

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA**

HUDSON LIMA BEZERRA ROCHA

**MATIZES DE CULTURA DE MASSA
NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU**

**NATAL - RN
2014
HUDSON LIMA BEZERRA ROCHA**

**MATIZES DE CULTURA DE MASSA
NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Rosanne Bezerra de Araújo.

Seção de Informação e Referência

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Rocha, Hudson Lima Bezerra.

Matizes de cultura de massa na obra de Caio Fernando Abreu / Hudson Lima Bezerra
Rocha. – Natal, RN, 2015.
73f.

Orientadora: Rosanne Bezerra de Araújo.

Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas Letras e Arte – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

1 Estudos literários - Dissertação. 2. Cultura de massa – Dissertação. 3. Pop art – Dissertação. 4. Contemporaneidade - Dissertação. 5. Caio Fernando Abreu - Dissertação. I. Araújo, Rosanne Bezerra de. II. Título.

HUDSON LIMA BEZERRA ROCHA

MATIZES DE CULTURA DE MASSA
NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ____ de Fevereiro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa (Examinador)

Profa. Dra. Alyanne de Freitas Chacon (Examinador)

Profa. Dra. Rosanne Bezerra de Araújo (Presidente)

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, que em toda minha vida me deu forças para que eu estivesse aqui hoje.

Ao Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte pelo apoio a minha participação no mestrado.

Aos meus orientadores, Professora Dra. Rosanne Bezerra de Araújo e Professor Dr. Antonio Eduardo de Oliveira, pelo apoio, amizade e dedicação fundamentais para a conclusão deste trabalho.

A todos os professores que dedicaram parte de seu tempo para participar desta pesquisa.

A todos os professores do mestrado que, de alguma forma, contribuíram para a elaboração deste trabalho.

A todos os funcionários da secretaria de pós-graduação pela paciência e prontidão.

Aos colegas da graduação e da pós-graduação pelo companheirismo.

Aos meus pais e demais familiares pelos cuidados e apoio que me foram dados nessa jornada.

RESUMO

O escritor gaúcho Caio Fernando Abreu foi fortemente influenciado por um período de mudanças de valores e perspectivas. Ao ingressar no cenário literário brasileiro com uma escrita livre tanto na forma como no conteúdo, ele emprega em sua obra toda a angústia da busca por novos valores e sentidos na modernidade e incorpora o espírito de uma geração que, apesar do anseio pela liberdade, ainda vivia sufocada pela ditadura militar. Sua narrativa também revela um autor com extrema habilidade de transitar entre o erudito e o popular. Em seus contos e crônicas, ele emprega uma linguagem performática intercalada por referências que transformam seu texto em uma espécie de iconografia da *Pop Art*. Assim como os quadros da *Pop Art*, repletos de imagens da Coca-Cola, cigarro, pasta de dente ou latas de conserva, o discurso literário em Abreu é pincelado por várias referências simbólicas ao consumismo moderno, bem como ao cinema, à música e ao culto das *stars*. Este traço do escritor exerce uma grande força atrativa sobre o leitor contemporâneo. Neste trabalho, busca-se analisar este recurso na obra de Abreu sob a ótica dos estudos culturais, vislumbrando, desta maneira, uma análise das diversas formas de expressão da cultura de massa, reconhecendo estas referências enquanto recurso estilístico em seus textos e ressaltando suas relevâncias no estudo da obra do autor. Para tanto, nos apoiamos basicamente nas reflexões críticas dos teóricos: Lipovetsky (1996) e Adorno (2011), que discutem cultura e formação social na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu, Pop Art, Cultura de Massa, Contemporaneidade.

ABSTRACT

The Brazilian writer, Caio Fernando Abreu, was strongly influenced by a period of changes in social values and perspectives. When he enters the Brazilian literary scene using a writing style free from form and content, he applies in his works all the affliction of the contemporary values. His work embodies all the spirit of a generation that, despite its anxiety for freedom, was still suffocated by the military dictatorship period. Abreu's narrative also reveals an author with an extreme ability to shift between the erudite and the popular. In his short stories, he develops a performative language mingled by references that turns his text into a sort of Pop Art iconography. Just like Pop Art paintings, full of Coke images, cigarettes, tooth paste and food cans, Abreu's literary discourse is painted by many symbolical references to modern consumerism, as well as to movies, music and to pop stars. This trace in the writer's works exerts a great deal of attractiveness on the contemporary reader. In this work, we attempt to analyze this resource in Abreu's literature under the concepts of cultural studies; thus, we aim at analyzing the various forms of the mass culture expression inside Abreu's literature, recognizing his allusions as a stylish resource in his writings and highlighting its relevance in the study of the author work. In order to do so, we are based essentially on the reflections of theoreticians: Lipovetsky (1996) and Adorno (2011) who debate the culture and social formation in contemporaneity.

KEY WORDS: Caio Fernando Abreu, Pop Art, Mass Culture, Contemporaneity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 AUTOR E OBRA	21
2.1 A contracultura na composição literária de Caio F. Abreu	27
3 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO: a produção de Caio F. Abreu.....	38
4 NUANCES DO CINEMA E DA MÚSICA NA LITERATURA DE CAIO F. ABREU	45
4.1 A cultura de massa na crônica abreana	54
5 CONCLUSÕES.....	64
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70

1 INTRODUÇÃO

O escritor brasileiro Caio Fernando Abreu nasceu no estado do Rio Grande do Sul, na cidade de Santiago do Boqueirão. Além de escritor, ele também trabalhou como dramaturgo e jornalista em revistas de entretenimento, tais como: *Nova*, *Manchete*, *Veja* e *Pop*, e colaborou com os jornais *Correio do Povo*, *Zero Hora*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Sua obra literária de estreia é o romance *Limite Branco* (1970), que já carregava as marcas do estilo literário do autor ao abordar os temas sexo, medo da morte e, sobretudo, a angustiante solidão que assola o indivíduo na modernidade.

Esses temas têm possivelmente uma dose de influência de um período marcante na vida do autor que, nos anos 1960, foi perseguido pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e se refugiou no sítio da também escritora e amiga pessoal Hilda Hilst.

Em sua obra, Caio aborda desde o início, temas considerados tabus ou marginais pela sociedade. Suas narrativas traçam o que se pode chamar de uma cartografia do espaço urbano – das grandes cidades brasileiras – e os muitos tipos que o povoam.

Caio mapeia em seus textos os traços da vida do sujeito urbano e seu confronto com uma realidade que lhe é hostil. Essa hostilidade decorre também da dificuldade que esse homem tem de se relacionar com o outro, assim, aspectos como a solidão do sujeito cosmopolita, seja em decorrência da impossibilidade de realização amorosa, do abandono ou ainda da própria introspecção das pessoas, enfim, todas as formas de desagregação causadas pelo ritmo frenético e desumanizador da vida nas grandes metrópoles se tornarão matéria para o escritor compor suas narrativas.

Em meio a esse universo, o tema sexualidade e as questões ligadas às relações homoafetivas ocupam um espaço de relevância na obra do autor.

Esta temática é inclusive a mais recorrente na fortuna crítica do escritor no meio universitário. Analisando o banco de teses e dissertações sobre sua obra, podemos perceber isso mais claramente. Tem-se a tese *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo* (2007) de Luiz Fernando Júnior, por exemplo, cuja meta é a análise de como se configura o discurso homoerótico na obra do autor. Outra tese que também analisa um tema parecido é: *Pelas noites: Identidades Homoeróticas em Caio Fernando Abreu* (2009), escrita por Wagner Vonder que visa uma abordagem do tema da homossexualidade na construção dos personagens de Caio. Outro trabalho importante é a dissertação de mestrado de Marcelo Secrom Bessa: *Histórias positivas, a literatura desconstruindo a AIDS* (1997), na qual o autor

usa os textos de Caio como comparativo verificando a forma como a literatura brasileira lida com o discurso relacionado à AIDS e ao homossexualismo. Seguindo nesta temática da sexualidade, a dissertação de Alessandra Leila Borges: *um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu* (2001) mostra uma visão geral da produção literária do escritor, enfocando a representação da loucura e, especialmente, homossexualismo em sua obra.

Embora o tema sexualidade homoafetiva masculina seja uma linha de força na obra de Caio, há outros pontos igualmente importantes em sua composição literária. Na dissertação de mestrado intitulada *Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social* (2005), de Mairim Linck Piva, por exemplo, a autora analisa o processo narrativo dos contos presentes na obra mencionada no título relacionando-o com uma perspectiva crítica e social. Segundo ela, a fragmentação da forma narrativa dos contos é associada a uma visão melancólica das relações interpessoais, estendendo-se estas ao contexto social e político representados no texto. Na dissertação de mestrado de Milena Mulatti Magri, *Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu* (2010), a autora investiga as articulações entre desencontro, cidade e experiência urbana contemporânea em contos de Caio Fernando Abreu, identificando os principais procedimentos narrativos que constituem a experiência do desencontro, a construção de personagens estereótipos, o anonimato, a construção de diálogos desencontrados, a construção de monólogos que, por vezes, se aproximam da noção de testemunho, a citação, a ironia e a não resolução do conflito dramático no desfecho das narrativas.

As crônicas de Caio também tem sido alvo de estudos variados. Na dissertação *360 graus: uma leitura de Epifanias: o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu* (2008), a autora Amanda Costa analisa os traços do simbolismo astrológico ao longo de sua produção literária. Em outro trabalho envolvendo as crônicas do autor, temos um estudo que se aproxima bastante do almejado em nossa pesquisa. Na dissertação de Letícia Chaplin: *Epifanias compartilhadas : o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas* (2010), a autora nos leva a concluir que o caráter dialógico e intimista das crônicas de Caio as coloca no limiar entre crônica e epístola, criando um laço de identificação entre autor e leitor. Assim, o trabalho de Caio, em busca da palavra certa, criaria um texto artisticamente bem trabalhado, com alto grau de subjetividade e que quebra as fronteiras dos gêneros literários, se aproximando da epístola e também do diário íntimo.

Um dos elementos que também inspiram muita relevância acadêmica nos estudos sobre Caio é a forma como o autor configura espaço geográfico, principalmente o espaço

urbano. O autor elabora uma cartografia íntima da cidade que se sobrepõe à geografia física urbana. Os personagens guardam memórias afetivas dos lugares que causam sensações ou refletem seus sentimentos. Caio descreve cenários com excepcional minúcia fazendo com que eles se tornem não apenas planos de fundo, paisagens estáticas, mas também quadros cheios de cor e movimento que se deslocam junto com os personagens durante a narrativa. O espaço é o lugar onde os personagens se movem e os acontecimentos que os afetam se desenrolam. Na narrativa de Caio esses acontecimentos muitas vezes vêm em forma de *epifania*.

O uso dessa técnica chegou a Caio via leitura das obras de Clarice Lispector. O emprego de epifanias nas narrativas do autor recebeu influência direta de Clarice, guardando muitos traços em comum com a obra da autora. A epifania nas narrativas de Caio está ligada a compreensão dos personagens da dimensão de sua condição de sujeito fragmentado. A epifania em Caio tem um valor de revelação da própria condição do sujeito pós-moderno. Ela representa uma virada – nem sempre positiva – na vida dos personagens, causando uma mudança de perspectiva: os personagens passam a perceber sua condição mais claramente, mas isso nem sempre indica uma visão mais lúcida ou sã.

Outra característica marcante das narrativas de Caio é que elas nunca são claras em suas intenções ou significados. Seus textos são cifrados, truncados, operando comumente em nível metafórico. O autor elabora imagens complexas para trabalhar com seus temas marginais. De certa forma, esta linguagem reflete o torpor da modernidade; ela é obscura, cifrada, os seres por ela descritos estão mergulhados no espaço contaminado da pós-modernidade, degradados pelas drogas, paranóias, AIDS, esquizofrenia, desencanto, muita procura e muito desamparo.

Caio aborda, em seus textos, as vítimas de uma sociedade massificada, dominada pelos símbolos da indústria cultural, fenômeno concebido por Adorno em *Indústria Cultural e Sociedade* (2002) como uma das consequências do fortalecimento do capitalismo, das novas descobertas científicas e do avanço tecnológico. Acerca da indústria cultural, Adorno nos lembra:

A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, da performance tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a idéia [sic] e com essa foi liquidada. O particular, ao emancipar-se, tornara-se rebelde, e se erigira, desde o Romantismo até o Expressionismo, como expressão autônoma, como revolta contra a organização. O simples efeito harmônico tinha cancelado na música a consciência da totalidade formal; na pintura, a cor particular tornou-se mais importante que a composição do quadro; o vigor psicológico obliterou a arquitetura do romance. A tudo isso a indústria cultural pôs fim. Só reconhecendo os efeitos, ela despedaça a sua

insubordinação e os sujeita à fórmula que tomou o lugar da obra. Molda da mesma maneira o todo e as partes. O todo se opõe — impiedosamente — aos pormenores, à semelhança da carreira de um homem de sucesso, para o qual tudo deve servir de ilustração e experiência, enquanto a própria carreira não passa da soma daqueles acontecimentos idiotas. Assim a chamada idéia [sic] geral é um mapa cadastral; cria uma ordem, mas nenhuma conexão. Privados de oposições e conexões, o todo e os pormenores têm os mesmos traços. (ADORNO, 2002, p. 9-10).

No presente trabalho, aproveita-se esse debate de Adorno, levando em consideração o fato de que após essa ocorrência, o homem se torna cada vez mais uma ferramenta de trabalho e de consumo. O que antes era um mecanismo de lazer, ou seja, uma arte, agora se tornou um meio eficaz de manipulação e ideologização humana. Portanto, na contemporaneidade, a cultura passa a ter a mera finalidade comercial por meio de sistemática e programada exploração; e o homem perde definitivamente sua autonomia, sua capacidade de escolha, ou seja, todos os valores passam a perder importância em detrimento da economia. Adorno frisa ainda que a indústria cultural não tem o efeito de sublimação da arte, pelo contrário, ela reprime, sufoca: “O produto cultural disponível atualmente adequa-se por completo a necessidade, a obra deveria procurar: liberá-los do princípio da utilidade” (2002, p.91).

A sociedade envolta pela indústria cultural está claramente expressa nos textos de Abreu por meio de personagens sufocados pelo anonimato e condenados a um mundo fictício povoado pelos ícones forjados pela indústria cultural.

Ele incorpora bem os preceitos da arte moderna que busca sempre a contestação e a inovação. Sua obra se insere em uma linha questionadora e polêmica que representa toda a angústia e descontentamento da geração moderna e nos remete a grande efervescência cultural dos anos 1960, uma década marcada pela juventude enquanto novo foco de contestação radical.

A década de 1960 se revela decisiva na formação literária do escritor. Na grande maioria de seus textos, encontraremos os vestígios ideológicos de toda uma geração em cujos ouvidos ecoaria por toda eternidade a triste frase: “o sonho acabou”, entoada por Lennon na canção *God*, do seu álbum *John Lennon Plastic Ono Band*, em dezembro de 1970. Essa frase simboliza não só o fim dos *Beatles* para fãs melancólicos, mas também o dobrar de sinos anunciando o final do sonho de uma juventude que, com suas atitudes irreverentes, suas músicas, suas ideias e uma filosofia que preconizava “faça amor, não faça guerra”, tentou mudar o mundo. Esse período ficaria então marcado pelo histórico fenômeno da contracultura, movimento que floresceu na década de 1960. A contracultura marcou o mundo, introduziu-se na história e influenciou gerações.

Nesta manifestação, os novos meios de comunicação em massa eram as principais ferramentas da mobilização e contestação social. Assim, vinham ao público as mais diversas expressões musicais e culturais: *Rock, hippie, tropicalismo*, tudo isto estava imerso neste caldeirão que fervia sob a batuta de uma geração que tentou mudar o mundo e que lutou por seus ideais. No fim, a contracultura não conseguiu mudar a realidade, mas seu brilho intenso contribuiu para a transformação de muitas mentalidades.

Essa ascensão e queda da contracultura influenciou muitos artistas que vivenciaram esse fenômeno, inclusive Caio Fernando Abreu. Seu trabalho mais aclamado, por exemplo, o livro *Morangos Mofados* (1982), carrega as marcas de uma juventude sufocada, ansiosa por mudanças. Nesse livro, o autor perfila seres deslocados, vivendo em comunidades que frequentemente questionam suas próprias identidades e os conceitos sociais do mundo que as cerca. O uso de entorpecentes, o estilo de vida hippie, características exímias da contracultura, também são bastante recorrentes na obra. O próprio título do volume de contos pode ser tomado como uma menção à icônica música *strawberry fields forever* dos Beatles, canção lançada como single de um disco em 1967, auge da contracultura.

A canção tem ritmo e letras melancólicas, seus versos, cantados por Lennon, repetem insistentemente a frase: “permita-me te entristecer, porque eu estou indo para *Strawberry Fields...*”¹, como se quisesse convidar o ouvinte para uma conversa em tom de desabafo. A canção segue no mesmo tom refletindo a vida e a angústia do ser em versos como: “viver é fácil com os olhos fechados, negligenciando tudo o que se vê” (tradução nossa).²

Esse clima de desesperança e tristeza é o clima central tanto da canção dos *Beatles* quanto do livro *Morangos Mofados* (1982). No título de sua obra, Abreu parece apropriar-se da palavra *strawberry*, cujo significado é “morango” para fazer uma alusão, ou uma espécie de metáfora dirigida a uma juventude que amadureceu demais e que, no entanto, esperou demais para ser aproveitada e, em virtude dessa espera se estragou, ou mofou como frutas que passaram muito tempo guardadas sem ser saboreadas quando estavam prontas.

Ao enveredarmos pela análise dessa influência da contracultura na obra do escritor, percebemos que ela reveste seu texto de uma espécie de aura jovem, empregando nele uma flexibilidade de linguagem e de referências que se constituem em ferramentas de representação da contemporaneidade em sua literatura.

¹ Verso original: “Let me take you down cause I’m going to Strawberry Fields”, da canção *Strawberry Fields forever*, 1967. (tradução nossa)

² Verso original: “Living is easy with eyes closed, misunderstanding all you see.” da canção *Strawberry Fields forever*, 1967.

Para entendermos mais sobre como se manifesta esta efervescência cultural dos anos 1960 em Abreu, o livro *O que é contracultura* (1983), de Carlos Alberto Messeder Pereira, norteará nossa reflexão. Nele, o autor discute o advento da contracultura e tenta atribuir a ela uma definição. Segundo ele, a contracultura pode ser entendida de duas maneiras: como “um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos sessenta – ou como uma postura, ou até posição, em face da cultura convencional, de crítica radical” (1993, p. 14).

No primeiro sentido, a contracultura já não *é*, só *foi*; no segundo *foi* e certamente *será*. Dessa maneira, assimilamos que a contracultura, como originalmente concebida já não existe mais, no entanto, ainda hoje ela acarreta um peso nas transformações sociais e artísticas.

Portanto, em nosso trabalho, enxergamos na contracultura um fenômeno que como um sonho matinal que se sonha quase acordado, entorpeceu a população juvenil do mundo inteiro imergindo-os em uma utopia de revolução cultural e individual. Esse sonho compartilhado pela massa juvenil ganhou forças, sobretudo nos Estados Unidos, onde se desenvolveu o ambiente mais propício para o surgimento deste espírito de contestação.

Em nosso trabalho percorreremos ainda a trilha da contracultura na obra de Caio Fernando Abreu destacando sua relevância para a construção do espaço e dos seres contemporâneos representados pelo autor em sua obra.

Tomaremos em conta também que a narrativa construída pelo autor exprime seres que condizem exatamente com o universo em que vivem, um espaço onde o sentimento que impera é o da indiferença pura e onde a logística do vazio existencial dita as regras. Nesse espaço pós-moderno está expresso, tanto nas crônicas, muitas delas publicadas em *Pequenas Epifanias* (1986-1995), quantos nos contos, uma grande alegoria das mazelas contemporâneas: o isolamento, a falta de sentido e a busca por afeição em meio ao deserto social.

Assim, o homem moderno das crônicas e dos contos do autor é constantemente acometido de uma espécie de absentéismo infinito. Sempre falta algo, não há prazer nem dor, há apenas o vazio, a espera sem fim.

Entretanto, na análise da composição destes tipos e dos espaços representados pela obra de Caio, torna-se instigante atentarmos para um importante traço de influência ideológica do autor: a Cultura Popular mais relacionada às mídias de comunicação de massa, das quais o autor também parece ter recebido bastante influência. Este traço irá constituir o tema principal de nossa pesquisa.

A cultura popular é um traço marcante na obra do autor gaúcho na medida em que ele parece refletir em sua escrita alguns dos preceitos da *Pop Art*: movimento artístico que enfoca o esplendor da vida moderna, da sociedade consumista, bem como o mundo das indústrias de comunicação e seus artistas. Os adeptos dessa manifestação artística, intimamente ligada aos anos 1960, estão, portanto, inseridos no contexto de uma sociedade industrial e capitalista, na qual os Estados Unidos ocupam uma posição central.

A Pop Art utiliza, em suas representações, imagens e símbolos de natureza popular. Ela é originária dos Estados Unidos e da Inglaterra e foi batizada pelo crítico inglês Lawrence Alloway que se referia a tudo que era produzido pela cultura em massa no hemisfério ocidental, especialmente aos produtos oriundos da América do Norte.

Ao envolver as diversas manifestações da cultura de massa, da cultura feita para as multidões e produzida pelos grandes veículos de comunicação, a Pop Art nos apresenta os traços de uma sociedade marcada pela industrialização e baseada na repetição e na criação de perfeitos ícones instantâneos.

O movimento Pop Art surgiu em um contexto histórico marcado pela reconstrução das grandes sociedades industriais que haviam sido devastadas pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial. Assim, os grandes centros urbanos norte-americanos e britânicos se converteram no ambiente perfeito para inspirar seus primeiros adeptos. Peças publicitárias, imagens de celebridades, logomarcas e quadrinhos fazem parte das produções artísticas desse movimento.

Os integrantes da Pop Art conseguiram ser notabilizados usando como inspiração elementos que em tese não eram reconhecidos como arte: grandes estrelas do cinema, revistas em quadrinhos, automóveis modernos, aparelhos eletrônicos ou produtos enlatados. A imagem destes elementos foi desconstruída para que as impressões e ideias desses artistas assinalassem o poder de reprodução e a efemeridade daquilo que é oferecido pela era industrial.

Entre os principais integrantes desse movimento, destaca-se: Andy Warhol, conhecido pelas múltiplas versões multicoloridas de “Marilyn Monroe”, produzida no ano de 1967. Outro exemplo de Pop Art pode ser reconhecido na obra “No Carro”, em que Roy Lichtenstein utiliza a linguagem dos quadrinhos para explorar situações urbanas. Ainda hoje, diversos artistas empregam as referências da Pop Art para conceber quadros, esculturas e outras instalações.

Nas análises críticas de Tilman Osterwold (1994), o autor avalia os temas, estilos e os recursos deste movimento artístico, cuja influência na arte moderna pode ser percebida até nos dias atuais, como por exemplo, na obra de Caio Fernando Abreu. Segundo Osterwold,

esta expressão artística teve por principal consequência “a americanização crescente da cultura” (1994, p.06).

Em Abreu, esta temática da massificação e americanização cultural é realçada e impregnada em uma linguagem performática intercalada por referências que transformam seu texto em uma espécie de iconografia da *Pop Art*. Assim como os quadros da *Pop Art*, repletos de imagens da Coca-Cola, cigarro, pasta de dente ou latas de conserva, o discurso literário em Abreu é pincelado por várias referências simbólicas ao consumismo moderno, como poderemos perceber na análise de seus contos elaborada neste trabalho. Também o cinema, a música e o culto das *stars* são amplamente mencionados e estão representados como insígnias de uma cultura essencialmente programada para o bem-estar, onde a acessibilidade aos bens de consumo se torna plena e abundante.

Neste trabalho, vislumbra-se que a *Pop Art* permeia grande parte da obra de Abreu. Ela aparece constantemente como caracterização do próprio cenário de enredo e é parte indissociável do sentido textual. Percebe-se também que no espaço escuro, confuso, melancólico e sufocante representado na literatura abreana, o cinema, a música, a propaganda e a moda trazem um matiz diferente ao acinzentado mundo urbano dos personagens, uma gradação de cor preenchida pelos coloridos *outdoors* de produtos à venda, pelos cartazes de filme e capas de discos. Nos contos de Abreu, por exemplo, as figuras são frequentemente flagradas cantarolando ou relembando cenas de filmes. Já nas crônicas, o autor intercala estas menções no texto, usando normalmente a ironia ou a comicidade. O conto *Aqueles Dois*, presente no livro *Morangos Mofados* (1982), cuja análise será mais aprofundada neste trabalho, podemos observar bem este aspecto. Neste conto, o autor descreve a aproximação de dois personagens, Saul e Raul. O meio no qual estes dois vivem é sufocante, árido, povoado por seres insensíveis e capciosos. Este espaço incide diretamente nos personagens isolando-os e reprimindo-os. Em meio a esta atmosfera, o autor descreve o que poderia ser tomado como aproximação amorosa entre os dois homens. Entretanto, há poucos indícios de uma relação homossexual. Esta aproximação parece camuflada pela linguagem, pois ela não é pronunciada em momento algum do conto, mas sim sugerida nas entrelinhas da composição da linguagem.

Dentro deste contexto, o narrador do conto faz várias menções a canções e intérpretes ícones do bolero, bem como várias alusões fílmicas. Também encontramos muitas menções aos bens de consumo icônicos de nossa sociedade. Estas referências assumem funções interpretativas dentro do texto que as torna mais do que mero ornamento textual.

Abaixo, no texto extraído do conto, podemos perceber melhor essa característica do narrador em Abreu:

Dia seguinte, de ressaca, Saul não foi trabalhar nem telefonou. Inquieto, Raul vagou o dia inteiro pelos corredores subitamente desertos, gelados, cantando baixinho *Tu Me Acostumbraste*, entre inúmeros cafés e meio maço de cigarros a mais que o habitual (ABREU, 1982, p. 138).

A passagem destacada é retirada de um momento chave do conto. Nesta parte, o narrador começa a lançar pequenas pistas do sentimento dos personagens e neste sentido cada palavra que compõe a narrativa é relevante à sua interpretação. Sobre este ponto, é importante atentarmos para uma afirmação de Jeanne Callegari, escritora da biografia de Abreu, intitulada *O Inventário de um Escritor Irremediável* (2008). Nesse livro ela nos revela que Caio Fernando Abreu confessou que era muito perfeccionista e rigoroso com a linguagem em seus textos e que o próprio já havia confessado em várias entrevistas que revisava várias vezes seus textos, escolhendo minuciosamente as palavras que compunham suas narrativas. Levando este traço do autor em alta consideração, nossa pesquisa atenta para este ponto procurando interpretar atentamente toda e qualquer minúcia da linguagem abreana, uma vez que nós mesmos constatamos que é nos detalhes aparentemente triviais da narrativa do autor que se encontram importantes indícios interpretativos.

Esses indícios, como comentamos acima, aparecem muitas vezes de forma discreta e quase sempre envolvem uma referência musical ou fílmica. No trecho em discussão, por exemplo, há uma angústia anormal por parte de Raul. O teor deste sentimento é apontado não só pela menção aos cigarros e cafés, fumados e bebidos a mais que o habitual, mas também e principalmente pela menção a canção *Tu me acostumbraste*, composta por Frank Domingues em 1952. Esta menção pode ser tomada trivialmente, mas uma leitura atenta permite que o leitor enxergue que ela está intrinsecamente ligada à narrativa e nos revela muito dos sentimentos dos personagens envolvidos.

Neste caso, a imagem romântica contida na música é incutida também dentro do texto e a canção toma parte essencial na construção interpretativa de que há um relacionamento amoroso entre os personagens Saul e Raul. Analisando mais atentamente esta referência a música *Tu Me Acostumbraste*, veremos que ela surge repetidamente dentro do conto *Aqueles Dois* (1982), aparecendo sempre em momentos nos quais os personagens estão passando por algum momento de aproximação ou fragilidade emocional. A canção no texto de Abreu exerce, desta maneira, uma função semelhante a de uma trilha sonora em uma novela de televisão ou em um filme. Ela cria o *clima*, enfatizando a situação, as emoções do momento e

emprestando uma parcela de sentido à cena, revelando o que ela oculta ou o que o personagem não diz.

O autor também faz uso dos versos da canção dando ainda mais ênfase a este efeito de *trilha sonora* textual, como podemos ver no trecho abaixo.

Há quase seis meses se conheciam. Saul deu-se bem com Carlos Gardel, que ensaiou um canto tímido ao cair da noite. Mas quem cantou foi Raul: “Perfidia, “La barca, “Contigo em La distancia” e, a pedido de Saul, outra vez, duas vezes, “Tu me acostumbraste”. Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim *sutil llegaste a mí como uma tentación llenando de inquietud mi corazón*. Jogaram algumas partidas de buraco e, por volta das nove, Saul se foi (ABREU, 1982, p. 138).

Como podemos ver, os versos da música auxiliam, atendem as necessidades de um escritor que simula a direção de uma cena, a canção, nesse caso, pontua e dá intervalos às mesmas.

Nosso trabalho fará uma análise mais detalhada deste aspecto em um capítulo posterior evidenciando que o autor se utiliza não só de referências musicais como recurso escritural, mas também de alusões ao cinema e ao consumismo moderno.

Desta forma, observamos nestes casos que as referências culturais presentes em Abreu compõem uma parte importante na totalidade do texto, estando diretamente ligadas à trama, nos contos, e aos argumentos, no caso das crônicas; elas operam como mecanismo interno, uma espécie de engrenagem linguística que nos dá pistas do tom textual.

Pode-se dizer então que estas alusões nos fornecem um mapeamento sentimental dos personagens. Se o personagem está eufórico, triste, ou se simplesmente não nos traz informações suficientes para que compreendamos seu estado emocional, podemos sempre recorrer a estas menções expressas para melhor entender seu estado de espírito.

Este trabalho também relacionará este sistema de alusões à cultura de massa com a concepção de Eve Kosofsky Sedgwick, presente em *Epistemologia do Armário* (1990). Nesta obra, a autora concebe o armário como um dispositivo que rege a existência dos homossexuais e discute a utilização desta ideia enquanto metáfora para ocultação de identidade sexual. O armário surge como um lugar seguro, no qual se inscreve o privado e, ao abrirmos este espaço, podemos encontrar elementos reveladores.

Na escritura de Abreu é possível desvendarmos o disfarce dessas identidades e valores já que “esta elabora-se na forma de um motel, ou na forma de um vão [...]. Neste lugar imaginário guardam-se lembranças, sonhos, desejos que conflitam com o universo do

simbólico” (OLIVEIRA, 2003, p. 48). Podemos dizer, portanto, que o armário constitui-se em metáfora da própria escritura do autor. As verdades surgem, então, na medida em que se retiram fragmentos, representados muitas vezes sob menções à indústria cultural, da “lacuna” criada pela linguagem.

Dessa forma, conclui-se que a narrativa em questão reflete a modernidade como um espelho embaçado e para que a enxerguemos mais nitidamente, precisamos esfregar a superfície desse espelho. Esse processo reflete o próprio procedimento adotado por este trabalho. A linguagem cifrada, truncada de Abreu funciona como elemento codificador. É preciso “raspamos o estanho” desta linguagem, decodificando-a e identificando seus processos de formação. Todavia, faz-se importante um olhar atento sobre a estética do próprio discurso, um olhar que extrai do interior da linguagem os alicerces deste discurso, pois é no âmago da linguagem do escritor onde podemos encontrar os principais componentes de sua ficcionalização. Dentre estes, esta pesquisa atem-se fundamentalmente às relações intertextuais do cinema e da música na obra do autor, reconhecendo que ela nasce de um diálogo com a cultura popular e propondo, assim, um estudo que ponha em xeque essa rede de escrituras.

Portanto, no presente trabalho, busca-se analisar as diversas expressões da cultura popular em Abreu. Isso será feito não só por meio de associações dos textos do autor com a totalidade social da qual eles derivam, mas principalmente através do estudo de conexões textuais internas.

Avaliaremos também como se dá o diálogo entre a cultura popular e a estrutura narrativa da obra e do autor e desvendaremos o papel do cinema e da música nos textos, reconhecendo-os enquanto recursos estilísticos, e ressaltando sua relevância no trabalho literário em análise.

Complementando o *corpus* teórico, utilizou-se a crítica do escritor Gilles Lipovetsky, cujo trabalho classifica o pós-modernismo como “triunfo do antimoral e a consagração do novo” na modernidade (1996, p.75).

Pode-se considerar este estudo comparado oportuno, na medida em que o espaço representado sob a ótica de Caio F. Abreu reflete muitas questões levantadas por Lipovetsky em *A era do vazio* (1996).

Na referida obra, Lipovetsky discute as fortes marcas do declínio humanístico no século XX e, neste trabalho, traça-se um paralelo destes ideais, com a finalidade de associá-los ao processo de formação artística de Caio Fernando Abreu, discutindo assim, de que maneira estariam refletidas as novas acepções artísticas e sociais do modernismo em sua obra.

Para melhor ilustrar esse momento de produção literária no Brasil, lançou-se mão de algumas ideias de Alfredo Bosi presentes no livro *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994).

Por fim, utilizou-se uma abordagem crítica moderna em nossa metodologia, pois, uma vez que os textos de Abreu se apresentam perante a crítica literária atual como um complexo código representativo, julgamos que a maneira como o autor assimila seu contexto social e o transpõe para a linguagem literária é repleta de pequenas minúcias relevantes ao estudo da literatura sob a ótica dos Estudos Culturais, uma abordagem crítica consolidada na década de 1990. Um dos teóricos que discutem esta prática e cujas reflexões dão suporte a este trabalho é Jonathan Culler em *Literary Theory* (1997). Segundo Culler, a crítica literária pode ser aprimorada pelos Estudos Culturais na medida em que a obra é analisada enquanto uma prática cultural em particular; que está relacionada a outros discursos. Percebe-se que este tipo de crítica tende a intensificar o estudo da literatura enquanto complexo fenômeno intertextual. Julgamos assim, que esta abordagem se adequa ao nosso estudo, na medida em que o foco do nosso trabalho se concentra em analisar e discutir um determinado processo de rede escritural em Caio Fernando Abreu. Portanto, será sob os conceitos dessa perspectiva que examinaremos a obra do escritor gaúcho.

Ao se empregar este *corpus* teórico, conclui-se que se pode versar essa ideia de cultura nos novos tempos em Abreu sob dois pontos: No primeiro, buscando uma análise mais sociofilosófica, procuramos assimilar o discurso literário do autor não como produto forjado pelos meios de comunicação de massa, mas sim, como algo mais complexo do que mera assimilação do meio social. Sua literatura representaria, neste último caso, a própria celebração da ação de desmembramento moderno, da liberdade de experimentação e da ruptura com os velhos laços que norteavam o valor de uma cultura erudita ou popular, legitimando o conceito que Lipovetsky denomina de “triunfo do antimoral e a consagração do novo” na modernidade (1996, p.75).

Em um segundo viés, este mais centralizado no âmbito intratextual da obra de Caio F. de Abreu, onde o autor revela uma apurada percepção cultural, sobretudo em suas crônicas, cujas referências vão do cânone literário ao cinema *pop* americano, propõe-se uma análise atenta que pode revelar que estas intertextualidades na literatura de Abreu compõem também um importante fundamento da arte literária do escritor. As constantes referências à cultura de massa, sobretudo no que diz respeito à música e ao cinema, não desempenham papéis meramente ornamentais no texto, elas apresentam nuances variadas e se evidenciam como peças-chave no estudo da obra do escritor.

O *corpus* de análise aqui utilizado é constituído basicamente por duas crônicas do livro *Pequenas Epifanias* (1986-1995): *Zero grau abaixo de libra* e *Calamidade pública*; e pelo conto *Aqueles dois*, este último está presente em *Morangos Mofados* (1982).

Nossa argumentação se desenvolverá a partir de uma reflexão sobre as referências feitas pelo autor aos elementos da cultura *pop*, enxergando-as não só como uma espécie de componente integrante de seu discurso textual, mais também como um recurso estético que auxilia o autor na representação do universo pós-moderno.

Dessa forma, no primeiro capítulo, procuramos inserir o autor no contexto pós-moderno, identificando suas tendências, percorrendo suas principais influências artísticas e relacionando-as aos seus textos integrantes do nosso *corpus* de pesquisa. Destacaremos ainda alguns aspectos da contracultura e seus ícones enquanto produtos desse novo processo de formação cultural, mensurando sua influência na obra do autor gaúcho.

Tendo em vista uma estreita linha entre o meio e os textos produzidos pelo autor, realizou-se uma reflexão analítica dos contextos sob os quais seu discurso literário se insere e as consequências destes em sua produção literária. Para tanto, traçar-se-á um contorno de compreensão mais nítido neste trabalho, buscando suporte biográfico do autor no trabalho de Jeane Callegari, *O inventário de um escritor irremediável* (2008). Esta obra nos dá uma dimensão do envolvimento de Abreu no contexto artístico contemporâneo, através de relatos e comentários do próprio escritor sobre seus trabalhos. Callegari nos traz, cronologicamente, os engajamentos e fatos biográficos que determinam o teor da obra de Abreu, como por exemplo, a expressiva influência da revolução do pensamento juvenil nos anos 1960 e parte dos 1970 sobre Abreu, uma vez que o próprio autor, bebendo na fonte da contracultura, cultuou um estilo de vida marginal e uma crescente noção de anti-intelectualismo.

No segundo capítulo, tomamos suporte na obra de Lipovetsky (1996) e Bosi (1994). Nesta etapa, aprofundaremos o nosso conceito acerca da Pós-Modernidade e da Modernidade, buscando reconhecimentos dos novos valores e conceitos humanitários e suas consequências no comportamento humano e nas artes.

Por fim, com base em duas crônicas do livro *Pequenas Epifanias* (1986-1995): “Zero grau abaixo de libra” e “Calamidade pública”; e pelo conto “Aqueles dois”, em *Morangos Mofados* (1982), refletiremos o modo como o escritor assimila e dispõe, subverte e transfigura estas referências a cultura popular em sua obra literária. Para tanto, analisaremos a obra de Caio Fernando enquanto um complexo fenômeno intertextual pondo em xeque o que designamos de rede de escrituras em seus textos. Desta forma, evidenciar-se-ão as diversas expressões da cultura de massa em Abreu, reconhecendo seu papel enquanto recurso

estilístico de seus textos e ressaltando sua relevância no estudo da obra do autor. Buscando, portanto, identificar as referências feitas pelo autor aos elementos da cultura de massa, enxergando-as não como algo instintivo, mas como uma espécie de componente integrante do discurso textual, um recurso estético que auxilia o autor na representação do universo pós-moderno. Para nos ajudar nesta tarefa, tomaremos suporte em textos analíticos escritos por críticos especializados no estudo da obra de Caio Fernando Abreu, como por exemplo Antonio Eduardo Oliveira, que em seu artigo *O espaço homoafetivo em Caio Fernando Abreu* (2003), relaciona a escrita abreana com a teoria anti-homofóbica abordada por Eve Kosofski Sedgwick no ensaio *Epistemology of the Closet* (1990).

Desta maneira, este estudo busca apresentar uma nova leitura da narrativa do autor, acrescentando questionamentos que enfocam: a interpretação de conotações das imagens culturais dentro da obra textual do autor e suas relações com o funcionamento social de construção da cultura. Acreditamos que a interpretação destas conotações culturais seja relevante no estudo da obra do autor, pois elas não só revelam a intrínseca relação estabelecida entre o texto literário e as influências culturais do autor, mas também a profunda transformação ocorrida na sociedade brasileira na contemporaneidade.

2 AUTOR E OBRA

Certamente não era à toa que, em 1966, Lennon afirmava: “Somos mais populares que Jesus Cristo”.³ Esta asserção do então jovem músico integrante dos *Beatles*, grupo musical que influenciou toda uma geração, trouxe à tona uma polêmica muito forte que acarretou ao próprio artista e ao seu grupo uma série de reprimendas e censuras que os acompanhariam durante toda a carreira. O centro da controvérsia se concentrou no fato de que a fala do músico não havia sido vista com bons olhos pela comunidade cristã. A afirmação de Lennon ainda acarretaria diversos ataques religiosos, eventos em locais públicos de jovens queimando seus discos e até mesmo grupos fanáticos esperando a banda do lado de fora dos shows para tentar matá-los. Depois de tanta confusão, John se sentiria obrigado a pedir desculpas publicamente, alegando ter sido mal interpretado.

Polêmicas à parte, a afirmativa do compositor pode ser discutida também sob outra ótica cuja temática aborda uma questão crucial no que diz respeito ao desenvolvimento da sociedade moderna. Afinal de contas, o mundo, sob o compasso da comunicação em massa, vinha se tornando cada vez mais uma espécie de “aldeia global”, um novo espaço de distâncias encurtadas e velocidade de informação. Lennon sabia disso e, com certeza, vislumbrava que a popularidade de seu grupo tinha sido ainda mais ampliada em função do advento do Rádio e da TV.

De fato, não só a televisão, como também o rádio, adquiriram um papel fundamental na formação das sociedades modernas. Hoje, sabemos que, ao lado do rádio, a TV se converteu em uma espécie de ícone que sintetiza nossa concepção de vida no mundo moderno onde os valores são regidos pelo capitalismo. Juntos, eles constituem a engrenagem central de uma sociedade cética e consumista em nossos dias. O raio de alcance destas ferramentas da modernidade é avassalador e seria muito difícil mensurarmos o impacto da TV e do Rádio na sociedade atual.

A própria história do surgimento destes dois ícones se confunde com o advento do modernismo. O surgimento da televisão, por exemplo, tem muito em comum com o desejo perpétuo humano de trabalhar com imagens. Já nos tempos primitivos, o homem deixava suas impressões em forma de desenhos para que gerações posteriores pudessem aprender ou os

³ Esta frase histórica foi proferida por John Lennon em 1966 durante uma entrevista coletiva para jornalistas em Londres.

reverenciar. Ainda hoje é através deles que conseguimos criar teorias sobre como era a vida naquela época.

Mais tarde, com o desenvolvimento das técnicas, a pintura passou a reproduzir fielmente imagens de sua época e já nos dias de hoje, vivenciamos a invenção da fotografia, onde somos capazes de dar vida aos quadros parados, como pode ser observado no cinema e na televisão, nos quais o produto não é nada mais do que uma rápida sucessão de imagens que cria no espectador a falsa impressão de movimento e realidade.

Esse movimento fugaz das imagens na televisão e no cinema pode ser compreendido, de certo modo, como uma metáfora dos tempos modernos, onde impera a ordem da velocidade e do ineditismo das coisas. Essa lógica irá influenciar diretamente as artes e a literatura moderna, dando a estes, tons peculiares que podem ser distinguidos em dois períodos subsequentes: o modernismo e o pós-modernismo, como discutiremos em seguida com base em leituras de Gilles Lipovetsky (1996), cujas discussões circunscrevem o modernismo e o pós-modernismo, designando uma lenta e complexa passagem para um novo tipo de sociedade, cultura e de indivíduo que nasce apreendendo a inversão da lógica que aos poucos foi se estabelecendo no decorrer do século XX.

É vivenciando estas grandes mudanças sociais e ideológicas que o escritor Caio Fernando Abreu constrói sua obra literária. Ele incorpora bem os preceitos da arte moderna que busca sempre a contestação e a inovação. Seus textos se inserem em uma linha questionadora e polêmica que representa toda a angústia e descontentamento da geração moderna. Nos escritos do autor encontramos, sobretudo, uma forte influência ideológica que nos remete a grande efervescência cultural dos anos 1960, uma década marcada pela contestação radical por parte da juventude.

Durante esse período, falava-se no surgimento de uma nova consciência, de uma nova era, de um novo tempo. Se por um lado essas novas ideologias não alcançaram o objetivo almejado, por outro lado é preciso reconhecer que o caráter libertário da época influenciou profundamente a arte moderna.

Seja na literatura, na pintura ou em qualquer outro âmbito artístico, grandes expoentes tiveram como mola propulsora a efervescência cultural desta etapa histórica.

Escritores como Jack Kerouac, J.D. Salinger e o próprio Caio F. Abreu são exemplos disso. Podemos considerá-los como autores que empregam em sua obra os novos ideais estéticos do modernismo onde a ruptura com os laços artísticos e comportamentais tradicionais torna-se elemento central. Tal fato nos remete a uma ideia do crítico Gilles Lipovetsky (1996), segundo a qual os textos modernos usariam com frequência a trivialidade

do cotidiano e o fluxo de influências e inspirações em sua composição, fugindo assim de antigas concepções que norteavam o que era relevante ou não dentro de uma composição. Assim, o que antes era banal, dispensável, torna-se essencial na representação artística individual de cada escritor.

Em Abreu, o que parece ser apenas uma observação trivial despropositada, muitas dessas observações terminam sendo importantes epifanias, como podemos observar mais claramente no volume *Pequenas Epifanias* (1986/1995), que reúne as crônicas publicadas pelo autor durante o período em que ele trabalhou no jornal *O Estado de São Paulo*. O próprio título da obra já nos traz essa ideia de revelação. O termo *epifania* incorpora bem esta concepção, uma vez que ele define um acontecimento aparentemente trivial (e sob qualquer outra perspectiva, insignificante) que desvela um novo modo de enxergar uma questão, ou até mesmo a própria vida. Esse acontecimento geralmente está inserido na rotina cotidiana, no entanto, ele só ganhará relevância sob condições bastante específicas que estão ligadas a um estado de espírito que desencadeia uma crise – de identidade, de valores. Esta técnica de escrita, como já mencionamos anteriormente, provavelmente chegou até Abreu via leitura das obras de Clarice Lispector. O processo epifânico nas narrativas do autor recebe então influência direta do texto clariceano, guardando muitos traços em comum com este. A epifania nas narrativas de Abreu está ligada a compreensão dos personagens da dimensão de sua condição de sujeito fragmentado. A epifania em Abreu tem um valor de revelação da própria condição do sujeito pós-moderno. Ela representa uma virada – nem sempre positiva – na vida dos personagens, causando uma mudança de perspectiva: os personagens passam a perceber sua condição mais claramente, mas isso nem sempre indica uma visão mais lúcida ou sã.

Podemos perceber bem este aspecto de epifania na crônica *Pálpebras de Neblina*, presente no livro *Pequenas Epifanias* (1996). Nesta crônica, o autor inicia uma complexa reflexão da seguinte forma:

Fim de tarde. Dia banal, terça, quarta-feira. Eu estava me sentindo bastante triste. Você pode me dizer que isto tem sido frequente demais, até mesmo um pouco (ou muito) chato. Mas o que se há de fazer, se eu estava mesmo muito triste? (ABREU, 1996, p. 66).

Ao se deparar com estas primeiras palavras o leitor é tomado pela impressão de que o relato a seguir será trivial e corriqueiro, sem profundidade. No entanto, este início de narrativa é na verdade o prenúncio de uma virada dentro do texto, uma mudança de perspectiva na qual

o personagem, como já dissemos anteriormente, passará a perceber sua condição mais claramente.

A epifania surge nesta crônica no momento em que o personagem, ao andar distraidamente pelas ruas, se depara com a seguinte cena:

Estava encostada na porta de um bar. Um bar brega – aqueles da Augusta Cidade, não Augusta Jardins. Uma prostituta, isso era o mais visível nela. Cabelo mal pintado, cara muito maquiada, minissaia, decote fundo. Explícita, nada sutil, puro lugar-comum patético. Em pé, de costas para o bar, encostada na porta, ela olhava para a rua. Na mão direita tinha um cigarro, na esquerda, um copo de cerveja. E chorava, ela chorava devagar, de verdade. A tinta da cara escorria com as lágrimas. Meio palhaça, chorava olhando a rua, vez em quando, dava uma tragada do cigarro, um gole na cerveja. E continuava a chorar – exposta, imoral, escandalosa – sem se importar que a vissem sofrendo (ABREU, 1996, p. 67).

Neste momento da crônica, encontramos o início do processo epifânico característico dos escritos de Abreu. A cena descrita na passagem irá desencadear subitamente no personagem um sentimento de despertar, de um novo olhar para o mundo e para finalidade de sua própria existência, como podemos ver no trecho a seguir:

Comecei a emergir. Comparada à dor dela, que ridícula a minha, e brasileiro-médio-privilegiado. Fui caminhando, mais leve. Mas só quando cheguei à paulista compreendi um pouco mais. Aquela prostitua chorando, além de eu mesmo, era também o Brasil. Brasil de 87: explorado, humilhado, pobre, escroto, vulgar, maltratado, abandonado, sem um tostão, cheio de dívidas, solidão, doença e medo. Cerveja e cigarro na porta do boteco vagabundo: carnaval, futebol. E lágrimas. Quem consola aquela prostituta? Quem me consola? Quem consola você, que me lê agora e talvez sinta coisas semelhantes? Quem consola este país tristíssimo? (ABREU, 1996, p. 67-68).

Aqui podemos perceber claramente as consequências da epifania no texto e no personagem. Ela surge repentinamente das ocasiões mais imprevisíveis e transforma um acontecimento banal em um turbilhão de emoções que levam o personagem a um plano de consciência inusitado onde os valores e a condição de sujeito fragmentado pós-moderno são questionados.

Como podemos perceber, Caio Fernando Abreu segue uma linha artística moderna, ele emprega em seus textos algo que Lipovetsky (1996) denomina de “dessacralização” das obras. Podemos perceber isso na medida em que o gaúcho trabalha temáticas complexas a partir de minúcias aparentemente irrelevantes e despreziosas. Seguindo esta linha, o autor emprega em seus textos uma grande variedade de referências, ele perfila seu discurso literário

refletindo Goethe ou mitologia grega na mesma proporção em que faz alusão ao universo *pop* da TV, cinema e rádio. Tudo serve de inspiração para sua composição literária, não há na obra de Abreu restrições de influências, suas citações explicitam bem esta característica de seus textos.

Em algumas de suas crônicas podemos perceber bem este fato. Na crônica *Anotações Insensatas*, do livro *Pequenas Epifanias* (1996), por exemplo, o autor reflete sobre as relações humanas e suas complicações.

Na seguinte passagem da crônica mencionada acima, o autor nos dá uma pequena amostra da diversidade de referências em seus textos:

Sozinho, enfim, podia remexer em discos e livros para decidir sem nenhuma preocupação de harmonia-com-o-gosto-alheio que sempre preferia Jim Morrison a Manuel Bandeira. Sid Vicious a Puccini. A mosca a uma Janela para o Amor, sempre uma vodca a um copo com leite: metal drástico. Era desses com a barba por fazer que sempre escolherão o risco, o perigo, a insensatez, a insegurança, o precário, a maldição, a noite – a Fome maiúscula. Não a mesa e Posta e Farta, com pratos e panelas a serem lavados na pia cheia de graxa – mas um hambúrguer qualquer com coca-cola no boteco da esquina, e a vida acontecendo em volta (ABREU, 1996, p. 55).

Como podemos observar, esta passagem é um extrato que resume bem a multiplicidade de influências que compõe o discurso literário de Abreu. Os contrastes entre o erudito e o popular estão bem explícitos tanto na alusão a Sid Vicious, músico inglês, conhecido por tratar-se de um ícone da cultura punk, baixista da banda Sex Pistols, como na menção a Puccini, um dos mais célebres compositores italianos de ópera.

Nestas relações intertextuais estabelecidas na obra em questão, evidencia-se uma apurada percepção cultural do autor, cujas referências vão do cânone literário ao cinema pop americano. Este olhar atento e atualizado sobre as referências culturais reveste seu texto de uma espécie de aura jovem. A obra de Abreu festeja, portanto, a própria ação de desmembramento do tradicionalismo, a liberdade de experimentação e a ruptura com os velhos laços que norteavam o valor de uma cultura como alta ou baixa (erudita ou popular), legitimando o que Lipovetsky chamou de “o triunfo do antimoral e a consagração do novo” no pós-modernismo. (Lipovetsky, 1996, p.75).

A análise desse traço literário em Caio F. Abreu nos permite vislumbrar sua obra sob a perspectiva dos Estudos Culturais, uma corrente que é fruto dos novos conceitos e formações culturais da modernidade, cujas metas residem sempre na reinvenção das possibilidades artísticas e das perspectivas críticas. Tal perspectiva tem como seu principal objeto de estudo

todo o produto que pode ser rotulado como algo cultural, sem cair numa distinção entre “canônico” e “marginal” da literatura, passando pelo cinema e chegando aos programas de televisão e à publicidade, nada é considerado estranho às preocupações das análises e das críticas dos Estudos Culturais.

Em contraposição à crítica tradicional, portanto, os Estudos Culturais não se concentram na análise estética a não ser para examinar suas conexões com relações de poder. Os Estudos Culturais concebem, pois, a cultura como campo de luta em torno da significação social, um campo de produção de significados no qual os diferentes grupos sociais situados em posições diferentes de poder lutam pela imposição de seus significados à sociedade mais ampla. O que está centralmente envolvido nesse jogo é a definição da identidade cultural e social dos diferentes grupos. Numa definição melhor, podemos dizer que os Estudos Culturais estão preocupados com questões que se situam na conexão entre cultura, significação, identidade e poder.

A partir dessa compreensão, os Estudos Culturais podem também ser vislumbrados como balança de uma tensão cultural. Dessa forma, tanto uma obra de Shakespeare ou uma novela da televisão, tanto a música de Mozart quanto as expressões musicais que nascem nas zonas periféricas populares, como o *rap* ou o *hip hop*, possuem relevância e valor identitário inerentes. Essa compreensão crítica, portanto, converte-se em um perfeito exemplo das experiências e concepções culturais dos novos tempos, uma vez que ela ilustra muito bem a queda dos valores tradicionais e o reclame a uma apreciação artística livre e renovada.

Um dos teóricos que discutem esta corrente e cujas reflexões embasam nosso trabalho é Jonathan Culler em *Literary Theory* (1997). Segundo ele, a crítica artística pode ser aprimorada pelos Estudos Culturais na medida em que a obra é analisada enquanto uma prática cultural em particular que está relacionada a outros discursos. Percebe-se, portanto, que este tipo de crítica tende a intensificar o estudo da literatura enquanto um complexo fenômeno intertextual.

Sendo assim, julgamos que esta abordagem se adequa ao nosso estudo, na medida em que o foco do nosso trabalho se concentra em analisar e discutir um determinado processo de rede escritural em Caio Fernando Abreu. Ou seja, analisamos aqui a maneira como Abreu assimila seu contexto social e o transpõe para a linguagem literária, cuja realização é repleta de pequenas minúcias relevantes ao estudo da literatura sob a ótica dos Estudos Culturais.

Desta maneira, este trabalho será desenvolvido com base nos principais preceitos dos Estudos Culturais e busca perceber o objeto de estudo não como um conteúdo homogêneo, mas sim como uma grande fonte de intertextualidades que transcende a arte ou a literatura em

si. Com isso, este trabalho não se prende a uma disciplina em particular tal como a Crítica Literária ou História. Na verdade, sua essência está na junção de todos estes elementos e suas respectivas relevâncias na composição do tema em análise.

Outro ponto importante a ser considerado é o contingente em que o discurso de Caio F. Abreu é construído, se há engajamentos políticos ou não, se é pertencente à classe dominante ou subordinada, bem como seus meios de produção: como se deu a publicação dos trabalhos do autor? Quem são seus leitores? Estes questionamentos serão tratados com a devida importância neste trabalho. E para começar esta análise nos concentraremos em uma perspectiva biográfica traçando o perfil do autor, além de identificar suas principais influências.

2.1 A Contracultura na composição literária de Caio Fernando Abreu

Nascido no Rio Grande do Sul, na cidade de Santiago do Boqueirão, tornou-se jornalista e escritor. Abreu foi notadamente um dos expoentes de sua geração. Ainda jovem, foi morar em Porto Alegre onde cursou Letras e Arte Dramática na UFRGS, mas abandonou tudo para ser jornalista. Trabalhou nas revistas Nova, Manchete, Veja e Pop, foi editor da revista Leia Livros e colaborou em diversos jornais: Correio do Povo, Zero Hora, O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo. Abreu tem um estilo de escrita bem pessoal, fala de sexo, medo, morte e, principalmente, da angustiante solidão que assola o indivíduo na modernidade.

Abreu foi mais um artista brasileiro jovem que sofreu com a perseguição da ditadura. A atmosfera repressiva desta época acaba por fazê-lo deixar o país. Assim, o autor inicia uma significativa viagem pela Europa. Este fato marcaria grande parte de sua obra, como podemos observar em muitos de seus contos presentes no livro *Ovelhas Negras* (1995) e em *O ovo apunhalado* (1975), onde o autor escreve textos fundindo elementos próprios da literatura fantástica, da ficção científica e elementos da cultura de massa, mais relacionados à música e ao cinema.

Várias histórias de *O ovo apunhalado* podem ser entendidas como crítica a sufocante situação pela qual o país passava na esfera política; a ditadura estava em sua fase mais dura neste período, e muito do material publicado na época, inclusive em livros, só era publicado depois de terem partes censuradas.

Estes dois últimos livros mencionados carregam as marcas essenciais do escritor que experimentou a fundo toda a efervescência cultural dos anos sessenta, uma época de ebulição cultural, comportamental e política que ficou historicamente conhecida como Contracultura. Nela, os jovens se reuniam para trocar ideias libertárias, discutir um futuro melhor, tudo isso era regado a álcool, drogas e muita música. A música, aliás, assume papel protagonista nos contos e na ficção abreana.

Assim, por mais introspectivo que fosse, Abreu não poderia fugir da época, ele participa das discussões, experimenta drogas, deixa o cabelo crescer e adota um estilo de vida *hippie*, o movimento materializava as características revolucionárias da época.

Os hippies formavam um mundo à parte. Diferenciavam-se dos outros pela aparência: cabelos agressivamente compridos e roupas exóticas. Seus protestos eram pacíficos, as manifestações tinham slogans alegres e possuíam o hábito nada comum de distribuir flores durante as passeatas. A conduta hippie se fundamentava numa filosofia de “Paz e Amor”. Adeptos de um modo de vida comunitário queriam viver perto da natureza e procuravam organizar comunidades agrícolas baseadas no trabalho manual. Respeitavam as questões ambientais, a emancipação sexual e a prática do nudismo. Simpatizavam com religiões orientais como o budismo e o hinduísmo. Oponham-se à Guerra do Vietnã, ao nacionalismo, ao patriarcalismo, ao militarismo, ao poder governamental, ao capitalismo, às corporações industriais, à massificação, ao autoritarismo e aos valores que, segundo sua concepção, eram ilegítimos. O misticismo, o psicodelismo e as drogas justificavam a oposição ao racionalismo. Tinham três eixos de movimentação: da cidade para o campo, da família para a vida em comunidade e do racionalismo cientificista para os mistérios e as descobertas das coisas místicas.

Seguindo estas novas ideologias da época e fugindo da ditadura brasileira, o autor parte em sua jornada pela Europa: andou pela Espanha, Estocolmo, depois Amsterdã, Paris e Londres. Sua passagem por Londres seria a mais marcante de todas; a cidade é inclusive um dos espaços de ambientação em seus contos, como podemos ver em contos da obra *Ovelhas Negras* (1995).

Em livro que detalha a biografia de Caio de Abreu, a escritora e jornalista Jeanne Callegari (2008) narra a volta do autor ao Brasil e também fornece minúcias da viagem de Abreu pela Europa, sobretudo no que diz respeito a sua estadia em Londres que a escritora descreve da seguinte maneira:

Depois de ter dado um pulo na Holanda e na Bélgica, Caio estava, finalmente, em Londres. A primeira impressão foi de êxtase: cabelos coloridos andando pelas ruas, sem ninguém olhar nem comentar, roupas dos anos 30, parques lindíssimos, pessoas gentis. A cidade parecia saída de um livro de Virgínia Woolf, e era maravilhosa, bem diferente da dura Estocolmo, onde as pessoas eram fechadas demais. Todo o deslumbramento, claro, só duraria o tempo suficiente para que Caio escrevesse meia dúzia de cartas para os pais e amigos; logo ele já estaria achando a cidade fria demais, cinzenta demais. Chuva a todo momento, uma chateação. E aquela história de não ter dinheiro para nada e trabalhar em subempregos para sobreviver não era nenhuma maravilha. Fazer faxinas em casas de atores, trabalhar de modelo vivo em escolas de Belas-Artes, horas na mesma posição para que os alunos o desenhasssem. Não era isso que ele tinha sonhado; não era isso que os livros tinham prometido. (CALLEGARI, 2008, p. 64).

Neste período em que viaja, Abreu mergulha de vez no estilo de vida dos jovens imersos na inquietação da Contracultura, cultuando a vida egressa dos jovens da época, que tinham como principais apanágios o amor livre, a vida em comunidades e as drogas.

A contracultura se revelaria mais tarde como um elemento muito importante na formação literária do escritor. Na grande maioria de seus textos, encontraremos as marcas da contracultura e os vestígios ideológicos de toda uma geração em cujos ouvidos ecoaria por toda a eternidade a triste frase de Lennon: “o sonho acabou”. Fato que inclusive inspirou o trabalho mais aclamado do autor, o livro *Morangos Mofados* (1982). O título, como já foi dito, é uma clara alusão à canção dos Beatles chamada *Strawberry fields*. Esta alusão funciona como uma metáfora representativa da geração juvenil dos anos sessenta, jovens de espírito libertário que sonharam mudar o mundo com uma nova concepção de vida. As sementes lançadas por esta geração renderam frutos que não foram aproveitados, uma vez que esta onda juvenil, historicamente denominada como contracultura, terminaria de maneira melancólica e frustrante.

Para entendermos mais sobre este período, o livro *O que é contracultura* (1983), de Carlos Alberto Messeder Pereira (1993), nos é de grande valia. Nele, o autor discute o advento da contracultura e tenta atribuir a ela uma definição. Segundo ele, a contracultura pode ser entendida de duas maneiras: como “um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos sessenta ou como uma postura, ou até posição, em face da cultura convencional, de crítica radical” (1993, p. 14).

No primeiro sentido, a contracultura já não é, só foi; no segundo foi e certamente será. Assim, enxergamos na contracultura um movimento que já faz parte de um passado histórico, embora este esteja bastante próximo no tempo. Do vigor daqueles anos sessenta que tanto

marcaram, de forma radical e definitiva, a experiência da juventude internacional, restam hoje apenas as lembranças na memória de muito daqueles jovens.

A contracultura, embora acabada, deixou um legado artístico e sócio-filosófico muito grande para as futuras gerações. No Brasil, por exemplo, movimentos musicais importantes que serviriam como influência para muitos outros artistas foram impulsionados pelas tendências ideológicas da contracultura.

Um exemplo destes movimentos foi a Tropicália (ou Tropicalismo). O cenário musical brasileiro ainda era regido pelo ritmo da Bossa Nova quando este movimento cultural contestador e vanguardista surgiu na década de 1960, revolucionando nossa música e cultura.

Embora o país ainda estivesse completamente imerso na ditadura militar, a geração estudantil estava a pleno vapor, ávida por produções culturais e artísticas que expressassem suas ideologias. A juventude brasileira parecia querer se livrar das amarras da ditadura exercendo uma energia criativa que parecia inesgotável.

Assim surgiu Tropicália. Liderada pelos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o Tropicalismo usava as ideias do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade para aproveitar o fenômeno da globalização. A Tropicália tentava se utilizar, portanto, desta fusão de elementos estrangeiros com a cultura brasileira para criar um novo produto artístico. Ilustrando este traço, temos "Alegria, Alegria", uma canção da autoria de Caetano Veloso que foi um dos marcos iniciais do movimento tropicalista em 1967. Em um dos versos da música, temos: "*Eu tomo uma coca-cola. Ela pensa em casamento.*" Estes versos ilustram bem o momento pelo qual a arte passava, esta inserção do termo coca-cola, ainda hoje insígnia maior da globalização e do sistema capitalista, dentro dos versos já demonstram o desejo tropicalista de criar uma arte contemporânea, *pop*, lidando com elementos da cultura de massa da época.

Os escritos de Caio Fernando Abreu também parecem querer exprimir essa necessidade de inserção do *pop* na literatura. Em muitos de seus contos e crônicas temos estas menções aos elementos da cultura de massa e do consumismo moderno. Este aspecto está bem sintetizado nas crônicas do livro *Pequenas Epifanias* (1996), sobretudo na crônica intitulada *Até que nem tão eletrônico assim*. No texto, o autor comenta a ocasião na qual havia ganhado um computador de presente. De forma bem humorada, ele agradece aos amigos que lhe proporcionaram o presente:

Anyway, a dúvida bizarra persiste: até que ponto o método de executar a escrita modifica a "alma" da escrita? Cartas para a redação. Enfim, agradeço a Vânia, Regina, Celso e a todos os outros bem mencionados anjos que colaboraram para que minha porção Robocop viesse à tona. Não sei o nome de todos, mas

agradeço a chave para este admirável mundo novo cheio de pixels e bits. Sem conseguir, confesso, evitar uma súbita suspeita paranóica: será que querem mesmo me enlouquecer? E agora *Help*, apertei um *Exit!* Manhê, cadê o mouse que tava aqui? (ABREU, 1996, p. 115-116).

Neste fragmento, podemos perceber nas menções ao “Robocop”, uma obra cinematográfica americana de 1987, do gênero ficção científica, dirigida por Paul Verhoeven e que fez grande sucesso nas bilheterias da época, bem como no uso dos termos da língua inglesa: *Anyway e help*, esta necessidade do autor de exprimir em sua arte toda a influência da americanização cultural, fenômeno que norteia grande parte da arte moderna e que teve seu início com o surgimento da contracultura.

Retomando a relação do Tropicalismo com a Contracultura, devemos perceber que essa ligação estava presente, sobretudo, nos valores utilizados pelos integrantes do movimento, que eram diferentes dos aceitos pela cultura dominante, com referências consideradas cafonas, ultrapassadas e subdesenvolvidas. Os tropicalistas pretendiam subverter as convenções, transgredir as regras vigentes, tanto nos aspectos sócio-políticos, quanto nas dimensões da cultura e do comportamento.

O principal manifesto tropicalista foi o disco *Tropicália ou Panis et circencis* (1968), uma mistura do refinamento da Bossa Nova com influências dos Beatles. As guitarras elétricas, inseridas no cenário musical brasileiro pelos tropicalistas, causaram polêmica em uma classe média universitária nacionalista, contrária às influências estrangeiras nas artes.

O Tropicalismo também se manifestou em outras áreas, como na escultura *Tropicália* (1965), do artista plástico Hélio Oiticica, e na encenação da peça *O Rei da Vela* (1967), do diretor José Celso Martinez Corrêa (1937).

A irreverência tropicalista revolucionou o comportamento e os critérios de gosto vigentes, tanto em relação à cultura quanto à moral e à conduta, ao corpo, ao sexo e ao vestuário. A contracultura hippie foi assimilada com a adoção da moda dos cabelos longos encaracolados e das roupas escandalosamente coloridas.

O movimento durou pouco mais de um ano e acabou reprimido pelo governo militar após a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968, quando ocorreu a prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso. A cultura do país, porém, já estava marcada para sempre.

A contracultura permanece no imaginário de muitos como um sonho matinal que se sonha quase acordado, um movimento que entorpeceu a população juvenil do mundo inteiro imergindo-os em uma utopia de revolução cultural e individual. Esse sonho compartilhado

pela massa juvenil ganhou forças, sobretudo nos Estados Unidos, onde se desenvolveu o ambiente mais propício para o surgimento deste espírito de contestação. “Já desde os anos cinquenta [sic], era bastante visível na sociedade americana a familiaridade crescente que a noção de anti-intelectualismo vinha ganhando” (PEREIRA, 1993, p. 14).

Exemplos disto é o surgimento de toda uma tradição boêmia, como a dos *beatniks*. O movimento literário *Beat* abordava assuntos como homossexualismo, sexo dentro e fora do casamento com múltiplos parceiros, uso de entorpecentes e outros temas polêmicos para a época. Com a disseminação do movimento, surgiu o termo *beatniks*, cujo sufixo *nik* deriva do satélite russo *Sputnik*, evidenciando seu caráter subversivo baseado na oposição entre capitalismo e socialismo.

Nos locais mais frequentados pelos *beatniks*, jovens com costeletas largas, boinas, óculos escuros e barbichas se reuniam para ouvir *jazz*.

Segundo Pereira (1993), a Geração *Beat* desejava uma percepção abrangente da realidade, fugindo da visão convencional de uma América rica e próspera. Era receptiva a novas visões de mundo, fossem estas provenientes da arte ou da espiritualidade e não das drogas ou vandalismo.

Resumindo, o *beat* era um tipo boêmio, um anarquista romântico que, além de escrever, cultuava a vida livre na estrada e os prazeres das bebidas alcoólicas. A *Beat Generation* foi muito importante por dar o pontapé inicial naquilo que explodiria, literalmente, nos anos de 1960: a revolução do pensamento juvenil que protagonizaria diversos movimentos importantes mundo afora.

É no interior dessa massa rebelde de bairros boêmios que se desenvolveu a contracultura. O escritor expoente desta geração, Jack Kerouac, autor de *On the Road* (1958), faz uma afirmação que traduz bem o pensamento ideológico e artístico da contracultura. Nela, Kerouac pede a eliminação da inibição literária, gramatical e sintática, bem como a exaltação da retórica e da afirmação não censurada. Podemos extrair desta asserção grande parte do teor ideológico desse espírito de revolta que já começava a se afirmar desde os anos 1950, mas que foi ainda mais impulsionado na década de sessenta com a oclusão de eventos como a guerra do Vietnã e a luta pelos direitos civis, fatos geraram muitos protestos e conflitos.

A contracultura também viria se instaurar na Europa, como nos lembra Carlos Alberto Messeder Pereira:

Assim como São Francisco, Chicago ou Nova York exibiam suas hordas de estranhos e novos rebeldes, também os bairros boêmios de cidades européias

ou Londres ou Paris se enchiam daqueles mesmos rebeldes que começavam a falar uma língua de revolta e contestação, com uma forte marca existencial e anárquica, e voltada principalmente para a transformação da consciência, dos valores e do comportamento, na busca de novos espaços e novos canais de expressão para o indivíduo e para pequenas realidades do cotidiano (PEREIRA, 1993, p. 64).

No entanto, como já mencionamos anteriormente, as próprias condições da sociedade americana fizeram com que a contracultura encontrasse solo mais fértil nos Estados Unidos. Os EUA acompanharam de perto toda a movimentação em torno das várias manifestações da cultura jovem, partindo da geração *Beat*, passando pelo movimento *Hippie* e desaguando no surgimento e consolidação da *Pop Art*, fruto da crise artística moderna.

Estes movimentos são alguns dos principais a regerem as ideologias da contracultura. O *Hippie* enquanto movimento de protesto, a *Pop Art* e a *Beat Generation*, enquanto expressões artísticas que andaram paralelas e que comungaram de algumas ideias estéticas. Todas estas expressões são fundamentais na contracultura, cada uma a seu modo.

Estes complexos movimentos exprimem a dimensão da grande efervescência cultural do período em questão. Este caldeirão cultural foi regado do início ao fim por música e drogas. Artistas como Bob Dylan, Janes Joplin, Jimmy Hendrix e Lennon com os *Beatles* exerceram grande influência no comportamento juvenil da época, inclusive demarcando uma forte consciência etária. “A oposição jovem/não-jovem começava a ganhar sentido para a compreensão de determinados movimentos sociais” (PEREIRA, 1993, p. 10).

Caio Fernando Abreu, por sua vez, não fica de fora dessa onda cultural, ele recebeu uma alta influência da contracultura e mergulha de cabeça na filosofia do movimento *hippie* ao partir para a vida em comunidade, como descreve Callegari em seu livro:

Era o dia 29 de dezembro de 1970. O ano novo chegava. Em 1971, Caio volta ao Rio. Totalmente imerso na cultura *hippie*, cabelos longos e túnicas indianas compridas, ele decide tentar um modo de vida diferente, em comunidade, bem de acordo com o sonho paz-e-amor da juventude da época. Com três garotas e um rapaz, aluga uma tranqüila casa em Botafogo (CALLEGARI, 2008, p. 52).

Abreu cultuou este estilo de vida ainda por um bom tempo até se desencantar com a grande utopia da contracultura, como, aliás, desencantaram-se quase todos os envolvidos nela, como que despertados do sonho após a dura frase de Lennon. O sonho havia acabado e tudo não havia passado de uma grande fantasia utópica. Em meados da década de sessenta, era esse o semblante geral da juventude que viveu o esplendor da contracultura: desencanto, ilusão e

um forte sentimento de incapacidade traduzido na frase de Lennon que dizia que o sonho acabara.

Desiludido com a vida em comunidade e com o clima europeu, quando retornou ao Brasil, em meados de 1974, o autor já não se encaixava mais na rotina cotidiana de seus conterrâneos, com seus cabelos pintados de vermelho, brincos imensos nas duas orelhas e vestindo-se com batas de veludo cobertas de pequenos espelhos. Este visual com certeza causou grande impacto na comunidade interiorana do Rio Grande do Sul. Abreu passa então por um processo de readaptação ao seu país e sua gente, tentando superar a influência da contracultura. No entanto, estas marcas jamais conseguiriam ser apagadas em seus escritos, como discutiremos adiante.

Foram-se os tempos da contracultura, mas a semente do espírito juvenil e contestador do movimento ainda se fez muito presente no escritor. As marcas da revolução comportamental jovem estão fortemente impressas em sua obra, na qual encontramos a clara noção de livre experimentação artística e desinibição literária que se harmoniza com os preceitos da contracultura. Os temas desafiadores e tabus da sociedade também são abordados sem nenhum pudor.

Sexualidade, solidão, loucura e a problematização do espaço urbano são os temas mais recorrentes numa obra que capta a fragmentação contemporânea sob uma ótica bastante pessoal. Suas narrativas traçam um mapeamento do espaço urbano, das grandes cidades brasileiras e de seus indivíduos: seres fragmentados, corroídos pela ausência e pela realidade hostil. Entre outros traços que se destacam na literatura abreana encontramos a marginalização do indivíduo e a impossibilidade de realização do amor, seja ele físico ou não. Aspectos como a solidão do sujeito cosmopolita, a falta de contato cada vez maior entre os seres humanos, seja em decorrência da impossibilidade de realização amorosa, do abandono, da própria introspecção das pessoas, enfim, todas as formas de desagregação causadas pelo ritmo frenético e desumanizador da vida nas grandes metrópoles se tornarão matéria para o escritor compor suas narrativas. Um de seus temas mais constantes é a problematização do amor impossível, seus personagens estão sempre às voltas com casos de amor mal resolvidos. Esta temática vai percorrer toda a obra do autor centrando-se na maioria das vezes na questão da homoafetividade, no universo dos sujeitos homossexuais masculinos e todas as problemáticas que o cercam.

O escritor Gaúcho sempre admitiu uma forte influência de Clarice Lispector em seus escritos, embora o mesmo conseguisse imprimir em suas obras um estilo único. Assim como os escritos de Clarice Lispector, os textos de Abreu nunca são claros em suas intenções ou

significados, na medida em que operam em um nível de escrita metafórica e truncada. Abreu, portanto, trabalha elaborando imagens complexas para representar o mundo e o indivíduo moderno. Essas imagens se convertem em elementos essenciais para a compreensão de seus textos, compondo um conjunto de metáforas que formam a base de seu estilo. Elas permitem que o autor desenvolva mais livremente as temáticas de suas narrativas, libertando-as de seus estereótipos e exigindo de seu leitor uma leitura mais intensa, uma reflexão e até mesmo um posicionamento acerca das problematizações estabelecidas na obra. Os laços que o leitor estabelece com a narrativa vão determinar o seu nível de compreensão.

Neste processo de elaboração de imagens, evidencia-se ainda uma apurada percepção cultural do autor, cujas referências vão do cânone literário ao cinema pop americano. Embora o autor demonstre ter grande flexibilidade de influências, transitando entre referências que vão do *Werther* de Goethe a Boy George, cantor do *culture club*⁴, fica claro que é ao criar metáforas que possuem referências culturais modernas da música, da literatura e do cinema que o autor melhor expressa seu estilo.

Estas referências culturais encontradas ao longo de todo texto abreano constituem um elemento particular de seu estilo, embora que sob determinado ponto de interpretação, menos atencioso, sejam tidas como mero elemento ornamental. Como discutiremos em um capítulo posterior, as alusões à cultura moderna, sobretudo aos elementos da cultura de massa, empregam no texto abreano uma grande força atrativa entre o texto e o leitor. Esta potenciação de aproximação entre leitor e texto se deve principalmente ao fato de que quando o autor utiliza essas imagens populares, mais facilmente identificadas com seu público leitor, ele acaba por propiciar-lhes uma leitura e compreensão mais eficazes. Desta maneira, todas estas referências aos ícones e aos objetos da cultura pós-moderna, podem ser encarados como um recurso da escritura de Abreu, recurso este que torna seu texto mais acessível ao leitor que compartilha do mesmo contexto cultural em que o texto se insere.

Não cabe aqui discutirmos se o uso deste recurso é realizado de forma consciente ou não pelo autor, mas ao menos podemos especular acerca dos agentes que influem nesse processo de escrita e analisar seu funcionamento dentro do texto abreano. E, ao que parece, este é um traço que leva a marca das próprias experimentações de vida do autor, passando pela contracultura e desaguando no *boom* cultural da música e do cinema dos anos sessenta.

⁴ Culture Club é uma banda de música pop dos anos 80, conhecida pelos temas românticos em suas composições e pelo ousado visual de seu vocalista Boy George.

Como já destacamos anteriormente, o autor gaúcho cultuou durante sua juventude um estilo de vida libertário e aventureiro, no qual notadamente o autor recebeu influências da onda jovem que buscava cada vez mais o autoconhecimento e a liberdade de ideologias, quebrando todas as barreiras da tradição e mesclando cada vez mais as referências. Não havia limites para essas combinações: racionalização científica, misticismo, psicodelismo das drogas, tudo foi integrado na revolução do pensamento juvenil. E tudo isto era regado, claro, pelo *rock n' roll* em grandes festivais abertos, pelos filmes musicais e pelo poder de influência exercido pelos meios de comunicação de massa.

Carlos Alberto Messeder Pereira classifica os anos 60 como “uma grande explosão político-cultural” (PEREIRA, 1993, p. 10). Nos textos de Abreu podemos encontrar muitos fragmentos deste estouro. Há nos escritos abreanos a incorporação de muitos destes elementos que marcaram a contracultura: o cinema, a música, a escrita jovem, contestadora e psicodélica entorpecida pelo *stream of conciousness* (fluxo da consciência), bem como toda a desinibição artística característica do período. O autor não tinha medo das combinações, ele não pesa as referências culturais em seus escritos. Desta maneira, o clássico, o marginalizado e o popular têm o mesmo peso em sua obra. O caldeirão escritural de Caio de Abreu aglutina astrologia, filosofia, mitologia, religião e ciência a uma só vez. O autor citava Shakespeare na mesma medida em que citava o cantor Sting⁵, sem atribuir a um ou outro maior relevância.

De fato, dentro do texto abreano, todas as referências culturais têm o mesmo peso, sejam elas literárias ou não, todas possuem relativa significação dentro do texto de Abreu, agindo como uma rede de escrituras que conectam o universo literário, simulado pelo autor, com o mundo real.

Portanto é através deste recurso de referenciação que o autor consegue fazer do seu texto um trabalho híbrido que incorpora bem os preceitos da arte moderna, cujo intento é sempre as possibilidades infinitas, as combinações inovadoras e aglutinação de todos os temas. Há aí um processo parecido com aquele da dessublimação instituído por Lipovetsky, no qual a obra é destituída de seu valor tradicional, clássico e solene. Quando Caio Abreu reúne todas estas referências massificadas, marginalizadas e clássicas, ele as põe todas em um mesmo patamar, despojando-as de seu valor erudito ou popular e rompendo com os limites de divisão cultural. Isto pode ser considerado algo bem próximo dos preceitos adotados pelos jovens dos anos sessenta, no sentido de que também se trata de uma prática artística livre das amarras instituídas pela tradição.

⁵ Sting é um músico, cantor e ator inglês que fez muito sucesso como vocalista da banda *The Police* nos anos 80.

Nesse sentido, é importante ressaltarmos que o próprio Caio Fernando Abreu admitia que estas influências da música e do cinema lhe eram até mais importantes que as literárias. Segundo Callegari, Abreu chegou a dizer certa vez que “devia ser insuportável para a Academia, e também para a crítica, lidar com um escritor que cujo trabalho de Cazuzza e da Rita Lee foram influências muito maiores que os de Graciliano Ramos” (CALLEGARI, 2008, p. 125).

Ainda acerca deste tema, Callegari transcreve em seu livro a seguinte resposta de Caio Abreu em entrevista: "Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não literário" (CALLEGARI, 2008, p. 125). Nesta última asserção, temos o próprio autor reafirmando suas tendências para uma criação literária moderna, aquela que a tudo aglutina, incorporando desta maneira, todos os elementos possíveis, desde o banal ao fundamental.

Callegari ainda descreve este processo de referenciação da música e do cinema em Abreu de forma bastante curiosa, postulando que antes de o autor escrever seus livros, “fosse o que fosse que o inspirasse, ele anotava sempre em caderninhos. Sonhos, frases-ímã...” (CALLEGARI, op. cit., p. 125). Desta maneira podemos assimilar o quão abrangente eram as matérias para a composição literária de Abreu.

Ainda em entrevista transcrita em sua obra biográfica, Abreu afirma: "Eu vou magnetizando coisas no inconsciente, coisas do dia-a-dia, coisas que magicamente as pessoas vão te dizendo", disse em uma entrevista. (CALLEGARI, op. cit., p. 126).

E assim, de forma intuitiva, pouco metódica, o texto de Caio Abreu parece tomar forma. Ainda com relação a esta temática do processo de composição abreano, Callegari comenta que o autor “gostava de escrever com música, às vezes tentava apanhar no texto o ritmo daquela música [...]” (CALLEGARI, 2008, p. 125). Esta curiosidade justifica, inclusive, o fato de que muitos dos contos de Abreu vêm com o aviso: *para ler ao som de*. Pode ser Keith Jarrett, Angela RoRo, Rolling Stones ou Caetano Veloso, a música é sempre uma constância em sua obra e embora este trabalho não se detenha no estudo desta suposta musicalidade nos contos de Abreu, não podemos deixar de reconhecê-la enquanto mais uma nuance adquirida pela cultura popular em sua obra.

Em um capítulo mais adiante analisaremos como funciona essa musicalidade ao analisarmos o conto *Aqueles Dois*, presente no livro *Morangos Mofados* (1982). Neste conto, o autor faz várias menções a canções e intérpretes ícones do bolero, bem como alusões a diversos filmes que abordam temas considerados tabus. Analisaremos também a significação destas referências em duas das crônicas de Abreu, são elas: *Zero Grau Abaixo de Libra* e

Calamidade pública, ambas presentes na obra *Pequenas Epifanias* (1986/1995) que reúne as crônicas publicadas pelo autor durante o período em que ele trabalhou no jornal *O Estado de São Paulo*. Nelas, é possível notarmos o quanto o uso deste recurso de referenciação abreano torna seu texto acessível e intimista.

3 MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO: a produção de Caio Fernando Abreu

É importante traçarmos uma linha de análise que busque compreender as origens do estilo de escrita de Caio Fernando Abreu. O que representa este uso livre de referências culturais do autor? Esta constância de elementos da cultura massificada torna seu texto menos virtuoso ou menos relevante aos olhos da crítica literária? Estas perguntas podem ser respondidas se levarmos em consideração toda uma discussão acerca da literatura, arte e sociedade modernas. Tal debate pode ser vislumbrado na crítica moderna do escritor Gilles Lipovetsky, cujo trabalho classifica a contemporaneidade, contexto artístico no qual Abreu se insere, como “triunfo do antimoral e a consagração do novo” (1996, p.75).

Em sua obra intitulada *A era do vazio* (1996), Lipovetsky tenciona discutir as fortes marcas do declínio humanístico no século XX e, no presente trabalho, traça-se um paralelo destes ideais com a finalidade de associá-los ao processo de formação artística de Caio Fernando Abreu, discutindo assim, de que maneira estariam refletidas as novas acepções artísticas e sociais do modernismo em sua obra.

Baseando nossa pesquisa nos ensaios sobre a modernidade de Gilles Lipovetsky, podemos assimilar que na modernidade a sede por novidades e inovações é inesgotável. Esta é uma característica inerente ao período em questão, nele vivencia-se uma busca frenética pelo novo e pela ruptura com o tradicional, fundando o que Lipovetsky conceitua em seus escritos como “tradição do novo”. Se analisarmos com atenção, perceberemos que Abreu segue esta linha do artista que deseja inovar, que busca incessantemente negar o que já foi feito propondo o ineditismo com sua composição escritural libertária que explora temas e sujeitos marginalizados. O escritor Gaúcho não só refaz a composição literária moderna como também nela imprime sua própria feição estilística. Assim temos em sua obra uma reinvenção na forma de representação do sujeito e espaço modernos na literatura.

Em uma de suas primeiras obras, por exemplo, o livro de contos *O ovo apunhalado* (1975), o autor surpreende com uma obra inovadora que mistura absurdo e surrealismo. Neste

trabalho, já podemos notar a ânsia do escritor em representar de maneira inédita o espaço moderno e seus seres através de uma linguagem livre que ressalta a potência do desejo nos personagens, o reclame ao lugar, ou aos múltiplos lugares do sujeito.

Lipovetsky ilustra bem essa concepção ao postular que a modernidade funciona sempre imperada pela lógica do hiperinventismo:

O modernismo não se contenta em produzir variações estilísticas e temas inéditos, ele quer romper a continuidade que nos liga ao passado, instituir obras absolutamente novas, porém, o mais notável é que a obsessão modernista desqualifica, na mesma arrancada, as obras mais modernas: trabalhos de vanguarda as obras mais modernas: trabalhos de vanguarda, assim que produzidos, tornam-se de retaguarda e desaparece no *deja vu*; o modernismo proíbe a estagnação, obriga a invenção ininterrupta [...] (Lipovetsky op. cit., p. 61).

Como podemos extrair do discurso de Lipovetsky, a modernidade funciona como uma negação constante do passado, reduzindo o espaço da representação clássica. Assim, seus artistas “não param de destruir as formas e sintaxes instituídas, insurgem-se violentamente contra a ordem oficial e o academicismo: ódio da tradição e obsessão pela renovação total.” (LIPOVETSKY, 1993, p.61). Entretanto, segundo prossegue o próprio autor em sua linha de raciocínio, o modernismo não era apenas rebelião contra si mesmo, era também ao mesmo tempo uma revolta contra todas as regras e valores da sociedade burguesa. Sendo assim, o modernismo então se opõe aos valores da classe dominante e centra-se na exaltação do eu, hostilizando os valores e costumes burgueses, apoiados nos princípios do trabalho, da poupança, da moderação e do puritanismo, como argumenta Lipovetsky no seguinte trecho:

De Baudelaire a Rimbaud e a Jerry, de V. Woolf a Joyce, do dada ao surrealismo, os artistas inovadores radicalizam suas críticas às convenções e instituições sociais, tornam-se contendores encarniçados do espírito burguês, desprezando seu culto ao dinheiro e ao trabalho, seu asceticismo, seu racionalismo estreito. Viver com o máximo de intensidade, ‘desregramento de todos os sentidos’, seguir os próprios impulsos e a própria imaginação, ampliar o campo das experiências, [...] (Lipovetsky op. cit., p. 63).

Ainda em conformidade com as ideias Lipovetsky, vivemos atualmente em um estágio consequente ao modernismo: o pós-modernismo. O autor francês nos postula que nesta fase o mecanismo que se encarnou inicialmente de maneira exemplar nas vanguardas encontra-se praticamente sem fôlego. As vanguardas então giram incessantemente em torno do vazio, incapazes de uma inovação artística maior. “A negação perde seu poder criador, os artistas não fazem mais do que reproduzir e plagiar as grandes descobertas do primeiro terço do

século XX” (LIPOVETSKY, 1993, p. 62). Entramos naquilo que Lipovetsky classifica como fase de declínio da criatividade artística onde já não possuímos outras ferramentas que não a exploração extremada dos princípios modernistas. O autor prossegue seu pensamento postulando que o marasmo do pós-modernismo resulta da “hipertrofia de uma cultura arrematada pela negação de toda a ordem estável” (LIPOVESKY, 1993, p. 63). Ou seja, nossa cultura atual objetiva sempre a criação incessante do outro e, no entanto, ao termino deste processo, o que encontramos é sempre o mesmo, uma repetição. Estes são os sintomas de uma cultura artística na qual a rebelião tornou-se um mero procedimento e a arte perdeu sua autenticidade.

Analisando atentamente esta divisão de períodos na modernidade proposta por Lipovetsky, podemos encontrar um quadro panorâmico da concepção artística da era moderna. No entanto, para que possamos entender esta nova percepção, é preciso também ponderarmos que o grande agente da mudança de comportamento dos novos tempos será o capitalismo que age como artesão social difundindo uma cultura centrada no hedonismo, na busca incessante da realização individual. Esta cultura se fortalece com o aparecimento do consumismo de massa nos EUA, na década de 1920, quando a cultura do ócio e do prazer, até então reprimida vai se tornar o comportamento geral na vida corrente. Para Lipovetsky, é aí que reside a grande revolução cultural das sociedades modernas. “Com a difusão em larga escala de objetos considerados até então de luxo, com a publicidade, a moda, a mídia de massa, [...], a moral puritana cede lugar aos valores hedonistas encorajando a gastar, a aproveitar a vida, a ceder aos impulsos” (LIPOVETSKY, 1993, p. 64).

Diante do exposto, concluímos que estabeleceu-se, sob a batuta do consumo de massa, uma cultura centrada na realização do eu, na busca incessante pelo prazer. O modernismo então nada mais é do que um fenômeno que conduz ao surgimento de sociedades baseadas na soberania do indivíduo e do povo, “sociedades liberadas da submissão aos deuses, das hierarquias hereditárias e do domínio da tradição” (LIPOVETSKY, 1993, p. 66). O alvo principal do modernismo torna-se então a libertação das formas, dos sons, dos sentidos, quebrando as regras exteriores, sejam elas religiosas, sociais, ópticas ou estilísticas. Desta maneira, o modernismo institui uma arte liberta do passado, separada da tradição e da imitação e, simultaneamente, “coordenando um processo de legitimação de todos os temas” (LIPOVETSKY, 1993, p. 67).

Portanto, como podemos apreender, a arte moderna assimila democraticamente todos os temas, todos os materiais e, por assim fazer, acaba por realizar o que Lipovetsky classifica como “dessublimação” das obras, um fenômeno que se configura como uma espécie de

dessacralização dos conteúdos banalizando-os e trazendo-os para o plano do cotidiano. Opera-se então no modernismo a destituição dos valores tradicionais, todos os temas são colocados no mesmo plano, “todos os elementos podem entrar nas criações plásticas e literárias” (LIPOVETSKY, 1993, p. 68). E com essa integração de temas, a banalidade, o insignificante e o trivial tornam-se, portanto, ideias tão importantes quanto aquelas consideradas hierárquicas.

Analisando estes ideais e suas consequências, observamos que nossa sociedade atual se encontra em um estágio no qual todas estas inovações da vanguarda foram completamente incorporadas e a principal consequência deste fenômeno é justamente a perda de prestígio destes valores instituídos pelos escândalos da vanguarda. Assim, a vanguarda é destituída de sua

virtude provocadora, deixou de existir a tensão entre os artistas inovadores e o público, porque ninguém mais defende a ordem e a tradição. A massa cultural institucionalizou a revolta modernista, no domínio artístico são raros aqueles que se opõem à liberdade total, a experiências ilimitadas, às sensibilidades desenfreadas. Ao instinto se sobrepondo a ordem e à imaginação recusando as críticas da razão” (LIPOVETSKY, op. cit., p. 83).

Neste sentido, encontramos no pós-modernismo, por assim dizer, o momento em que a vanguarda não mais suscita indignação, em que o prazer e o estímulo dos sentidos se tornam valores dominantes na vida comum. Este é o quadro que Lipovetsky conceitua como “triunfo do antimoral e do anti-institucionalismo” na pós-modernidade.

Um outro crítico historiador que também traz grandes contribuições para uma melhor compreensão da literatura que estava sendo produzida neste período, sobretudo no Brasil, é Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994). Para ele, o melhor da literatura brasileira feita no período em debate, segue

[...] a rota da contraideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhes a realidade da diferença (BOSI, 1994, p. 465).

Ainda segundo Bosi, aquele que desejar compreender com clareza as linhas de força que atravessam a ficção brasileira no fim do último milênio irá se deparar com um:

[...] certo estilo de narrar brutal, se não intencionalmente brutalista, que difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto

das pausas reflexivas ainda vigente na fase de ouro do romance brasileiro entre os anos 30 e 60 (BOSI, op. cit., p. 464).

Sentimos essa diferença em relação à prosa pós-moderna de Abreu quando analisamos sua prosa mimética, quase fotográfica, do quadro humanístico na contemporaneidade. Contos de sua autoria como *o pequeno monstro* da obra *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* (1988) e *Sargento Garcia* do livro *Morangos Mofados* (1982) evidenciam bem este fenômeno. Ambos os textos apresentam uma narrativa de tom lírico, porém ao mesmo tempo em que a linguagem neles empregada é sentimental, ela também é intercalada por passagens em que a linguagem é utilizada de forma crua e frenética para nos introduzir as descobertas dos personagens nela envolvidos.

Podemos perceber isto mais claramente em um trecho do conto *Pequeno monstro*, no qual um personagem inicialmente descrito como frágil e delicado passa por uma experiência de descoberta sexual:

Joguei as peças, uma por uma, sobre o assoalho sujo. Deitei de costas. Fechei os olhos. Ardiam, como se tivesse acordado de manhã muito cedo. Então um corpo pesado caiu sobre o meu e uma boca molhada, uma boca funda feito poço, uma língua ágil lambeu meu pescoço, entrou no ouvido, enfiou-se pela minha boca, um choque seco de dentes, ferro contra ferro, enquanto dedos hábeis desciam por minhas virilhas inventando um caminho novo. Então que culpa tenho eu se até o pranto que chorei se foi por ti não sei — a voz de Isadora vinha de longe, como se saísse de dentro de um aquário, Isadora afogada, a maquiagem derretida colorindo a água, a voz aguda misturada aos gemidos, metendo-se entre aquele bafo morno, cigarro, suor, bosta de cavalo, que agora comandava meus movimentos, virando-me de bruços sobre a cama. O cheiro azedo dos lençóis, senti, quantos corpos teriam passado por ali, e de quem, pensei. Tranquei a respiração. Os olhos abertos, a trama grossa do tecido. Com os joelhos, lento, firme, ele abria caminho entre as minhas coxas, procurando passagem. Punhal em brasa, farpa, lança afiada. Quis gritar, mas as duas mãos se fecharam sobre a minha boca. Ele empurrou, gemendo. Sem querer, imaginei uma lanterna rasgando a escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta. Mordeu minha nuca. Com um movimento brusco do corpo, procurei jogá-lo para fora de mim.

— Seu putto — ele gemeu. — Veadinho sujo. Bichinha-louca. Agarrei o travesseiro com as duas mãos, e num arranco consegui deitar novamente de costas. Minha cara roçou contra a barba dele. Tornei a ouvir a voz de Isadora que mais me podes dar que mais me tens a dar a marca de uma nova dor Molhada, nervosa, a língua voltou a entrar no meu ouvido. As mãos agarraram minha cintura. Comprimi o corpo inteiro contra o meu. Eu podia sentir os pêlos molhados do peito dele melando a minha pele. Quis empurrá-lo outra vez, mas entre o pensamento e o gesto ele juntou-se ainda mais a mim, e depois um gemido mais fundo, e depois um estremezimento no corpo inteiro, e depois um líquido grosso morno viscoso espalhou-se pela minha barriga. Ele soltou o corpo. Como um saco de areia úmida jogado sobre mim (ABREU, op. cit., p. 83).

Nesta passagem podemos ilustrar bem a ideia apresentada por Bosi em sua obra. O ritmo forte assumido pela linguagem é o ponto de destaque neste trecho. A escrita convulsa aliada à riqueza de minúcias com a qual a cena é descrita parece potencializar ainda mais a relação de desejo impetuoso entre os personagens. Este estilo escritural de Abreu pode ser considerado como um reflexo da pluralidade de formas da literatura na modernidade.

Bosi ainda complementa sua concepção de literatura nos novos tempos postulando que os grandes agentes destas transformações ideológicas da modernidade eram o capitalismo avançado e a selvageria da sofisticação eletrônica que conquistava o monopólio dos bens simbólicos. Dentro deste contexto, os desejos do indivíduo se convertem em mercadorias sob a batuta dos meios de comunicação de massa. Por fim, Bosi ainda afirma que: “o abalo que este processo causou na cultura letrada e, portanto, na produção narrativa, ainda está por estudar” (BOSI, 1994, p.465).

Adorno, na obra *Indústria Cultural e Sociedade* (2002), tenciona um estudo aproximado ao sugerido por Bosi. Nesta obra, Adorno reflete os novos tempos e debate o surgimento e as consequências do fenômeno da indústria cultural, cujo advento resulta na produção de uma “cultura industrializada” onde tudo se torna negócio.

Os objetivos comerciais da indústria cultural, segundo Adorno, são operados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. Neste sistema, o consumidor não precisa se dar ao trabalho de pensar, tudo já vem pronto para escolha.

É importante ressaltar que, para Adorno, o homem, perante a indústria cultural, não passa de mero instrumento de trabalho e de consumo, ou seja, objeto. O homem seria manipulado e ideologizado ao ponto de ver seu lazer transformado em uma extensão do trabalho.

Adorno analisa o cinema enquanto exemplo de um destes bens explorados pela indústria cultural, neste caso, para ele, o que antes era um mecanismo artístico converteu-se em uma ferramenta de manipulação, como ilustra no seguinte trecho:

A indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete. O assalto ao prazer que ação e apresentação emitem é indefinidamente prorrogado: a promessa a que na realidade o espetáculo se reduz, malignamente significa que não se chega ao quid, que o hóspede há de se contentar com a leitura do menu. Ao desejo suscitado por todos os nomes e imagens esplêndidos serve-se, em suma, apenas o elogio da opaca rotina da qual se queria escapar. Mesmo as obras de arte não consistiam em exibições sexuais. Mas representando a privação como algo negativo, evocavam, por assim dizer, a humilhação do instinto e salvavam,

como algo mediatizado, aquilo que havia sido negado. Este o segredo da sublimação estética: representar a satisfação na sua própria negação. A indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca. Expondo continuamente o objeto do desejo, o seio no suéter e o peito nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que, pelo hábito da privação, há muito tempo se tomou puramente masoquista (ADORNO, op. cit., p. 51).

Fica claro, portanto, a grande intenção da Indústria Cultural: a manipulação das vontades e dos sentidos do ser, visando sempre atender ao sistema vigente, ou seja, o estímulo ao consumo incessante. Com isso, o consumidor nunca se realiza, permanece desejando consumir constantemente, fortalecendo assim o campo de consumo. Os valores, portanto, passam a ser regidos pela indústria cultural. Até mesmo a felicidade do indivíduo é influenciada e condicionada por essa cultura.

O texto abreano reflete bem esta última tensão. Nele, a temática das mídias de comunicação é realçada e impregnada em uma linguagem performática intercalada por referências que transformam seu texto em uma espécie de iconografia da *Pop Art*. Assim como os quadros da *Pop Art*, repletos de imagens da Coca-Cola, cigarro, pasta de dente ou latas de conserva, o discurso literário em Abreu é pincelado por várias referências simbólicas ao consumismo moderno. Também o cinema, a música e o culto das *stars* são amplamente mencionados e estão representados como insígnias de uma cultura essencialmente programada para o bem-estar, onde a acessibilidade aos bens de consumo se torna plena e abundante. Discutiremos mais profundamente este ponto no próximo capítulo.

4 NUANCES DO CINEMA E DA MÚSICA NA LITERATURA DE CAIO F. ABREU

Influenciado por um período de mudanças de valores e perspectivas, Caio Fernando Abreu emprega em sua obra toda a angústia da busca de novos valores e sentidos na modernidade. Ele ingressa no cenário literário brasileiro com uma escrita livre em forma e conteúdo incorporando o espírito de uma geração que, apesar do anseio pela liberdade, ainda vivia sufocada pela ditadura militar. O autor gaúcho capta a fragmentação contemporânea seja por seu estilo intimista, seja pelas temáticas da solidão, sexualidade ou da descoberta presentes dentro do contexto pós-moderno.

Percebe-se que o autor se utiliza de uma estética literária bastante original. Em sua obra, há a reconstrução de um universo pós-moderno fragmentado, no entanto, este espaço não é reconstituído somente através de suscitações dos frequentes temas da pós-modernidade, como as questões relacionadas à identidade ou sexualidade. O mundo pós-moderno em Abreu é representado, em sua maior expressão, através da linguagem do escritor, é aí que podemos encontrar os principais componentes de sua ficção. Dentre estes, ressaltaremos aqui as constantes referências aos elementos da cultura popular mais relacionadas às mídias de comunicação e aos bens de consumo, bem como as alusões ao cinema e a música contemporâneos, já que estas são recorrência constante em toda sua obra, sobretudo em suas crônicas.

Começaremos pela análise do conto *Aqueles dois*, presente em *Morangos Mofados* (1982). Neste conto, o narrador perfila o cenário moderno através do envolvimento de dois personagens, Saul e Raul. O meio no qual estes dois vivem é sufocante, árido, povoado de seres insensíveis e capciosos. Este espaço incide diretamente nos personagens isolando-os e reprimindo-os. Em meio a esta atmosfera, o autor descreve o que poderia ser tomado como aproximação amorosa entre os dois homens. Entretanto, há poucos indícios de uma relação homossexual. Esta aproximação parece camuflada pela linguagem, pois ela não é pronunciada em momento algum do conto, mas sim sugerida nas entrelinhas da composição da linguagem.

Isto é consequência da escrita ambígua que compõe a ficção abreana. O texto não nos fornece as informações claramente, ele apenas nos leva a intuir sobre os fatos. No discurso literário de Abreu sobram questionamentos em contraposição à escassez de respostas. É justamente isso que encontramos no conto *aqueles dois*, a obscuridade dos fatos. Assim como não havia em *Dom Casmurro* (1989) provas concretas do adultério de Capitú, também não há indícios suficientes para que se afirme o relacionamento amoroso entre Saul e Raul.

Diante disso é natural que nos questionemos quais seriam os poucos indícios que nos levam a uma provável suspeita de envolvimento amoroso entre os dois personagens. Nesse ponto, uma leitura atenta pode revelar que esses sinais, na verdade, não são escassos, eles permeiam toda a obra do autor e fornecem muitas vezes um mapeamento sentimental dos personagens, sendo este constituído basicamente pelas referências à música e ao culto das *stars*.

Em Caio Abreu, a presença da música e do cinema “[...] consistiria numa maneira de penetração de fronteiras imagens-desejo que as sensibilidades ‘marginais’ colocariam, dando expressão a outras reorganizações espaço-afetivas” (OLIVEIRA, 2004, p.48). Em outras palavras, a cultura do cinema e da música pode nos trazer pistas das verdadeiras intenções dos personagens, já que grande parte de seus desejos e anseios é camuflada pelo meio repressor. Em *aqueles dois*, podemos notar claramente esse aspecto.

Por meio da intervenção das referências musicais presentes no texto, somos capazes de reconhecer, em Saul e Raul, vontades adormecidas, reprimidas. Os dois são apaixonados por bolero, música de ritmo romântico e lento. O próprio texto assume este compasso de bolero, como que envolvendo os personagens gradualmente, a cada encontro, numa dança que afunila um dentro do outro cada vez mais. Este efeito “bolero” no texto é simulado, em parte, devido ao tom amargurado da narrativa; às ações repetidas dos personagens, sempre limitadas aos encontros regados à música, cinema, bebida e jogo de cartas; e aos espaços frequentados pelos dois, geralmente sufocantes, apertados e escuros, como o quarto de Raul e os corredores da repartição na qual os dois trabalham. Tal fato força seus personagens a inevitavelmente se esbarrarem, se encontrarem frente a frente, deixando-os, como em uma dança de bolero, “abraçados, fortemente, e tão próximos que um podia sentir o cheiro do outro” (ABREU, 1982, p. 140). Desta maneira, em decorrência desta configuração espacial simulada no conto, o texto parece assimilar e imitar o ritmo de bolero, unindo os personagens em uma dança melancólica e embriagante que os torna saudosos, sinceros e verdadeiramente abertos um ao outro, como no seguinte trecho:

Beberam muito nessa noite. Raul falou longamente da mãe – eu podia ter sido mais legal com ela, coitada, disse, e não cantou. Quando Saul estava indo embora, começou a chorar. Sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão, e quando percebeu seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo de compreenderem, abraçaram-se fortemente. E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de Barba, talco (ABREU, op. cit., p. 138).

Como apaixonados embriagados ao som de um bolero, eles perdem a inibição, trocam confidências, choram e consolam um ao outro. Suas ações ganham um tom de imediatismo cedendo espaço para a emoção em detrimento da razão. No trecho mencionado, podemos vislumbrar o ápice da dança: o refrão, onde os sentimentos afloram dando vazão aos sentidos. Assim, imagens, cheiros e sentimentos se fundem dando vida, musicalidade e movimento à cena descrita pelo narrador.

Este compasso é ainda ressaltado, claro, pela menção aos célebres hinos boleros, como a canção *Tu me acostumbraste*, composta por Frank Domingues em 1952 e interpretada por vários cantores em todo o mundo:

Há quase seis meses se conheciam. Saul deu-se bem com Carlos Gardel, que ensaiou um canto tímido ao cair da noite. Mas quem cantou foi Raul: “Perfídia”, “La barca”, “Contigo em La distancia” e, a pedido de Saul, outra vez, duas vezes, “Tu me acostumbraste”. Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim *sutil llegaste a mí como uma tentación llenando de inquietud mi corazón*. Jogaram algumas partidas de buraco e, por volta das nove, Saul se foi (ABREU, 1982, p. 138).

Em um conto no qual os personagens são reprimidos e silenciados pelo preconceito, temos esta referência musical como provavelmente um dos poucos indícios do que realmente se passa com Saul e Raul. No verso de *Tu me acostumbraste*, uma clássica canção bolero, romântica e de ritmo lento, não há só a mera menção de algo ocasionalmente cantado por Raul, nestes versos há uma síntese do que poderíamos encontrar no âmago dos personagens. O verso está intimamente ligado à estrutura temática do conto, é através dele que podemos sentir o medo da separação entre os personagens, assim como também a inevitável e sutil aproximação de um sentimento que eles próprios não conseguem entender ou controlar. A canção funcionaria então como uma espécie de voz do inconsciente dos personagens, nos revelando a verdade enevoadada pelas suas atitudes confusas e reprimidas.

O texto segue permeado de menções à música, cinema e artistas ao passo que Saul e Raul se reconhecem. É importante notar que essas citações apresentam conotações variadas na obra de Abreu. Funcionando como elemento codificador, elas podem assumir diferentes sentidos quando analisadas e relacionadas dentro do próprio contexto narrativo. No conto em questão, por exemplo, encontramos uma citação repetida ao cantor uruguaio de tango, Carlos Gardel, conhecido pela sensualidade da voz. Através desta alusão podemos interpretar e explorar um pouco mais o campo sentimental dos personagens, visto que ela pode se

apresentar sob nuances obscuras, fazendo com que o leitor questione seu verdadeiro sentido e função dentro do texto.

Com isso, na medida em que Saul e Raul se envolvem, a menção a Carlos Gardel deixaria então de funcionar meramente como mais uma referência musical dentro do texto. Ela adquire um aspecto personificador, funcionando como metáfora turva de uma paixão reprimida, cujos sinais não se prestam de forma explícita, mas sim de maneira camuflada como podemos observar ao longo de toda a narrativa.

Analisando a citação a Carlos Gardel atentamente podemos perceber sua relevância no enredo. Como já mencionamos, Saul e Raul são grandes admiradores do bolero, os dois se encontram frequentemente para jogar cartas, beber, discutir cinema e, em certas ocasiões, Raul toca canções no seu violão. As canções interpretadas na voz de Raul ecoam nos ouvidos de Saul que por sua vez sempre as recorda quando está só e triste, cantarolando-as baixinho para si próprio. Neste contexto, a menção a Carlos Gardel se repete por três vezes, estando por duas vezes intercalada no texto de forma ambígua. Propositamente ou não, ela pode levar o leitor a uma interpretação dúbia, como pode ser observado no seguinte trecho:

Embora fosse sexta e não precisasse ir à repartição na manhã seguinte, Saul despediu-se. Caminhou durante horas pelas ruas desertas, cheias apenas de gatos e putas. Em casa acariciou Carlos Gardel até que os dois dormissem. Mas um pouco antes, sem saber por quê, começou a chorar, sentindo-se só e pobre e feio e triste, triste, triste. Pensou em ligar para Raul, mas não tinha fichas e era muito tarde. (ABREU, op. cit., p. 140).

Neste trecho podemos observar mais claramente a ambiguidade em torno da alusão a Carlos Gardel. Carlos Gardel é na verdade o nome de um sabiá com o qual Raul presenteia Saul. Em uma abordagem superficial da obra do autor, poderíamos nos prestar a uma interpretação comum, na qual o personagem estaria meramente acariciando a mascote, no entanto, a citação parece adquirir outros contornos. A referência ao músico é feita de maneira que a conectamos diretamente ao campo afetivo dos personagens, pois ela é usada de forma abstrata e afetiva. Na ocasião, Saul está fragilizado e preocupado com o amigo que atravessa um momento difícil devido à perda da mãe. Ele então parece apegar-se ao “Carlos Gardel” de uma maneira tão intensa que acaba por humanizá-lo. O próprio nome dado ao pássaro já o insufla de humanização.

A referência artística, então, transcende a mera ornamentalidade literária ganhando um significado que está diretamente ligado ao texto como um todo. Como não interpretar esta

menção como uma ponte entre os dois personagens? Inconscientemente, quem Saul está verdadeiramente acalentando, o pássaro ou Raul?

Neste caso, o artista citado se torna ferramenta para uma construção de metáfora da paixão, ele é a pessoa amada, aquele que se deseja. Este zelo para com o animal seria na verdade um reflexo do afeto entre os personagens, uma aproximação entre eles, na qual a pessoa ausente, na ocasião Raul, personifica o pássaro nomeado “Carlos Gardel”. Se formos mais a fundo nesta metáfora, constataremos que até mesmo a descrição do personagem fictício de Raul se assemelha a do real cantor Carlos Gardel, uma vez que ambos são morenos e possuem voz de baixo profundo, adequada as canções amargas que cantavam.

Já a filmografia presente em *aqueles dois*, também oferece pistas para compreensão dos campos afetivos dos personagens. Sugerindo temas tabus e emprestando ao texto um caráter contestador, ela influi na construção de espaço do conto criando um “efeito de câmara escura, uma sucessão de formas de encaixe, cuja sintaxe do desejo da homoafetividade conduz o leitor leituras de espacialidades que este deve percorrer como um labirinto de projeções e mitos pessoais” (OLIVEIRA, 2003, p. 50-51).

Percorrendo estas alusões cinematográficas do conto em análise, percebe-se uma espécie de alegoria do proibido. Todas as obras fílmicas envolvidas no enredo abordam temas vedados pela sociedade. Mesmo no texto estas noções parecem estar abafadas, reprimidas. Não há no conto nenhuma discussão fílmica explícita entre os personagens, nem há posicionamento, por parte de Saul ou Raul, acerca dos assuntos abordados nos filmes citados. Há apenas a convivência entre os dois, o gosto em comum que ambos nutrem pelo cinema. Cabe então ao leitor, a tarefa de interpretar de forma pessoal a conotação adquirida por estas menções no texto.

Em uma de suas menções ao cinema, o narrador do conto faz alusão a um filme antigo, protagonizado por Audrey Hepburn e Shirley Maclaine. O filme em questão é *The children's hour*, em português traduzido por *Infâmia*. Nesta obra, o tema da calúnia e do preconceito são intensamente abordados. O enredo consiste na seguinte história: em uma escola particular para meninas na Nova Inglaterra, uma aluna problemática é punida após ter sido apanhada em uma mentira, após esse episódio, ela então acusa duas de suas professoras por lesbianismo. As consequências desse ato são trágicas.

A menção a este filme, tal como ela se apresenta no texto, é executada de forma a causar no leitor um sentimento de inquietação. Como se houvesse algo que precisasse ser encoberto, ocultado, algo de proibido que não pode ser discutido abertamente.

No seguinte trecho do conto podemos vislumbrar melhor esta noção:

Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal chegando às onze, apressado, barba por fazer, Raul deteve os dedos sobre o teclado da máquina e perguntou: que filme? *Infâmia*, Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley Maclayne, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para um café, [...] (ABREU, 1982, p. 140).

É nítido o teor de coibição nesta passagem do conto. Há algo dito no silêncio do texto, na parada brusca após a menção às professoras e também no termo que se segue; “abalado”. A coisa que está por ser mencionada adquire uma conotação de proibido, de chocante. O texto então parece ser acometido da censura e da repressão do próprio meio que ele descreve. Além disso, Saul, ao mencionar o filme, é exageradamente comedido quando comenta o título do filme em tom de confidência, como se este fosse um elemento revelador e secreto. Desta maneira, acentua-se ainda mais a atmosfera de repressão expressa no texto.

O que parece ser abafado no texto, paira no imaginário do leitor, não só daquele que conhece a obra cinematográfica, mas também daquele que não a conhece, e neste ponto, é inevitável uma associação entre as duas obras, a fílmica e a literária, uma aproximação entre os personagens, aqueles da obra roteirizada por Lillian Hellman e aqueles do conto abreano. Assim como em “infâmia”, a calúnia e o preconceito trazem consequências trágicas para os personagens do conto. No filme, as professoras têm suas carreiras arruinadas, em *aqueles dois*, Saul e Raul são completamente isolados pelos colegas de trabalho, e por fim, acabam perdendo seus empregos através de uma denúncia anônima.

Em *aqueles dois*, a filmografia parece adquirir contornos de segredo, de revelação, ao mesmo passo em que transfere sua atmosfera temática para o conto. O texto passa então a absorver as temáticas sugeridas pela referência fílmica e esta se reflete ao longo de todo o conto, acentuando a atmosfera de repressão da obra. Isto se atribui a forma como as menções são elaboradas pelo escritor, pois elas estão expressas de maneira a realçar o teor de comedimento inserido no meio habitado pelos personagens.

Na sequência do texto, encontramos mais uma menção que compõe essa alegoria fílmica do proibido em Abreu, o narrador faz alusão à obra *Vagas estrelas da Ursa* (1965), de Luchino Visconti, que aborda a temática do incesto. Novamente a temática do proibido se reflete na narrativa, o narrador envolve a própria ação de assistir o filme em um contexto no qual ela ganhar ares de desautorização, como podemos observar no seguinte trecho extraído do conto:

Nessa semana, pela primeira vez, almoçaram juntos na pensão de Saul, que quis subir ao quarto para mostrar os desenhos, visitas proibidas à noite, mas faltavam cinco para as duas e o relógio de ponto era implacável. Pouco tempo depois, com o pretexto de assistir ao filme *Vagas estrelas da Ursa* a televisão de Saul, Raul entrou escondido na pensão, uma garrafa de conhaque no bolso interno do paletó (ABREU, op. cit., p. 138).

Nesta passagem, podemos observar como a metáfora do proibido está sendo construída neste conto, e a parcela das referências cinematográficas nesse fenômeno. O enredo insere os personagens em condições limítrofes, onde eles geralmente são forçados à margem social. Nesse contexto, suas ações acabam sempre por esbarrar nas normas sociais, como por exemplo, nas visitas proibidas à noite. Essa atitude de rompimento de barreiras, por parte dos personagens, empresta ao texto uma interpretação passível de suposições que é ainda mais fortemente complementada pela imagem das referências cinematográficas, cujas temáticas abordam geralmente temas tabus.

Seguindo o rastro de alusões cinematográficas e icônicas do conto, temos uma última alusão à *star* Jane Fonda. Embora esta alusão apareça de forma vaga, apenas como “o último filme da Jane Fonda” (ABREU, 1995, p. 139), provavelmente seria “Julia” (1977), de Fred Zinneman, que aborda a temática do lesbianismo. Esta referência também está fixada de forma a influir na construção de sentido do texto desempenhando um papel importante na construção do espaço urbano e desertado do conto. Nesta extensão, o tema do culto às *stars* surge como um aspecto marcante do universo pós-moderno representado por Abreu, onde “fisionomias artificiais, adaptadas à perfeição, fornecem os ícones [...] compensando as frustrações e absurdos do consumidor sufocado no anonimato” (OSTERWOLD, 1994, p. 11).

Passemos então a análise do seguinte trecho:

Dia seguinte chegaram juntos a repartição, cabelos molhados do chuveiro. Nesse dia as moças não falaram com eles. Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem. Mas nada perceberam, nem os olhares nem duas ou três piadas enigmáticas. Quando faltavam dez para as seis saíram juntos, altos e altivos, para assistir ao último filme da Jane Fonda (ABREU, 1982, p. 4).

Saul e Raul vivem em um universo próprio. Neste espaço, eles não enxergam os olhares de reprovação nem compreendem as piadas maliciosas que lhes são proferidas. Permanecem assim, em um estado adormecido que os leva a ignorar toda a podridão e artificialidade da repartição em que trabalham. Ao deserto de almas, como se refere o

narrador com relação ao escritório em que Saul e Raul trabalham, eles preferem o mundo dos filmes nos quais possam enxergar a beleza que não encontram em suas vidas reais. Este mundo mais belo parece estar presente nos filmes da *sex symbol*—Jane Fonda. O cinema surge então como refúgio, um portal para uma realidade fictícia habitada pelos grandes artistas da qual só os dois compartilham.

Está expresso neste recurso estético de Abreu um extrato da agressão pós-moderna. O indivíduo que não segue os padrões sociais é muitas vezes condenado a uma vida deslocada e entorpecida. É exatamente este deslocamento que percebemos nos personagens centrais de *aqueles dois*, Saul e Raul se desviam da norma de convivência social comum e são forçados a viver ao ritmo de um bolero em um mundo onírico habitado por belos artistas. Acerca deste aspecto, Antonio Eduardo de Oliveira (2004) argumenta que:

produz-se um espaço cinematográfico especial no texto de Caio, elaborador de uma cartografia homoafetiva que expõe a agressão homofóbica do mundo externo, onde aqueles que o habitam são atores de uma agonística de valores, identificados aos confinados, dadas as amarras impostas pela cultura (OLIVEIRA, 2007, p.49).

Mais um ponto importante a ser destacado do uso destas referências à cultura de massa é seu papel na construção de espaço urbano do conto, espaço este que é em geral sujo, escuro e habitado por pessoas infelizes. Em Caio Abreu, uma paisagem de “ruas desertas, cheias apenas de gatos e putas” (ABREU, 1995, p.140) se mistura às imagens de ícones e itens da modernidade, transformando o texto abreano em uma espécie de iconografia da *Pop Art*, expressão cultural que ganhou força nos anos 60, período que como já discutimos em outro capítulo, parece ter exercido enorme influência sobre o estilo do autor.

Assim como os quadros da *Pop Art*, repletos de imagens da Coca-Cola, pasta de dente ou latas de conserva, o discurso literário em Abreu é pincelado de várias referências simbólicas ao consumismo moderno e, como já destacamos, também o cinema, a música e ao culto das *stars* que são amplamente mencionadas.

No conto *aqueles dois*, as imagens dos produtos de consumo são constantes: conhaque, cigarro, cinzeiro, colônia de barba, talco, discos, todos esses elementos estão embutidos na construção de espacialidade do conto. Eles complementam a idealização da extensão pós-moderna em Caio Abreu e estão representados como insígnias de uma cultura essencialmente programada para o bem-estar, onde a acessibilidade aos bens de consumo se torna plena e abundante, ao mesmo tempo em que paradoxalmente os seres parecem carecer de tudo como nos lembra Lipovetsky.

A presença constante destes artefatos característicos da sociedade contemporânea faz do texto de Abreu uma tela painel, na qual, pouco a pouco, brotam as imagens. Estas figuras surgem do inconsciente dos personagens, no decorrer da narrativa torpe e seguem formando a paisagem sugerida pela narrativa. Na tela pincelada pela narrativa abreana, o escuro dos corredores mal iluminados das repartições, os becos sujos e ermos do espaço urbano moderno são acompanhados pelo colorido dos rótulos e embalagens, pelas faces performáticas dos grandes atores nos cartazes de seus filmes, pelos versos de canções escritas em pedaços de papel manchados de café e pelos discos que surgem como que retirados de um velho cômodo empoeirado onde ficaram guardados por muito tempo. Em certo nível de interpretação, estas referências culturais das quais o autor lança mão, parecem estar realmente sendo retiradas de um vão onde são mantidas em reservado.

É este aspecto da narrativa de Abreu que Antonio Eduardo Oliveira discute em seu artigo: *O espaço homoafetivo em Caio Fernando Abreu* (2003). Neste trabalho, o autor relaciona a escrita abreana com a teoria anti-homofóbica abordada por Eve Kosofski Sedgwick no ensaio *Epistemology of the Closet* (1990). Este estudo torna-se instigante na medida em que nos aponta:

modos de representação homoafetivas, na obra de Caio, os quais podemos mapear partindo da metáfora do armário como metáfora de sua própria escritura. Esta elabora-se na forma de um motel, ou na forma de um vão na “parede” das representações homogêneas (OLIVEIRA, 2007, p.48).

Como a citação sugere, podemos vislumbrar na metáfora do armário a própria escritura de Caio Fernando Abreu, já que ela parece incorporar de forma performática esta síntese do comportamento homossexual.

Como já exposto neste trabalho, o narrador parece querer evidenciar a existência de um relacionamento impróprio, perante as normas sociais, entre Saul e Raul, através das alusões ao cinema e a música que surgem de maneira recolhida e secretada, como se fossem retiradas de um local protegido e reservado. Para Antonio Eduardo, é exatamente neste fenômeno que podemos encontrar o significado da metáfora do armário em Caio Abre, esta se constitui como “um lugar seguro para guardar segredos sexuais” (OLIVEIRA, 2007, p.50).

O processo de saída deste espaço evidencia-se para o leitor nas repetidas alusões ao cinema e às referências musicais, estas se incubem da tarefa de fornecer ao leitor um mapeamento afetivo dos personagens que, segundo o narrador, “não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para entendê-las” (ABREU, 1995, p.134).

Diante da confusão de afetos reprimidos entre os personagens, podemos encontrar neste armário, inscrito na própria escritura de Abreu, uma lacuna do sentido textual que nos permite entendê-los melhor, este terreno se configura como um vão memorialista que recolhe pequenos fragmentos de sentimentos e memórias, expressas constantemente através das citações de obras cinematográficas, discos e ícones culturais.

Em nossa análise, portanto, reconhecemos que, em Caio Abreu, a constante referência a estes elementos citados no último parágrafo, se assemelha a um processo de consulta onde o narrador parece revirar um baú velho, ou uma gaveta, na qual se encontram vários artefatos que podem revelar ao leitor algumas pequenas minúcias identitárias dos personagens.

Desta maneira, julgamos que as alusões à cultura pop inscritas na obra em análise, possuem um papel importante na análise da obra em questão, elas estão em constante diálogo com a obra, reiterando o sentido textual e guiando interpretações. Assim, as alusões ao cinema, a música e aos demais componentes característicos de nossa sociedade massificada, ultrapassam a incumbência de mero ornamento escritural, elas compõem uma totalidade que rege o discurso literário abreano. Portanto, estando estas referências ausentes ou suprimidas do texto, este teria por fim uma conotação distinta e seu leitor seria certamente guiado por outros rumos de interpretação.

4.1 A Cultura de massa na crônica abreana

Seguindo neste processo em busca da compreensão de um recurso literário abreano, em particular, foi possível vislumbrarmos algumas nuances e características adquiridas pelas referências à cultura de massa neste conto do escritor. Como exposto, o cinema, a música e os produtos de consumo se apresentam como peças importantes no texto de Caio Abreu, eles se atrelam a narrativa de forma indissociável, alcançando uma inquestionável funcionalidade de representação da modernidade dentro da obra. Entretanto, a cultura *pop* não está presente apenas nos contos e nos romances de Caio Fernando Abreu, ela também é uma marca forte de suas crônicas.

Os livros, *Pequenas Epifanias* (1996) e *A Vida Gritando nos Cantos* (2012) que reúnem as crônicas de Abreu publicadas inicialmente para o *Caderno 2* do jornal *O Estado de São Paulo*, entre os anos 1986 e 1996, revelam um autor com extrema habilidade de transitar entre o erudito e o popular. Este traço do autor exerce uma grande força atrativa sobre o leitor,

uma vez que ele empresta a obra um notável teor intimista. Suas crônicas alcançam um surpreendente nível de aproximação do seu leitor, nelas o autor se expõe corajosamente em um ritual de entrega e cumplicidade abordando temas cotidianos, confessando suas próprias fraquezas, medos e aspirações, como podemos ver em suas crônicas intituladas *Cartas para além dos muros* (1995), escritas na época em que o autor se descobriu portador do vírus HIV.

Podemos, portanto, reconhecer que muitas de suas crônicas publicadas na obra citada anteriormente são assumidamente autobiográficas, entretanto nossa pesquisa não se prende a esse aspecto das crônicas em Caio Abreu, pois embora não haja dúvidas acerca da relevância biográfica na obra do autor, nosso trabalho visa o foco em particular sobre as referências culturais do autor e, sobretudo, sobre o funcionamento destas em sua obra.

Considerando então o elemento pop nas crônicas, é preciso ponderarmos que seu uso nas crônicas adquire um papel um pouco distinto daquele usado nos contos de Abreu. Isto é um fenômeno presumível tendo em vista que os gêneros em questão também são distintos e possuem suas próprias particularidades. Portanto, em decorrência disto, nosso processo de análise também buscou adaptar-se a crônica, buscando conhecer e compreender o gênero com suas especificidades, tais como sua formação, seu público, seus canais e formas de veiculação. Desta maneira, poderemos enxergar mais claramente como o gênero da crônica se expressa sob a ótica de Caio Fernando Abreu, visto que o escritor, através de seu próprio estilo literário, parece reafirmar e acentuar as características naturais deste gênero textual.

Uma crônica, como nos lembra Antonio Candido em *A vida ao rés do chão* (1980), é uma forma literária construída sob uma perspectiva humanizadora. Ao invés de oferecer-nos uma grande e complexa trama repleta de cenários grandiosos, a crônica “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (CANDIDO, 1980, p. 05). Logo, a crônica está geralmente mais próxima de nós do que as demais formas literárias. Por meio de sua composição solta, despretensiosa, dos assuntos sem necessidade, ela acaba por assumir e se ajustar a sensibilidade de todo o dia, elaborando uma linguagem mais próxima ao nosso modo de ser, o que dá ao leitor a possibilidade de entendê-la mais claramente, de pensá-la com mais consciência e retidão. É exatamente isto que podemos constatar nas crônicas de Caio Abreu que se seguem no livro *Pequenas Epifanias* (1986/1995).

Mas antes de analisá-las, é importante pensarmos na crônica enquanto gênero. Lembrar, por exemplo, que a crônica não é necessariamente um texto feito para um livro, ou seja, não se espera que ela perdure, uma vez que ela é um produto da era do jornal e da

máquina, onde tudo acaba de maneira muito efêmera. Ainda acerca deste assunto, Cândido pontua:

Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar em veículo tão transitório, o seu intuito não é dos grandes que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés do chão (CANDIDO, 1980, p. 06).

Diante dessa perspectiva apresentada por Candido, podemos intuir a razão pela qual a crônica transforma a literatura em algo tão íntimo com relação à vida de cada de um, uma vez que, como já mencionamos atrás, ela se inscreve em um plano mais acessível ao leitor. No entanto, a crônica nem sempre possuiu estas características mencionadas. Conforme Antonio Candido, a crônica sofreu várias transformações ao longo de seu percurso de formação. Antes de ser a crônica que conhecemos atualmente, ela era uma espécie de artigo de rodapé cuja função básica era limitada a informar e comentar questões práticas do dia, tais como política e arte, literatura. Com o passar do tempo, sua “linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa e da crítica política, para penetrar poesia adentro” (CANDIDO, 1980, p. 07).

Nas crônicas de Abreu, podemos versar bem esta ideia da crônica amadurecida, nas quais entram um fato corriqueiro e um toque lírico-humorístico. O autor parece assimilar este ar renovado do gênero, acentuando ainda mais esse tom de gratuidade ao inclinar-se para o humor e o sarcasmo, estes parecem componentes básicos de sua escritura, estando expressos ao longo de todas as suas crônicas. Além desses elementos, outro ingrediente fundamental na construção do discurso nas crônicas abreanas é o lirismo, o caráter poético que elas possuem.

A poesia em *Pequenas Epifanias* (1986/1995), o lirismo não beira a opulência, muito ao contrário, ele é natural, suave e simplificado, o que empresta para as crônicas um tom afetoso, amigo, familiar e avesso a esnobismos, deixando de lado o requinte da “inflação verbal”, da qual nos lembra Cândido (1980, p. 08). Se analisarmos atenciosamente, perceberemos que o próprio título da obra que reúne as crônicas de Abreu já sugere este teor textual.

O termo *epifania* incorpora muito bem nossa atual concepção acerca do gênero crônica. De fato, esse termo define um acontecimento aparentemente corriqueiro que desvela nos seres uma nova concepção de mundo e de vida. Esse fenômeno está geralmente inserido

na rotina cotidiana e possui um caráter revelador. Na obra em questão, percebemos que o título justifica muito bem os textos. Percebe-se que o autor utiliza esta técnica epifânica largamente e, ao que parece, este processo tem uma dose de influência de Clarice Lispector, autora cuja obra sempre exerceu grande fascínio sobre Caio Abreu.

A epifania constitui, portanto, uma das principais fórmulas escriturais do autor, estando ligada a compreensão dos personagens na dimensão de sua condição de sujeito fragmentado. Elas possuem um valor de revelação da própria condição do sujeito pós-moderno, apresentando-se como viradas, “cliques” ou surtos na vida dos personagens, o que causa neles uma mudança de perspectiva e os leva a perceber sua condição mais claramente, embora nem sempre indique uma percepção mais lúcida ou são por parte dos personagens.

Cada uma das crônicas que compõem a obra *Pequenas Epifanias* (1986/1995), são verdadeiramente como pequenos acontecimentos que, à primeira vista, podem parecer triviais, no entanto se tornam despreziosa e inesperadamente em insinuantes descobertas. Em sua grande maioria, as crônicas de Caio Abreu possuem um ar de leveza e de descontração, como se quisessem tirar a seriedade de qualquer assunto e, no entanto, conseguem mesmo assim, entrar fundo na crítica social e no sentimento dos homens.

Estes aspectos estão bem sintetizados em duas crônicas do livro *Pequenas Epifanias* (1996): *Zero Grau Abaixo de Libra* e *Calamidade pública*. Estas crônicas resumem a essência do lado cronista do autor, ambas trazem um traço comum da crônica moderna “deixando de ser um comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa uma aparentemente fiada” (CANDIDO, 1980, p. 08). É importante destacarmos, como Candido, que as crônicas apenas aparentam uma frivolidade, no entanto elas estão longe de serem superficiais.

Conforme lemos as crônicas em *Pequenas Epifanias* (1986-1995), percebemos que apesar da simplicidade e brevidade que as caracteriza, elas encontram um modo persuasivo de nos atrair e amadurecer nossa visão das coisas, mostrando que nem sempre as coisas sérias precisam ser abordadas de forma grave. Esta parece ser a proposta principal das crônicas de do autor gaúcho, ele aborda temas complexos como a morte, o amor não correspondido de maneira quase despreziosa, como se quisesse subtrair a importância e complicação destes temas, e acaba por despertar no leitor uma compreensão e aproximação mais eficazes.

A magnitude do assunto e a pompa da linguagem nas crônicas de Caio Abreu são, portanto, suprimidas, em lugar delas há um diálogo irônico, lírico e casual, uma espécie de monólogo comunicativo. É neste ponto que percebemos a influência da cultura pop no estilo literário abreano mais uma vez. As alusões ao cinema e música são ainda mais intensas nas

crônicas do que nos contos de Abreu e, conseqüentemente, também desempenham importante papel na construção de suas crônicas.

Como já vimos anteriormente, os diversos produtos da cultura de massa apresentam-se sob diferentes perspectivas de significado no texto de Caio Abreu. Eles se perfilam no texto oscilando entre o sentido real e o conotativo. Esta mesma tendência é percebida nas crônicas, nelas a cultura pop segue assumindo diferentes focos na composição textual, no entanto, quando nos deparamos com o cronista Caio Fernando Abreu, nossa percepção crítica pode nos levar a um rumo interpretativo diferente, no qual a cultura pop, além de assumir o teor ambíguo e revelador, como nos contos, também agrega uma função que reforça o nível de familiaridade da crônica. Ou seja, o cinema, a música e os demais elementos que caracterizam a influência da cultura de massa constituem o que na realidade poderia ser interpretado como uma ponte entre o sentido textual e o leitor.

O principal fator deste fenômeno é a forma como o autor constrói as metáforas dentro da crônica, pois ele as elabora de maneira a impelir o leitor para dentro do texto, na medida em que lança sobre eles as imagens icônicas da nossa sociedade massificada. Estas imagens operam em um nível de compreensão universal e reforçam muitas vezes o tom humorístico e leve da crônica. Neste sentido, é importante refletir como este recurso repercute nas atribuições da crônica moderna, ressaltando nestas o “papel de simplicidade, brevidade e graça” (CANDIDO, 1980, p. 11) próprias do gênero.

Dentre os elementos da cultura de massa, a música e, sobretudo o cinema tomam a dianteira neste processo de escritura do autor. Como se fossem componentes inerentes a nossa atual sociedade, eles revelam ao leitor, de certa maneira, a americanização cultural operada pela atual formação social. A galeria fílmica do cinema popular americano, nas obras de Abreu, além de funcionar como recurso que aproxima o leitor ao texto, também compõe um quadro abreano que representa nossa massificada sociedade de consumo, ainda mais influenciável e alienada de seus desejos em um país como o nosso.

Vejamos como exemplo a crônica *Calamidade Pública*, na qual o autor nos remete a sua relação de amor e ódio com São Paulo, onde ele viveu por algum tempo. O autor compara sua relação com esta cidade a um casamento em crise. Nesta crônica, Caio Abreu também nos apresenta uma crítica social importante, mas ele a faz de maneira lírica, leve e humorada. Não se trata de uma denúncia indignada endereçada às autoridades responsáveis, mas sim de um desabafo, um lamento. Neste sentido, o leitor parece transformar-se em um amigo próximo para quem o autor se dirige confidentemente em uma linguagem natural e desprendida.

Esta estrutura da crônica, por si só, já seria suficiente para criar o efeito de familiaridade próprias do gênero, no entanto, como veremos a seguir, esta fórmula intimista da crônica é acentuada também através de outros recursos do escritor, sobretudo pelas referências fílmicas utilizadas por ele.

Vejamos este traço no seguinte trecho da crônica mencionada acima:

Fico fazendo fantasias futuristas. Lá pelo ano 2.000, pegue *Blade Runner*, elimine Harrison Ford e empobreça mais, muito mais -, encha de mendigos morando pelas ruas. Encha com gangs de pivetes armados até os dentes, assaltando e matando, imagine incêndios incontroláveis, edifícios abandonados ocupados por multidões (ABREU, op. cit., p. 27).

Neste trecho, o autor faz referência à *Blade Runner*, um famoso filme de ficção científica dos anos 80 baseado no romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), de Philip K. Dick. O filme se passa em um universo futurista distópico, onde robôs e humanos são praticamente indistinguíveis. Esta obra tem uma atmosfera muito escura e o espaço focado é o urbano poluído, repletos de arranha-céus.

A comparação do universo apocalíptico de *Blade Runner* a um possível futuro de São Paulo dá ao leitor moderno uma compreensão mais nítida da opinião do autor em relação à cidade. Tal alusão nos incita a uma imediata reflexão acerca de seus problemas: a poluição, a criminalidade, a miséria e a decadência. Esta metáfora tem, certamente, um apelo muito alto e é, até certo ponto, um dos componentes que torna o discurso do autor mais leve em suas crônicas.

Podemos pensar nessa aproximação entre os dois espaços, simulada pelo autor, como um agente que envolve o leitor em uma atmosfera mais descontraída, na medida em que ele lê a crônica, uma vez que esta menção ao filme parece emprestar-lhe aquele ar de conversa despreziosa e informal. E é esse o tom geral da crônica que se acentua com o sarcasmo do escritor ao mencionar o ator Harrison Ford.

Esta alusão também quebra a seriedade do assunto, na medida em que Ford é considerado um ícone de beleza do cinema. Pode-se dizer que nesta metáfora há uma espécie de humor feminino. Ao comparar São Paulo com o universo de *Blade Runner*, o autor esboça uma leve ironia, na qual ele destitui a cidade de qualquer provimento de beleza. Se isto não estivesse escrito em uma crônica, este poderia ser um comentário comum, que se escuta em uma conversa descontraída entre amigas.

Abreu, nesse aspecto, dá à crônica seu componente especial, algo que a torna lida e compreendida em sua dimensão maior. É neste ponto que suas crônicas assumem aquele tom

de familiaridade, do qual nos lembra Cândido. Percebe-se que o autor quer expor um problema sério, que é a condição das grandes cidades urbanas que ele descreve da seguinte maneira: “As calçadas e as ruas estão esburacadas demais, o céu anda sujo demais, o trânsito engarrafado demais, os táxis tão hostis a pobres pedestres como eu... Cada vez mais é mais difícil se mexer pelas ruas da cidade – e mais penoso, mais atordoante e feio” (ABREU, 1986, p. 26). No entanto, a crítica que concerne a situação da cidade de São Paulo é construída sob uma perspectiva menos preocupada com a magnitude do assunto. Como podemos observar, ela até assume um tom humorado, em certo ponto do texto, deixando de lado a seriedade do assunto para se tornar quase uma conversa a toa. Desta maneira, podemos encarar o cinema sob mais uma perspectiva diferente na obra de Caio Abreu. Neste sentido, ela aproxima mais o texto de seu leitor, tornando a composição em algo mais acessível e atraente.

Se analisarmos com atenção, veremos que, de fato, o principal causador do efeito intimista na crônica abreana é a forma como o autor ilustra seus argumentos. Em geral, ele o faz utilizando-se de imagens icônicas da cultura de massa, estejam estas representadas sob versos de canções populares ou sob figuras ícones do cinema e da música. Essas imagens, como já comentamos anteriormente, possuem uma extensão de alcance muito elevada, uma vez que elas estão imersas em um plano de formação que envolve completamente nossa atual sociedade, consumista, interligada, completamente dominada pelos meios de comunicação e cada vez mais parecida com o que Lipovetsky conceitua como “aldeia global”.

Este uso da cultura pop em Abreu traz como plano de fundo uma discussão sobre as nossas atuais bases culturais. O próprio autor se revela como mais um produto de uma sociedade calcada nos preceitos da indústria cultural. Certa vez em uma entrevista, ele fez o seguinte comentário: “Sou de uma geração muito colonizada por filmes americanos e sempre acredito em um *Happy end*, em um beijo da Doris Day e Rock Hudson no fim” (CALLEGARI, 2008, p. 183). Com essa afirmação, Abreu, de certo modo, reafirma a esmagadora influência da produção cultural atual sobre os seres, ele mesmo se considera inserido nesse processo. E como percebemos, o uso destes elementos da cultura de massa em seu texto, é de certo modo, um resultado deste fenômeno, no entanto, como já discutido, as referências culturais expressas no texto do autor estão longe de serem usadas de forma neutra, elas se interligam em seu texto como substâncias indissociáveis e tomam parte na essência de sua composição literária.

Vejamos mais um exemplo disto em outra crônica do autor intitulada *Zero Grau Abaixo de Libra*. Nesta crônica, o autor novamente aborda a cidade de São Paulo e suas mazelas, no entanto, o texto assume um tom diferente daquele observado em *Calamidade*

Pública. Ao invés do desabafo e da crítica, o autor assume uma posição mais introspectiva, transformando seu texto em uma oração, na qual ele roga por todas aquelas figuras inseridas no espaço urbano. Na medida em que o autor acentua esse tom de prece do texto, o leitor recebe a informação de como a vida se torna pesada e como todos nós somos infelizes e calejados, em decorrência da nossa atual configuração social.

Caio Abreu parece querer explicitar uma existência iníqua e sem sentido dos seres que habitam o universo descrito. Este homem moderno que habita o espaço urbano nos é introduzido através das diversas imagens que o autor vai sugerindo ao longo da sua prece. Gradualmente, Caio Abreu aprofunda sua oração e lança essas imagens que compõem seu quadro da modernidade: o mendigo, a noiva radiosa, as loiras “oxigenadas” e falsas, os casais infelizes, crianças em playground, funcionários públicos em corredores escuros, pessoas solitárias que, na noite, ligam para o CVV, garçonetes performáticas, desesperançados motoristas de táxi, agências publicitárias, escritores que vendem seus textos a um preço barato, artistas viajando de ônibus com seus teclados para fazer show na Capital, grupos de terapia e suas elaborações de vida, moças desempregadas em pequenos apartamentos na Bela Vista, porteiros e suas quentinhas com comida fria e, por fim, os travestis, prostitutas e homossexuais tontos de amor não dado.

Todas estas figuras formam um painel que nos remete a pós-modernidade e seu espaço urbano, onde o ser se encontra desprovido de qualquer sentido ou romantismo. O olhar narrativo realça este sentimento pós-moderno, ele é realista e melancólico, o que o configura como paradoxal dentro da estrutura textual, uma vez que ele é cético e desesperançado ao mesmo tempo em que elabora um discurso de fé, no qual, em forma de oração, roga por todos esses seres repetidamente.

Esta estrutura narrativa induz o leitor a um misto de piedade e autocomiseração. Ele se vê refletido no texto. Isto acontece muito por conta da proximidade entre essas imagens elaboradas pelo autor e a realidade de quem lê a crônica. Mais uma vez, o texto de Caio F. Abreu simula aquele “clique” que torna a crônica tão familiar ao seu leitor. *Zero Grau abaixo de Libra* é íntima em sua essência, é uma crônica séria e ao mesmo tempo informal. Não há o humor sarcástico já característico das crônicas atuais, como nos lembra Candido (1980), mas há uma cumplicidade e sinceridade que se expressam no lirismo das imagens formadas no texto.

Esse recurso abreano carrega um efeito de afinidade. É como se sua escritura funcionasse como um aparelho de rádio e a leitura de seu texto fosse uma intensa busca por estações. Neste processo, os trechos de canções que surgem na narrativa, intercalados por

notícias e opiniões simulam esta troca de estações. O leitor, por sua vez, segue percorrendo estas estações como a um mapa ou labirinto até encontrar em um verso, em um comentário informal ou em uma resenha fílmica um pouco de si. Neste sentido, o próprio narrador se assemelha a um locutor de rádio noturno, com sua voz grave e consoladora, cujo ouvinte é geralmente o solitário que liga durante a madrugada pedindo uma canção que o faz recordar um amor perdido.

A maioria das crônicas de Caio Abreu têm esse ar solitário e lamurioso. O narrador em geral se queixa de um absenteísmo infinito e crítica os valores presentes em seu universo. Para inteirar esta atmosfera, o autor também lança as imagens de ícones da indústria cultural, fazendo com que seu texto potencialize ainda mais sua forma de representação da realidade.

É o que podemos constatar em, *Zero grau abaixo de Libra*, uma crônica onde o autor menciona por mais de uma vez alguns elementos da cultura pop, como podemos ver no seguinte trecho:

Passeia teu olhar pela cidade suja, Deus, e pousa devagar tua mão na cabeça daquele que, na noite, liga para o CVV. Olha bem pelo rapaz que, absolutamente só, dez vezes repete Moon over bourboun Street, na voz de Sting, e chora (ABREU, op. cit., p. 31).

Esta imagem do homem contemporâneo, assim como todas as outras citadas na mesma crônica, parece uma espécie de alegoria do homem moderno. Abreu parece querer evidenciar o vazio na vida de todos estes seres que compõem o quadro da modernidade. Podemos perceber também como as referências culturais que o autor utiliza agem em conformidade com esta ideia. Estes elementos exclusivos da contemporaneidade e símbolos da sociedade massificada atuam no texto acentuado esse tom de afastamento entre as pessoas. Nesta passagem, temos como exemplo uma menção implícita ao telefone, uma das insígnias máximas de solidão contemporânea. Além disso, há a menção indireta a uma das sequelas do homem moderno, quando o autor menciona o serviço do CVV⁶ (Centro de Valorização da Vida). Fundado em São Paulo, no ano de 1962, a instituição filantrópica se destina a ajudar pessoas solitárias. O CVV tem como principal objetivo ajudar estas pessoas que sofrem com os sintomas da despolarização humana na modernidade, através do diálogo e da doação incondicional de calor humano. Para acentuar ainda mais este fenômeno moderno, que é muito próximo daquele denominado por Lipovetsky de “desertificação” na modernidade, o

⁶ CVV ou Centro de Valorização da Vida é uma associação civil sem fins lucrativos, filantrópica, reconhecida como de Utilidade Pública Federal em 1973, mantenedora e responsável pelo Programa CVV de Valorização da Vida e Prevenção ao Suicídio, desenvolvido pelos Postos do CVV em todo o Brasil.

autor complementa esta passagem com uma menção ao que pode ser tido como uma grande metáfora da solidão moderna, o choro ao som de uma canção que é repetida várias vezes na voz de um ícone pop. Esta é mais uma imagem elaborada pelo autor que capta a fragmentação humana na contemporaneidade.

5 CONCLUSÃO

Pela observação dos aspectos analisados, nosso trabalho apurou que a narrativa abreana carrega as marcas singulares de um escritor que experimentou a fundo toda a efervescência cultural dos anos sessenta, uma época de ebulição cultural, comportamental e política que ficou historicamente conhecida como *Contracultura*. Como exposto, a contracultura se revelou como um elemento muito importante na formação literária do escritor.

Em nosso trabalho, não enfatizamos a contracultura na obra de Caio Abreu como elemento de militância. Tendo por base o fato de que o próprio autor sempre declarou em entrevistas que detestava os rótulos quanto a sua literatura, consideramos a contracultura em Abreu não como um engajamento, mas sim como influência que reveste seu texto de uma espécie de aura jovem onde a flexibilidade da linguagem é mais uma ferramenta para tratar das temáticas contemporâneas na literatura.

Portanto, concluímos que há uma dose de ideias do movimento da contracultura nos escritos de Abreu, porém, elas não estão dispostas de forma a explicitar engajamento político ou identitários. Não há em Caio Abreu, a oposição simbólica da contracultura entre jovens e *squares*. E se houver algum tipo de apologia na obra abreana, esta certamente não diz respeito ao uso de drogas ou a uma filosofia de vida específica, haveria aí outro tipo de apologia, seria algo que se assemelha mais com um reclame por uma livre apreciação artística. Neste aspecto, a obra de Caio F. Abreu parece festejar a própria ação de desmembramento do tradicionalismo, a liberdade de experimentação e a ruptura com os velhos laços que norteavam o valor de uma cultura como alta ou baixa (erudita ou popular), legitimando o que Lipovetsky classifica como “triunfo do antimoral e a consagração do novo” no pós-modernismo. (LIPOVETSKY, 1996, p.75).

Na grande maioria dos textos, encontramos estes vestígios ideológicos que remetem a uma clara noção de livre experimentação artística e desinibição literária presentes na obra do autor, na qual os temas desafiadores e tabus da sociedade são abordados sem nenhum pudor. Entre estes temas, sexualidade, solidão, loucura e a problematização do espaço urbano são os mais recorrentes na obra de Caio Abreu, que capta a fragmentação contemporânea sob uma ótica bastante pessoal. Suas narrativas traçam um mapeamento do espaço urbano, das grandes cidades brasileiras e de seus indivíduos: seres fragmentados, corroídos pela ausência e pela realidade hostil. Entre outros traços que se destacam na literatura abreana encontramos a

marginalização do indivíduo e a impossibilidade de realização do amor, seja ele físico ou não. Aspectos como a solidão do sujeito cosmopolita, a falta de contato cada vez maior entre os seres humanos, seja em decorrência da impossibilidade de realização amorosa, do abandono, da própria introspecção das pessoas, enfim, todas as formas de desagregação causadas pelo ritmo frenético e desumanizador da vida nas grandes metrópoles se tornarão matéria para o escritor compor suas narrativas. Um de seus temas mais constantes é a problematização do amor impossível, seus personagens estão sempre às voltas com casos de amor mal resolvidos.

Como discutido, o autor trabalha elaborando imagens complexas para representar o mundo e o indivíduo moderno. Essas imagens se convertem em elementos essenciais para a compreensão de seus textos, compondo um conjunto de metáforas que formam a base de seu estilo. Elas permitem que o autor desenvolva mais livremente as temáticas de suas narrativas, libertando-as de seus estereótipos e exigindo de seu leitor uma leitura mais intensa, uma reflexão e até mesmo um posicionamento acerca das problematizações estabelecidas na obra. Os laços que o leitor estabelece com a narrativa vão determinar o seu nível de compreensão.

Ao analisarmos este processo de elaboração de imagens, destacamos uma apurada percepção cultural do autor, cujas referências vão do cânone literário ao cinema pop americano. Estas referências culturais encontradas ao longo de todo texto abreano constituem um elemento particular de seu estilo, uma vez que elas implicam em uma potenciação da aproximação entre leitor e texto.

Assim, averiguamos que é através deste recurso que o autor consegue fazer do seu texto um trabalho híbrido que incorpora bem os preceitos da arte moderna, cujo intento é sempre as possibilidades infinitas, as combinações inovadoras e aglutinação de todos os temas. Um processo próximo da concepção de “dessublimação” de temas instituído por Lipovetsky, no qual a obra é destituída de seu valor tradicional, clássico e solene. Quando Caio Abreu reúne todas estas referências massificadas, marginalizadas e clássicas, ele as põe todas em um mesmo patamar, despojando-as de seu valor erudito ou popular e rompendo com os limites de divisão cultural. Isto pode ser considerado algo bem próximo dos preceitos adotados pelos jovens dos anos sessenta, no sentido de que também se trata de uma forma de experimentação individual e artística livre das amarras instituídas pela tradição.

Para entender melhor o contexto sob o qual a narrativa abreana foi escrita, baseamos nossa pesquisa nos ensaios sobre a modernidade de Gilles Lipovetsky e pudemos assimilar que na modernidade a sede por novidades e inovações é inesgotável. Esta é uma característica inerente ao período em questão, nele vivencia-se uma busca frenética pelo novo e pela ruptura com o tradicional, fundando o que Lipovetsky conceitua em seus escritos como “tradição do

novo”. Analisando com atenção, percebemos que Caio Abreu segue esta linha do artista que deseja inovar, que busca incessantemente negar o que já foi feito propondo o ineditismo com sua composição escritural libertária que explora temas e sujeitos marginalizados. O escritor Gaúcho não só refaz a composição literária moderna como também nela imprime sua própria feição estilística. Assim, temos em sua obra uma reinvenção na forma de representação do sujeito e espaço modernos na literatura.

Ainda com base em Lipovetsky, concluímos que o modernismo instituiu-se sob a batuta do consumo de massa, uma cultura centrada na realização do eu, na busca incessante pelo prazer. O modernismo então nada mais é do que um fenômeno que conduz o surgimento de sociedades baseadas na soberania do indivíduo e do povo, “sociedades liberadas da submissão aos deuses, das hierarquias hereditárias e do domínio da tradição” (LIPOVETSKY, 1993, p. 66). O alvo principal do modernismo é a libertação das formas, dos sons, dos sentidos, quebrando as regras exteriores, sejam elas religiosas, sociais, ópticas ou estilísticas. Desta maneira, o modernismo institui uma arte liberta do passado, separada da tradição e da imitação e, simultaneamente, “coordenando um processo de legitimação de todos os temas” (LIPOVETSKY, 1993, p. 67).

Bosi também nos auxiliou nessa concepção de literatura nos novos tempos postulando que os grandes agentes destas transformações ideológicas da modernidade eram o capitalismo avançado e a selvageria da sofisticação eletrônica que conquistava o monopólio dos bens simbólicos. Dentro deste contexto, os desejos do indivíduo se convertem em mercadorias sob a batuta dos meios de comunicação de massa. Por fim, Bosi ainda afirma que: “o abalo que este processo causou na cultura letrada e, portanto, na produção narrativa, ainda está por estudar” (BOSI, 1994, p.465).

Seguindo com nossas observações, nosso trabalho constatou que o escritor Gaúcho Caio Fernando Abreu foi fortemente influenciado por este período de mudanças de valores e perspectivas. Ao ingressar no cenário literário brasileiro com uma escrita livre em forma e conteúdo, ele emprega em sua obra toda a angústia da busca de novos valores e sentidos na modernidade e incorpora o espírito de uma geração que, apesar do anseio pela liberdade, ainda vivia sufocada pela ditadura militar.

Ainda com base nessas análises, percebe-se que a narrativa abreana capta a fragmentação contemporânea seja por seu estilo intimista, seja pelas temáticas da solidão, sexualidade ou da descoberta presentes dentro do contexto pós-moderno. Verificamos também que o autor se utiliza de uma estética literária bastante original ao evidenciarmos que, em sua obra, há a reconstrução de um universo pós-moderno fragmentado. No entanto, este

espaço não é reconstituído somente através de suscitações dos frequentes temas da pós-modernidade, como as questões relacionadas à identidade ou sexualidade. O mundo pós-moderno em Caio Abreu é representado, em sua maior expressão, através da linguagem do escritor, é aí que podemos encontrar os principais componentes de sua ficcionalização. Dentre estes, ressaltamos em nosso trabalho as constantes referências aos elementos da cultura de massa, especificamente os mais relacionados aos bens de consumo, ao cinema e a música contemporâneos, já que estes são recorrência constante em toda sua obra, sobretudo em suas crônicas.

Neste ponto, este trabalho concentrou-se basicamente em apurar que a presença da música e do cinema na narrativa abreana “[...] consistiria numa maneira de penetração de fronteiras imagens-desejo que as sensibilidades “marginais” colocariam, dando expressão a outras reorganizações espaço-afetivas” (OLIVEIRA, 2004, p.48). Em outras palavras, a presença do cinema e da música no texto de Abreu nos trazem pistas das verdadeiras intenções dos personagens, já que grande parte de seus desejos e anseios é camuflada pelo meio repressor.

Como foi exposto, a escrita de Abreu é permeada de menções à música, cinema e a artistas ícones. Foi apurado em nosso trabalho que essas citações apresentam conotações variadas na obra do autor. Funcionando como elemento codificador, elas assumiram diferentes sentidos quando analisadas e relacionadas ao próprio contexto narrativo.

Mais um ponto importante que foi destacado do uso destas referências à cultura de massa é seu papel na construção da atmosfera e do espaço urbano dos contos de Caio Abreu, espaço este que é em geral sujo, escuro e habitado por pessoas infelizes. Nele, as paisagens de “ruas desertas, cheias apenas de gatos e putas” (ABREU, 1995, p.140) se misturam às imagens de ícones e itens da modernidade, transformando o texto abreano em uma espécie de iconografia da *Pop Art*, expressão cultural que ganhou força nos anos 60, período que como já discutimos em outro capítulo, parece ter exercido enorme influência sobre o estilo do autor.

Neste trabalho, vislumbrou-se que a *Pop Art* aparece constantemente como caracterização do próprio cenário de enredo e é parte indissociável do sentido textual. Percebe-se também que no espaço escuro, confuso, melancólico e sufocante representado na literatura abreana, o cinema, a música, a propaganda e a moda trazem um matiz diferente ao acinzentado mundo urbano dos personagens, uma gradação de cor preenchida pelos coloridos *outdoors* de produtos à venda, pelos cartazes de filme e capas de disco. Nos contos de Caio Abreu, por exemplo, as figuras são frequentemente flagradas cantarolando ou relembrando

cenar de filmes. Já nas crônicas, o autor intercala estas menções no texto, usando normalmente de ironia ou comicidade.

Como já destacamos, também o cinema, a música e o culto das *stars* são constantes referências do autor e estão representados como insígnias de uma cultura essencialmente programada para o bem-estar, na qual a acessibilidade aos bens de consumo se torna plena e abundante.

Percebemos que o uso da mistura destas referências é na verdade a grande qualidade do texto abreano, uma vez que é justamente através deste recurso que o autor consegue empregar em seu texto um forte teor de inovação, contestação e anarquia. Seu texto adquire desta forma o frescor do espírito juvenil dos anos sessenta, a linguagem e as referências de uma juventude que foi muito colonizada pelo cinema e pela música americana e que fez destes elementos sua própria cultura de identificação, fosse ela massificada marginalizada ou não.

Também estendemos o trabalho às crônicas de Caio Abreu, postulando que os diversos produtos da cultura de massa apresentam-se sob diferentes perspectivas de significado no texto do autor. Eles se perfilam no texto oscilando entre o sentido real e o conotativo. Esta mesma tendência é percebida nas crônicas; nelas a cultura popular segue assumindo diferentes focos na composição textual, no entanto, quando nos deparamos com o cronista abreano, nossa percepção crítica pode nos levar a um rumo interpretativo diferente, no qual a cultura popular, além de assumir o teor ambíguo e revelador, como nos contos, também agrega uma função que reforça o nível de familiaridade da crônica. Ou seja, o cinema, a música e os demais elementos que caracterizam a cultura popular constituem o que, na realidade, poderia ser interpretado como uma ponte entre o sentido textual e o leitor.

Constatamos que o principal agente causador deste fenômeno é a forma como o autor constrói as metáforas dentro da crônica, pois ele as elabora de maneira a impelir o leitor para dentro do texto, na medida em que lança sobre eles as imagens icônicas da nossa sociedade massificada. Estas imagens operam em um nível de compreensão universal e reforçam muitas vezes o tom humorístico e leve da crônica. Neste sentido, é importante refletir como este recurso repercute nas atribuições da crônica moderna, ressaltando nestas o “papel de simplicidade, brevidade e graça” (CANDIDO, 1980, p. 11) próprias do gênero.

Dentre os elementos da cultura de massa, a música e, sobretudo o cinema tomam a dianteira neste processo de escritura do autor. Como se fossem componentes inerentes a nossa atual sociedade, elas revelam ao leitor, de certa maneira, a americanização cultural operada pela atual formação social. A galeria fílmica do cinema popular americano em Caio Abreu,

portanto, além de funcionar como recurso que aproxima o leitor ao texto, também compõe um quadro de representatividade do autor que evidencia nossa massificada sociedade de consumo, ainda mais influenciável e alienada de seus desejos em um país como o nosso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1- OBRAS DE CAIO FERNANDO ABREU

ABREU, Caio F. **Cartas** – Caio Fernando Abreu. Organização e seleção de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003

_____. **As frangas**. São Paulo: Globo, 2002.

_____. **Teatro Completo**. Organização de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.

_____. **Onde andar** *Dulce Veiga?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. **Pequenas Epifanias**. Organização de Gil França Veloso. Porto Alegre: Sulina, 1996.

_____. **Estranhos Estrangeiros**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. **Morangos mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1982; 9ª ed. Cia. das Letras, 1995. Reeditado pela Agir - Rio, 2005.

_____. **Inventário do ir-remediável**. 2ª ed. Porto Alegre: Cia. das Letras, 1995.

_____. **Limite Branco**. 2ª ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **Triângulo das águas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983; São Paulo: 2ª Ed. Siciliano, 1993.

_____. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Mel e girassóis**. Organização seleção de Regina Ziberman. Porto Alegre: Mercado Alberto, 1988.

_____. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: 2ª ed. Sulina, 1995.

_____. **O ovo apunhalado**. Rio Grande do Sul: Globo, 1975; Rio de Janeiro: 2ª edição, Salamandra, 1984; São Paulo: 3ª edição, Siciliano, 1992.

_____. **A vida gritando nos cantos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. In: COUTINHO, Sônia. **Ficção nos tempos de cólera**. O Globo, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1988.

2- OBRAS SOBRE CAIO FERNANDO ABREU

BESSA, Marcelo Secron. **Quero brincar livre nos campos do senhor**: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. Palavra, Rio de Janeiro, n. 4, p. 7-15, 1997.

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

CASTELLO, J. “**Caio Fernando Abreu**”; O Poeta Negro. In: Inventário das sombras. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, P. 57 - 71

OLIVEIRA, A. E. **O espaço homoafetivo em Caio Fernando Abreu**. In: Gênero: Niterói, v.4, n. 1, 2004. P. 33 – 46

_____. **Caio Fernando Abreu**: corpos e afetos. In: Corpo & Mídia. Bernardete Ligia Gilvan Santana (Org.) São Paulo: Arte e Ciência, 2003. P. 123 - 129

3- OBRAS GERAIS

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ARRIGUCCI JR, Davi. Em busca do Sentido (Entrevista). In: **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**: tendências contemporâneas. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo**. In: O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARTHES, R. **Mitologias**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

CANDIDO, A. A Vida ao Rés-do-chão (Prefácio). In: **Para gostar de ler**: crônicas / Carlos Drummond de Andrade [et al.]. – Ed. Didática. – São Paulo: Ática, 1979-80.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980

CULLER, J. **Literature and cultural studies**. In: Literary Theory: a very short introduction. New York: Oxford, 1997.

FRIEDMAN, Norman. **O Ponto de Vista na Ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. IN Revista USP. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.

GUERIN, W. L. **A Handbook of Critical Approaches to Literature**. 3d ed. Wilfred L. Guerin [et al.] New York: Oxford University Press, 1992

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. 11^a ed. São Paulo: Ática, 2006.

LIPOVETSKY, G. **A era do vazio** – Ensaio sobre o individualismo: 1^a ed. São Paulo: Manole, 2005.

MILNE, Tom (Ed.). **Time out film guide**. London: Penguin, 1993.

PEREIRA, Carlos A. M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINHEIRO, Hélder (org.). **Pesquisa em literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2003.

SEDGWICK, Eve Kosofski. **Epistemology of the closet**. London: Penguin, 1990.

SANTOS, Gisele S. **Movimentos contraculturais**: Mitos de uma Revolta, Poetas de uma Revolução. Periódico Akropolis, n.1, v. 13, Paraná, jan/mar 2005, pp. 63-65.

TODOROV, Tzvetan. **Como ler**. In: poética da prosa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SITES:

Jornal sociológico. Disponível em: <http://jornalsociologico.blogspot.com.br/2009/05/contracultura-o-que-e-como-se-faz.html>

Acesso em: 13 de dezembro de 2013.