — ela perguntou de repente. Ele puxou o cinzeiro para perto. Virou a capa do disco nas mãos.  
 — Chama-se “Por um desespero agradável” — mentiu. — Você gosta?  
 — Não sei. Acho que dá um pouco de sono. Quem é? (Pela passagem de uma grande dor, p. 31)

Novamente, neste ponto, a música funciona como um elemento que contribui para a criação da atmosfera de tédio em que vivem as personagens. Seria possível um desespero agradável? E qual a razão de Lui insistir em ouvir tais melodias? Qual o motivo de tudo isso? Sem desistir, a personagem feminina continua o seu discurso, quase sem respostas ou com respostas monossilábicas. Qual a verdadeira relação entre eles? A mulher parece precisar muito daquela conversa, daquele outro, necessita falar sobre seus medos e suas preocupações ecológicas relativas ao destino do mundo. Comenta com Lui um artigo que leu sobre a consequência que a utilização de *sprays* pode ter na camada de ozônio. Parece muito assustada com isso, ou



será com outra coisa que ambos não querem dizer diretamente? Parece que a conversa serve apenas como escamoteio para uma possível verdade que não deveria ser dita. Dizem que as palavras atraem – o quê?

De repente, Lui se recorda de um chá que traz uma bula explicando a sua composição e indicações de uso. Na caderneta onde encontra a bula, encontra também duas fotos de Polaroid:

— Chá não tem bula — ela resmungou. Parecia aborrecida, meio infantil. — Bula é de remédio.

— Tem sim, esse chá tem. Quer ver só? — Entre duas fotos Polaroid desbotadas, na contracapa da caderneta, encontrou o retângulo de papel amarelo dobrado em quatro.

— Lui? Você não quer mesmo vir até aqui? [...] Lui, você acha que o mundo está mesmo no fim?

Ele desdobrou sobre a mesa o papel amarelo, ao lado das duas fotos tão desbotadas quanto as manchas redondas de xícaras quentes na madeira escura. Uma das fotos era de uma mulher quase bonita, cabelos presos e brincos de ouro em forma de rosas miudinhas. A outra era de um rapaz blusa preta de gola em V, o rosto apoiado numa das mãos, leve estrabismo nos olhos escuros. (Pela passagem de uma grande dor, p. 34)

Seria a mulher da fotografia a mesma que conversava neste mesmo instante com Lui? E o rapaz de “olhos escuros”, qual a sua função dentro disso tudo? Como já abordamos, em grande parte das narrativas de Caio, a ambiguidade que permeia as relações humanas quase sempre se torna presente. Esse fato se configura como mais um dos elementos da tradição da contística contemporânea, em que até mesmo os laços que ligam ou agregam as personagens parecem afrouxados ou prestes a desatar. O diálogo entre os dois prossegue como uma chama quase extinta. Enquanto isso, o homem vai empurrando, com os dedos, um pouco de cinza de cigarros sobre o rosto do rapaz da fotografia. Tentativa de esquecê-lo, apagar a imagem de sua vida? A bula do remédio denuncia os sintomas de Lui: “[...] *is excellent for all types of*

*nervous disorders, paranoia, schizophrenia, drugs effects, digestive problems, hormonal diseases and other disorders...*” (Pela passagem de uma grande dor, p. 35. Itálico como no original). A mulher elogia a eficiência do chá, capaz de curar quase todos os problemas do homem moderno no mundo, enquanto Lui continua a espalhar sobre o rosto do rapaz restos de cinza de cigarros: “espalhou a cinza sobre o nariz, onde as sobrancelhas se uniam cerradas” (Pela passagem de uma grande dor, p. 35). Como podemos ver, novos índices que contribuem para a criação do efeito de ambientação vão aparecendo ao longo do conto. É o caso do chá, que evidencia uma série de “sintomas” que talvez acometa o personagem e também das cinzas, evidência de destruição, que vão sendo espalhadas sobre a fotografia “desbotada”. Percebendo que a conversa se encaminha para o fim, Lui se encarrega de fornecer algumas simples indicações para que a mulher tenha uma noite agradável de sono. Do nada, como uma espécie de ato falho de linguagem, ela diz:

— Vou tirar amanhã — ela falou de repente.  
 — Hein?  
 — Nada. Vai fazer teu chá.  
 — Tá bom. Aqui diz também que tem vitamina E. — Abriu a mão e olhou as manchas branquicentas. — Não é aquela que é boa para a pele? (Pela passagem de uma grande dor, p. 35)

Tirar o que?, perguntamo-nos sem obtermos resposta. Começa, então, uma nova música, tão igual à outra, melancólica e triste, “*A L’Occasion D’Une Grande Peine*”. A cinza cobria, agora, o rosto inteiro do rapaz do retrato de Polaroid, “descia pelo pescoço, quase confundida com o preto da blusa” (Pela passagem de uma grande dor, p. 36):

— Pena-dor. Não pena-pena. Uma grande dor. *Occasion* acho que é ocasião mesmo. Mas podia ser passagem. Melhor, não é? Passagem parece que já vai embora. O que é que você acha?  
 — Vou ver se durmo — ela bocejou. — Francês, inglês, chá chinês... Você está muito internacional hoje.  
 — Escapismo — ele disse. E acendeu outro cigarro. (Pela passagem de uma grande dor, p. 36)

A vontade de fugir é maior do que a de continuar esperando, vivendo esta monotonia, aquela grande dor, aquela solidão. Talvez, o não talento para a vida, nem a grande coragem para desistir, eis o retrato de um melancólico-solitário:

Ele abriu a boca, mas antes de dizer qualquer coisa ouviu o som do fone sendo colocado no gancho do outro lado da cidade. O disco chegou novamente ao fim, mas antes que recomeçasse, curvou-se e desligou o aparelho. Em pé, ao lado da mesa, amassou o papel amarelo e jogou-o no cinzeiro. Depois soprou as cinzas do rosto do rapaz. Algumas partículas caíram sobre o rosto da mulher. Andou então até o pequeno corredor, curvou-se sobre a planta e, com a brasa do cigarro, fez um furo redondo na folha. Respirou fundo, sem sentir cheiro algum. A sala continuava mergulhada naquela penumbra bordô, baça e moribunda, com a almofada brilhando, estranhamente esverdeada, à luz azul de mercúrio. Ele fez um movimento em direção ao telefone. Chegou a avançar um pouco, como se fosse voltar. Mas não se moveu. Imóvel assim, no meio da casa, com o som desligado, era possível ouvir o vento soprando solto pelos telhados. (Pela passagem de uma grande dor, p. 37)

Indeciso entre ligar ou não – para quem? – decide descarregar seu instinto de destruição em um dos poucos elementos ainda não degradados a sua volta, a planta. Agora, perfurada pelo cigarro – mais um elemento que contribui para a criação do efeito de ambientação, revelando de modo menos direto o espaço onde se movimenta o personagem, – Lui tenta em vão sentir algum cheiro que talvez pudesse emanar dela – cheiro de vida? De morte? Ou de algum alucinógeno? Imóvel e sozinho, “no meio da casa”, ele espera. Até quando?

Conforme procuramos evidenciar ao longo desta análise, comentada e permeada de questionamentos sobre o enredo do conto de Caio, a narrativa se desdobra na linha da vertente urbana e intimista ou “existencial intimista”, conforme a classificação proposta por Bittencourt (1999). Em “Pela passagem de uma grande dor”, defrontamo-nos com a história de sujeitos perdidos em seus próprios mundos, tomados de dor, medo e desespero, tentando, de alguma forma, como numa espécie de último suspiro, ou última fala, encontrar um lugar em si e na vida do outro que os ajude a aliviar suas existências vazias e sem sentido. Lui é o modelo de personagem melancólico-solitário por excelência, sozinho em sua deteriorada e triste casa, em constante tédio e cansaço, fugindo do mundo ou entrando nele com o auxílio do álcool e dos inúmeros cigarros que aplacam, momentaneamente, a ansiedade e a solidão.

Sua interlocutora parece tomada dos mesmos males, o vazio, o tédio, o medo, a solidão, uma vez que ambos parecem se envolver naquele diálogo ao telefone apenas para matar o tempo e tentar preencher o vazio de suas existências. O diálogo parece esvaziado de sentido e eles pulam de um assunto ao outro sem a menor preocupação com o interlocutor. Sozinha, com seus medos do fim do mundo e suas preocupações ecológicas, a mulher parece querer encontrar o seu lugar no mundo. E o homem do retrato? Quem seria? O culpado de tudo? Da ocasião da grande dor? Das manchas esbranquiçadas nas palmas das mãos de Lui? Seria por culpa dele que ela, a mulher, tiraria alguma coisa, talvez um filho, talvez sangue, no dia seguinte? Estaria ela com a mesma “doença” de Lui? Onde está o rapaz, agora? Para quem Lui se reprime em ligar ao final da narrativa? Para ele, o rapaz de olhos escuros e levemente estrábicos? O conto não oferece resposta. Estas ficam a

cargo do leitor, que amarga junto com os protagonistas a sua inutilidade e pouca valia diante dos grandes problemas do mundo.

Como ficou evidenciado, muitos dos “traços mentais” que distinguem o comportamento do sujeito melancólico podem ser identificados na personagem Lui do conto “Pela passagem de uma grande dor”. A sensação de perda de alguma coisa – que o conto não esclarece, mas talvez possamos deduzir se tratar de perdas amorosas, confere ao personagem todo o seu delineamento enquanto sujeito ficcional na narrativa de Caio. Tendo como base a analogia entre o personagem do conto analisado e a exposição de Freud, em seu ensaio de 1917, julgamos coerente designar o personagem Lui, como já o fizemos neste estudo, de personagem melancólico-solitário, conforme nossa intenção quando da definição dos objetivos deste trabalho.

Além dessa identificação, poderíamos ainda salientar o quanto a configuração dos elementos ligados à representação do espaço nesse conto contribui para intensificar o caráter melancólico-solitário das personagens. Trata-se de configurações internas que repercutem ou refletem a interioridade das personagens.

Em “Os sobreviventes”, o tema<sup>10</sup> da solidão e do desencanto novamente aparece representado. Da leitura da obra, depreendem-se: a desarmonia de um casal, a percepção de que já não existe o amor, a necessidade de fuga de ambos os parceiros, a descoberta de uma certa “elasticidade” da identidade sexual, o fim da ilusão, a solidão. Pequenos *flashes* que enfocam

---

<sup>10</sup> Segundo B. Tomachevski, “cada obra escrita numa língua provida de sentido possui um tema. A obra transracional é a única a não ter um tema e por isto não passa de um exercício experimental, um exercício de laboratório para certas escolas poéticas. A obra literária é dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra. Por conseguinte, o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração”. (TOMACHEVSKI, 1971, p. 169.)

essas constatações permeiam a narrativa em questão. Nela, a personagem melancólico-solitária ocupa também lugar de destaque ao longo da trama.

Narrado em primeira pessoa, o conto expõe minuciosamente o término de uma relação afetiva entre parceiros anônimos que vivem e, aparentemente, dividem suas vidas em um apartamento na cidade do Rio de Janeiro. Ela, uma mulher prática e objetiva que ocupa oito horas de seu dia com o emprego em uma multinacional que a escraviza até à exaustão, ocultando a dor e o desespero entre goles de vodka nacional, cigarros em demasia, drogas e antidepressivos. Ele, um sujeito cuja melhor definição seria: ele, simplesmente, desistiu.

O conto se inicia com uma referência espacial que já conota a ideia de fuga, exílio, retiro para um lugar bem distante, quase fora do mundo. A imagem que temos do Sri Lanka, país localizado no extremo sul do continente Indiano, é a de um lugar quase ideal que, de tão distante, parece nem mesmo existir ou configurar-se no mapa. Na voz da personagem da narrativa, esse seria o lugar ideal para o ex-companheiro se isolar. Nesse caso, o espaço, embora real, assume uma conotação simbólica, contribuindo, então, para a criação da ambientação. Por meio da voz da personagem feminina, intermediada pela do narrador personagem, vão sendo referenciados outros elementos que ajudam a formar o ambiente onde o conto se desenvolve:

SRI LANKA, quem sabe? ela me pergunta, morena e ferina, 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, e você 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. Sem parar, abana-se com a capa do disco

de Ângela<sup>11</sup> enquanto fuma sem parar e bebe sem parar sua vodka 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 Tereza de Calcutá, um 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 apoia nossos fatigados pés descalços ao fim de mais uma semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados. (Os sobreviventes, p. 17. Grifo nosso)

Neste conto, além dos elementos relacionados ao espaço, que são apresentados, às vezes, por descrições mais ou menos tradicionais pulverizadas ao longo do texto, como ilustram a “poltrona de couro autêntico” e a “mesinha de centro de junco indiano” na citação acima, o clima de solidão, angústia e desespero são criados, sobretudo, por aspectos relacionados à desestruturação da narrativa. Isso porque, embora narrado por um narrador em primeira pessoa, a voz predominante no conto não é a do narrador. Isso gera um importante efeito no texto, uma vez que o ponto de vista do conto é o do narrador, entretanto a voz que predomina é a da personagem feminina. Essa desestruturação do discurso narrativo confere maior ênfase ao desespero dessa personagem que fala e que procura entender, por meio do discurso, as razões do seu fracasso. Já o narrador e também personagem revela seu desencanto apenas por sua passividade contemplativa.

Depois de mais de vinte anos de relacionamento, finalmente chega a hora do desenlace entre os dois, a hora em que as verdades finalmente vêm à tona. Cansados, apesar do sentimento amoroso que ainda os une, daquela convivência, os parceiros começam a apontar as falhas e frustrações

---

<sup>11</sup> Referência à Ângela Ro-Ro, compositora e intérprete da música popular brasileira. Segundo indicação do próprio Caio, dada logo abaixo do título do conto “Os sobreviventes”, a narrativa deve ser lida ao som da referida cantora.

cometidas e acumuladas no decorrer daquelas duas décadas vivendo juntos, porém a identificação que os liga parece ser ainda maior. Pertencentes à classe média intelectualizada e tendo vivido, juntos, todo o esplendor da década de 1950, eles amargam, agora, sozinhos e perdidos, o fim de todas as ilusões, graças ao cerceamento da liberdade e dos ideais por conta do Golpe militar de 64 e de todo o período de ditadura que foram obrigados a enfrentar. Todos os sonhos se esfacelaram, o casamento terminou antes mesmo de se concretizar, mesmo existindo um grande amor entre as personagens. A razão e os ideais intelectuais foram colocados acima de todas as coisas, inclusive sobrepujando o amor, o desejo, o sexo e suas concretizações:

[...] tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trepar, porque tantos livros emprestados, tantos filmes vistos juntos, tantos pontos de vista sócio-políticos existenciais e bababá em comum só podiam dar mesmo nisso: cama. Realmente tentamos, mas foi uma bosta. Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu, eu pensava depois acendendo um cigarro no outro e não queria lembrar, mas não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros, pela primeira vez na vida, você disse, e eu acreditei, pela primeira vez na vida, eu disse, mas não sei se você acreditou. Eu quero dizer que sim, que acreditei, mas ela não para, tanto tesão mental espiritual moral existencial e nenhum físico, eu não queria aceitar que fosse isso: éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados, mas no final das contas os bicos dos meus peitos não endureceram e o teu pau não levantou. Cultura demais mata o corpo da gente, cara, filmes demais, livros demais, palavras demais, só consegui te possuir me masturbando, tinha a biblioteca de Alexandria separando nossos corpos, eu enfiava fundo o dedo na buceta noite após noite e pedia mete fundo, coração, explode junto comigo, me fode, depois virava de bruços e chorava no travesseiro, naquele tempo ainda tinha culpa nojo vergonha, mas agora tudo bem, o *Relatório Hite* liberou a punheta. (Os sobreviventes, p. 17-18)

Embora seja o homem o narrador do conto, podemos perceber que sua voz é constantemente anulada por conta do discurso caótico e desesperado de sua companheira. A personagem feminina parece tomada por uma



grande ansiedade, aguçada pelo efeito do álcool que desencadeia seu descontrolado desabafo, como confirma, do ponto de vista formal da narrativa, a ausência de pontuação e o tom em crescendo à medida que a narrativa avança. Além disso, o conto estrutura-se em um único parágrafo e a ausência de pontos finais, que são, na maior parte das vezes, substituídos por vírgulas ou nenhuma pontuação, acaba por atribuir à narrativa um tom de desespero e angústia, revelado pelo discurso das personagens.

A constatação de que talvez suas identidades sexuais eram mais flexíveis do que imaginavam e que se realizavam, se é que se realizavam, com parceiros do mesmo sexo parece não anular ou influenciar no amor que tinham um pelo outro: “[...] o que acontece é que como bons-intelectuais-pequeno-burgueses o teu negócio é homem e o meu é mulher, [...] não se erice, queridinho, não tenho nada contra veados” (Os sobreviventes, p. 18). O que não sabiam era como se livrarem daquele vazio e daquele alheamento de si mesmos para o qual parecia não haver saída. Entre estes questionamentos, subsiste a vontade de que o relacionamento tivesse dado certo e que então pudessem ter sido felizes:

podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lamber buceta, ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañenda, depois Laing embaixo do braço [...] 80 a gente aqui mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê? (Os sobreviventes, p. 19)

Restam, no peito, somente, melancolia, solidão e a certeza de não ter mais o que fazer para se salvar e para salvar o outro, além das lembranças

do passado glorioso, sonhado e fracassado. Antecipando a despedida, a mulher, entre o cinismo, a ironia e o ciúme, deseja ao parceiro uma boa viagem, talvez para Sri Lanka, e que lá encontre algo ou alguém, “um rapaz de tez azeitonada e olhos oblíquos que. Hein?” (Os sobreviventes, p. 18), que possa fazê-lo feliz. Tudo parece melhor e mais digno do que aquela maldita “cidade escura” e o “planeta podre” em que acreditam que vivem. Tudo é triste e amargo. Nos braços um do outro, ele amparando a bebedeira dela – Ah! Ainda existe o amor? – permanece a vontade de cuidar e proteger um do outro. Estão unidos e vomitam juntos, “os dois abraçados, bocas amargas, fragmentos azedos sobre a língua” (Os sobreviventes, p. 19). Assim, despedindo-se do companheiro, de ressaca e mal-estar, ela tenta fazer da “fuga” do parceiro e de sua nova condição um motivo de esperança. Ela existirá?

[...] te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca esse gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando. A chave gira na porta. Preciso me apoiar contra a parede para não cair. Por trás da madeira, misturada ao piano e à voz rouca de Ângela, nem que eu rastejasse até o Leblon, consigo ouvi-la repetindo e repetindo que tudo vai bem, tudo continua bem, tudo muito bem, tudo bem. *Axé, axé, axé!* eu digo e insisto até que o elevador chegue *axé, axé, axé, odara!* (Os sobreviventes, p. 21-22. Itálicos como no original)

Em “Os sobreviventes”, consoante ficou demonstrado, as personagens apresentam um caráter depressivo e solitário muito acentuado. Suas frustrações e fracassos, além da separação de corpos, intensificam este estado pessimista de si mesmos e da vida. Tais atitudes, relacionadas aos

personagens, remetem-nos às reflexões de Freud e Klein acerca dos sujeitos acometidos do sentimento melancólico e de solidão.

Em “Domingo”, conto extremamente curto, em relação a “Pela passagem de uma grande dor” e a “Os sobreviventes”, a solidão da personagem é algo que vai além da sua constituição enquanto ser de papel, uma vez que outros elementos da narrativa, sobretudo o espaço, servem também de índices para criar no conto a atmosfera de profunda solidão na qual tal personagem está inserida. Solidão que não deve ser entendida como a “situação objetiva de estar privado da companhia externa”, mas como “o sentimento de estar só independentemente de circunstâncias externas”, conforme sustenta Melanie Klein (1975, p. 133).

“Domingo” se constitui, do ponto de vista da história, como um *flash* de um dia comum na vida de um jovem de “dezoito anos e um metro e oitenta de solidão” (p. 79), como já antecipamos, ao tratar da dissolução do enredo como uma das características do conto contemporâneo. Ali, no ambiente do quarto, representado na narrativa pela voz do narrador e pela visão, ora do personagem, ora do narrador, temos uma série de elementos que se configuram como distintivos da solidão do personagem.

Os primeiros parágrafos do conto já apresentam uma descrição do espaço que nos revela a desordem, não só do quarto onde se encontra o personagem, como também de sua interioridade:

Sobre a mesinha, ao lado da pilha de livros, o cinzeiro cheio de resíduos, bolinhas de papel, pontas de cigarro. Recostado na mesa, o corpo, na ponta do corpo a mão, na ponta da mão os dedos avançando até o maço. *Vazio*. Revira o cinzeiro, *um peso na cabeça* [...]. Pela janela aberta, o silêncio do domingo impresso num *céu sem cor*. Na *rua deserta* de rumores de domingo. [...] Esmaga a ponta do cigarro na parede, atira-a sobre o assoalho, a

mãe vai reclamar, nunca viu tanto relaxamento nem tanta preguiça num só corpo. (Domingo, p. 78, Grifo nosso)

A apresentação desses elementos do cenário pelo narrador, que nesse conto assume quase a posição de um “narrador câmera” (FRIEDMAN, 1967), funciona como índices que irão contribuir para a criação da atmosfera que permeará todo o desenvolvimento da narrativa. De acordo com Friedman, esse tipo de narrador é muito perceptível nas narrativas que procuram transmitir *flashes* da realidade, como se flagrados por uma câmera. Entretanto, em “Domingo”, o olhar de quem, por assim dizer, manipula a câmera, deflagrando o espaço e os sentimentos do personagem, não é neutro, pois, embora o narrador exterior se aproprie da técnica narrativa da câmera, o ponto de vista do personagem também aparece ao longo do conto. Essa manipulação das múltiplas possibilidades de narrar, no que se refere à instância do narrador, configura-se também como uma das marcas da modernidade das obras de Caio.

Observamos que o espaço, o quarto do personagem, está em total desordem: “pilha de livros, o cinzeiro cheio de resíduos, bolinhas de papel, pontas de cigarros”, conforme consta no fragmento transcrito anteriormente. Merece destaque, aí, entre outros, o emprego do vocábulo “vazio”. Tal palavra tanto pode estar referindo-se ao maço de cigarros, quanto à subjetividade esvaziada do personagem. O “céu sem cor” e a “rua deserta” e silenciosa de um dia de domingo intensificam o clima triste e melancólico que envolve o protagonista.

Outros elementos, presentes ao longo de “Domingo”, também evidenciam o desânimo e a falta de vontade do personagem, como, por

exemplo, a barba por fazer: “gesto cansado, [...]. Dedos que entram no peito, passam na pele, alcançando o pescoço, o rosto onde a barba não feita fere de leve” (Domingo, p. 78). Tal passagem remete-nos às considerações de Freud (1996, p. 250) sobre os “traços mentais distintivos da melancolia”, em que consta “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo”.

As músicas que o rapaz escuta também estão relacionadas à sua angústia e tristeza. São, ora boleros cafonas, que falam de amores partidos e contrariados, ora sambas cuja melodia melancólica se espalha pelo espaço opressivo do quarto. Todos esses elementos configuram o que Lins (1976) classifica como ambientação reflexa, já que não aparecem no conto apenas como adornos descritivos. Eles estão intimamente ligados a outras instâncias narrativas, como a personagem, contribuindo para o delineamento de sua constituição.

O final do conto nada mais é do que a confirmação plena de algo já enunciado no início do texto:

Em um metro e oitenta, dezoito anos, e em dezoito anos, seis meses, quatro dias, dezesseis horas e vinte minutos (em breve vinte e um). Nesse amontoado de características, sessenta quilos de magreza e solidão. (Domingo, p. 81)

Nesse desfecho da narrativa, temos a confirmação do estado de solidão vivenciado pelo protagonista. Não sabemos as razões de sua tristeza, nem de sua melancolia e franco desinteresse pelo mundo, uma vez que o conto não revela tais causas. O que temos é somente o retrato de um ser

acometido, pela dor, pela tristeza, pela solidão, pelo desinteresse, ou seja, mais um personagem melancólico-solitário na galeria dos contos de Caio.

O conto “Fotografia”, última narrativa de Caio apresentada neste trabalho, é, também, um conto muito breve, pois ocupa pouco mais de duas páginas. Desenvolve-se em um único parágrafo, à semelhança de “Os sobreviventes” e “Visita”, como já anunciado. Nele, o cenário é outro. Trata-se do espaço interno de um bar, localizado em uma grande cidade. Não sabemos que cidade é essa, nem mesmo onde se localiza o bar. Nesse local, uma mulher, a protagonista do conto, parece esperar há horas, e inutilmente, por alguém que nunca chega:

sentada aqui, desde não sei quando, olho à esquerda, olho em frente, em cima, olho quase tonta de não encontrar [...], olham também da mesa ao lado, já perguntei as horas duas vezes, não, três, o cara respondeu direito da primeira vez, da segunda me olhou oblíquo, na terceira comentou qualquer coisa com a mulher, deve ter dito coitada, levou o bolo [...]. (Fotografia, p. 63)

A partir daí, em sua espera desesperada, a personagem nos apresenta, a partir da sua voz e do seu ponto de vista, o espaço no bar onde se encontra e a situação da mesa diante da qual está sentada. Tais descrições espaciais, assim como em “Domingo”, revelam a desordem interior da personagem. Aquele lugar confuso do bar faz da personagem uma estrangeira naquele local, onde todos parecem felizes e integrados, menos ela, que se sente aflita, angustiada e desesperada por alguém que nunca chega:

[...] ah essa toalha azul axadrezada de branco, o círculo úmido do copo onde uma mosca se debate, a minha bolsa, o maço quase vazio de cigarros, duas garrafas vazias de coca-cola, o cinzeiro cheio de pontas, essa música indefinida machucando por dentro [...]. (Fotografia, p. 64)

As descrições do espaço revelam-se homólogas à condição da personagem. A “toalha azul axadrezada” pode estar relacionada ao seu aprisionamento em si mesma e naquele lugar. Parece que ela não pode e não deve sair dali, enquanto quem espera não chega. De alguma forma, está aprisionada naquela espera, como reforçam as palavras finais do conto: “a espera em que estou para sempre presa” (Fotografia, p. 65).

A imagem da mosca que se debate na mesa, retida pelo círculo úmido formado pelo copo, também confirma a situação da personagem. Aprisionada na angústia de sua espera, ela faz do bar e do lugar em que nele ocupa reflexo de sua própria solidão. O cinzeiro cheio de pontas é tanto um índice temporal, quanto espacial, uma vez que a quantidade de pontas de cigarros denota a espera longa e aflita da mulher, bem como atesta o seu desespero e a sua ansiedade.

Nesse conto temos um narrador em primeira pessoa, fato que não impossibilita a estratégia da ambientação reflexa, segundo Lins (1976, p. 83). Para o autor de *Avalovara*, embora esse tipo de ambientação se manifeste, principalmente, em narrativas na terceira pessoa, ela também é passível de ser verificada em textos narrados em primeira pessoa. Segundo Lins, ao assumir a palavra ou a voz narrativa,

pode a personagem [...] empregar – em segundo grau, diríamos – os mesmos recursos do narrador. A situação não se modifica substancialmente, sofrendo apenas uma gradação, se o discurso direto é substituído pelo indireto ou indireto livre. (1976, p. 83)

Percebemos, também nesse conto, que pode ser classificado no âmbito da vertente urbana e intimista, como propõe Zilberman (1980), a

exemplo das demais narrativas analisadas neste capítulo, a falta de interesse pelo mundo externo que caracteriza o indivíduo acometido pelo sentimento da melancolia, conforme sustenta Freud (1996, p. 250). Tal descaso pode ser verificado, por exemplo, nesta passagem:

esqueci completamente as horas, não sei se estou aqui desde ontem, desde sempre, parece que já choveu, já fez vento e garoa, que o amarelo das folhas sobre a calçada é do outono passado, não deste, parece que já é inverno gelando a gente por dentro [...].  
(Fotografia, p. 64)

Desse modo, como ficou evidenciado, muitos dos “traços mentais” que distinguem o comportamento do sujeito solitário e melancólico podem ser identificados nas personagens dos contos “Domingo” e “Fotografia”. Ademais, a representação do espaço nessas narrativas conduz a um conhecimento, por parte do leitor, mais profundo dessas personagens. Isso se deve ao fato de que a atmosfera criada pela descrição de alguns espaços funciona como reflexos da subjetividade das personagens, nesses e em outros contos de Caio.

Assim, tanto as personagens de “Os sobreviventes”, como das outras narrativas por nós analisadas, apresentam tais características, estão solitários, depressivos, melancólicos e em constante busca de algo que perderam, não sabendo do que se trata. Perderam tudo, inclusive a esperança. Entretanto, parecem lutar, mesmo que sem grandes forças. Continuam vivendo, sem o menor talento para isso. Estão mergulhados no caos do mundo e de si, estão sós. São, enfim, personagens/sujeitos melancólico-solitários, herdeiros dos heróis “fracassados” discutidos por Mário de Andrade (1974) e dos “pobres diabos” tratados por José Paulo Paes (1990).



## Considerações Finais

No decorrer deste trabalho, procuramos enfatizar o objetivo central de nossa investigação, partindo, inicialmente, da identificação de elementos presentes na obra de Caio Fernando Abreu que o vinculam ao que teóricos e críticos chamam de “nova narrativa”, de “narrativa atual” ou de “narrativa contemporânea”. Além disso, procuramos demonstrar o caráter moderno e inovador da obra de Caio. Buscamos, também, analisar aspectos dos contos de Caio que nos levaram à criação de uma tipologia, denominada “personagem melancólico-solitária”, para nos referirmos às personagens apresentadas nas narrativas por nós analisadas. Para chegar a essa tipologia, consideramos algo que sempre nos chamou a atenção nas obras do autor, ou seja, uma espécie de clima ou atmosfera que envolve as narrativas e que, mesmo naquelas em que a esperança ou um fraco otimismo ronda as ações, parece nos conduzir a um abismo inexplicável. Esse aspecto, nos contos que compuseram o *corpus* deste trabalho, associa-se à condição de solidão inerente à grande parte das personagens criadas pelo escritor.

Ainda no que se refere à melancolia e solidão, enfatizamos de que maneira elementos imprescindíveis na estruturação de uma narrativa, como o espaço e a personagem, se interpenetram de forma a criar a atmosfera de solidão, desencanto e melancolia presente nos contos de Caio. Valendo-nos das contribuições de Osman Lins, tentamos demonstrar como o efeito de ambientação se instaura nos contos, realçando os sentimentos de dor,

sofrimento, tristeza e melancolia, resultando um jogo de espelhos: a personagem reflete o espaço e o espaço reflete a personagem.

Criador/inventor de seres, atmosferas, situações e imagens – cujas silhuetas e cores pálidas-esvaecentes são delineadas, quase sempre, pelo foco do narrador personagem e, na maior parte das vezes, com o auxílio de lentes acinzentadas pelo pessimismo, solidão e melancolia –, Caio utiliza em sua técnica de composição ficcional procedimentos acerca dos quais já nos falavam muitos dos teóricos e críticos da literatura ocidental contemporânea, tais como a narrativa em primeira pessoa, o monólogo interior, a dissolução do enredo, a ênfase nas sensações psicológicas, a fragmentação da narrativa, a observação dos sentimentos contraditórios. Porém, o modo peculiar como Caio se vale desses processos intensifica e aprofunda os caracteres dessas “criaturas de papel” que tanto nos seduzem, aviltam e consomem ao mesmo tempo.

Retomando dois dos contos analisados neste trabalho, vemos que, em “Pela passagem de uma grande dor”, o personagem Lui, em sua casa, com sua solidão, muitas incertezas e medos, nada mais é que um retrato, em sépia desbotada, de um melancólico-solitário. Parece completamente ausente da realidade, apesar da insistência persuasiva da personagem feminina com quem fala ao telefone. Seu estado interior é revelado e ressaltado pela decoração do espaço que o cerca, tomado pelo signo da decadência e do abandono, como ilustra a almofada velha sobre a qual se encontra sentado, cuja estamparia apresenta apenas silhuetas amortecidas do que eram, certamente, imagens vívidas. Já em “Os sobreviventes”, o narrador masculino vai perdendo, segundo a segundo, sua voz – é ou está fragilizado? Cansado? Ausente?

Enquanto isso, a mulher, companheira de tantos anos, sonhos, leituras, nenhum orgasmo, náuseas e vômitos, embriagada, porém lúcida, desfere acusações, culpas ressentimentos e constatações. Esse recurso propicia certa desestruturação do discurso narrativo, conferindo maior ênfase ao desespero da personagem feminina que procura entender, por meio do discurso, as razões do seu fracasso. Já o narrador e também personagem revela seu desencanto apenas por sua passividade contemplativa. O sentimento de desespero é realçado pela menção a Sri Lanka, logo no início da narrativa, apresentado como o lugar ideal para o isolamento do protagonista, conotando a ideia que perpassa todo o conto: o desejo de fuga, exílio, retiro para um lugar bem distante, quase fora do mundo. Ambas as personagens dessa história são sobreviventes, como anuncia o título do conto. Sobreviventes são também as personagens dos demais contos analisados neste trabalho, que se configuram, como procuramos demonstrar, como “personagens melancólico-solitários”.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

\_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1996a.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996c.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. (Org.) Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.

\_\_\_\_\_. *As frangas*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. (Org.) Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito*. (Sel.) Luciano Alabarse. Porto Alegre: L&PM, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002c.

\_\_\_\_\_. *Triângulo da águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Caio 3 D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Caio 3 D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Caio 3 D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Melhores contos de Caio Fernando Abreu*. (Sel.) Marcelo Secron Bessa. São Paulo: Global, 2006c.

\_\_\_\_\_. *Onde andar*á Dulce Veiga: um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 185-195.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia – o problema XXX*. Introdução, tradução e notas de Jackie Pigeaud. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

\_\_\_\_\_. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Tradução de Celina Portocarrero e Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.

\_\_\_\_\_. *Esplendores e misérias das cortesãs*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Ilusões perdidas*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2007b.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e prefácio de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

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

BOSI, Alfredo. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CALLEGARI, JEANNE. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 51-80.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 199-215.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995, Caderno 2, p. 5.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1993.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

COSTA, Flávio Moreira da. Apunhalaram o ovo: nasceu um escritor. *Correio do povo*, Porto Alegre, 24 jan. 1976, Caderno de Sábado, p. 2.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

DUJARDIN, E. *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris: A. Messein, s/d.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV. p. 245-266.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip (ed). *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967. p. 108-137.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

\_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

HOHLFELDT, Antonio. Caio Fernando Abreu tem sessão de autógrafos no IAB hoje, logo à noite. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jun. 1982, p.15.

\_\_\_\_\_. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Tradução de Gert Meyer. Rio de Janeiro: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art*. Translation from George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

JOCKYMAN, Vinicius. Do ovo apunhalado à mecânica do grito. *Correio do povo*, Porto Alegre, 29 nov. 1975, Caderno de Sábado, p.15.

KLEIN, Melanie. Sobre o sentimento de solidão. In: \_\_\_\_\_. *O sentimento de solidão: nosso mundo adulto e outros ensaios*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 133-156.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

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

LIMA, Hermann. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A literatura no Brasil: relações e perspectivas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986. v. 6. p. 45-63.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

NOLL, João Gilberto. *Depoimento de João Gilberto Noll*. Rio de Janeiro, maio de 1988. Disponível em: < <http://www.caio.itgo.com> >. Acesso em 14 out. 2004.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das letras, 1990. p. 39-61.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix. 1974.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 5 v.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. xi-xii.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

VELINHO, Moisés. Dionélio [Dyonélio] Machado, do conto ao romance. In: *Letras da província*. Porto Alegre: Liv. do Globo, 1944. p. 40-45.

WYLER, Vivian. Sonhadores nostálgicos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1982, p. 5.

ZÉRAFFA, M. *La révolution romanesque*. Paris, U. G. d'Éditions, 1974.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.