

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

**“HOJE É DIA, MAIS UMA VEZ, DE MUDAR DE CASA E DE VIDA”: EXÍLIO,  
FICÇÃO E HISTÓRIA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

ANTÔNIO JOÃO GALVÃO DE SOUZA

Goiânia

2011

ANTÔNIO JOÃO GALVÃO DE SOUZA

**“HOJE É DIA, MAIS UMA VEZ, DE MUDAR DE CASA E DE VIDA”: EXÍLIO,  
FICÇÃO E HISTÓRIA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

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

**Área de Concentração:** Estudos Literários

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marilúcia Mendes Ramos

Goiânia

2011

ANTÔNIO JOÃO GALVÃO DE SOUZA

**“HOJE É DIA, MAIS UMA VEZ, DE MUDAR DE CASA E DE VIDA”: EXÍLIO,  
FICÇÃO E HISTÓRIA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU**

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

---

Prof. Dra. Marilúcia Mendes Ramos (FL/UFG)

Presidente

---

Prof. Dr. Élio Cantalício Serpa (FH/UFG)

Membro

---

Prof. Dr. Heleno Godoy (FL/UFG)

Membro

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Marilúcia Mendes Ramos, minha orientadora, pela travessia segura e firmeza da palavra ao longo de seis anos de convívio acadêmico.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, bem como aos funcionários, pela atenção e gentileza.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística e do Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, pelo debate interdisciplinar e indicações bibliográficas.

Aos professores Heleno Godoy e Jorge Alves Santana, pelas sugestões quando do Exame de Qualificação deste trabalho.

Aos professores da Graduação em Letras da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, pelo sentido de uma formação acadêmica e profissional crítica e ética.

Aos professores Carmen Villarino Pardo (Universidade de Santiago de Compostela), Jaime Ginzburg (USP) e Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS), pelas recomendações sobre a obra de Caio Fernando Abreu.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudo durante a vigência do Mestrado em Letras e Linguística.

À família e aos meus pais, Luiz e Lêda, pelo direito à palavra educação, na minúcia de seus sentidos.

“Este é tempo de divisas/ tempo de gente cortada/ é tempo de meio silêncio/ de boca gelada e murmúrio/  
palavra indireta e aviso na esquina.”  
Carlos Drummond de Andrade, “Nosso tempo”.

“E serás disperso por todos os reinos da terra.”  
Deuteronômio 28: 25.

“Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas  
amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (Players  
Number Six, o mais barato). Chico toca violão e canta *London, London: no, nowhere to go*. Poucos ainda  
sorriem e olham nos olhos. Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam  
signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas  
vagabundas encontradas pelas latas de lixo abundantes de London, London, Babylon City.”  
Caio Fernando Abreu, “Lixo e purpurina”.

## RESUMO

O presente trabalho consiste em um estudo das imagens literárias do exílio em quatro contos de Caio Fernando Abreu escritos e/ou publicados entre 1974 e 1977: “Lixo e purpurina”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”. Tais impressões e imagens do exílio são apreendidas a partir de uma discussão teórica em torno das relações entre literatura e história, o que conduziu à percepção de um procedimento literário específico nesse contista para a representação ficcional da experiência do exílio, o que ora propomos como uma narratividade do exílio nos contos analisados. Desse modo, nossos objetivos compreendem discutir aportes teóricos gerais dos imbricamentos entre literatura, história, sociedade e autoritarismo no Brasil durante a ditadura militar; depreender instâncias críticas e teóricas acerca das relações entre o exílio e a literatura; bem como discutir e analisar os modos pelos quais essa fundamentação teórica interdisciplinar culmina em uma narratividade específica do exílio nesses contos, a partir dos quais foram detectadas as seguintes características: a) o uso de uma linguagem literária como ato perceptivo de imagens e de impressões do exílio; b) a tessitura narrativa em fragmentos; c) a simbiose complexa entre realidade e ficção e, por isso, o conto como texto a problematizar o registro de um período e de um fato provido pela história; d) as diversas linhas não-lineares a cruzarem-se no interior da narrativa; e) o tempo verbal dos contos eminentemente no presente. Para tanto, o trabalho fundamenta-se em contribuições teóricas e críticas dos principais autores nacionais e estrangeiros cujas pesquisas sustentam-se sobre as relações entre a representação literária do exílio e a história. Os dados bibliográficos coletados, ao orientarem a distinção de uma narratividade do exílio nesses quatro textos, apontaram para a diluição das noções referenciais da realidade histórica bem como para simbologias e impressões literárias específicas do exílio a emergir dos contos.

**Palavras-chave:** literatura brasileira contemporânea; Caio Fernando Abreu; conto; literatura e história; autoritarismo; exílio.

## ABSTRACT

The present work is a study of the exile literary images in four Caio Fernando Abreu's short stories written and/or published between 1974 and 1977: "Lixo e purpurina", "London, London ou Ajax, brush and rubbish", "Paris não é uma festa" and "Holocausto". These impressions and images of the exile are apprehended as from a theoretical discussion around the relations between literature and history, which conducted to the perception of a specific literary procedure for the fictional representation of the exile experience in this short story writer, presently proposed as a narrativity of the exile in the short stories analyzed. Thus, our objectives comprehend a discussion about the general theoretical subsidies of the imbrications amongst literature, history, society and authoritarianism in Brazil during the military dictatorship; infer critical and theoretical instances about the relations between exile and literature; as well as discuss and analyze the modes through which this interdisciplinary theoretical background culminates in a specific narrativity of the exile in these short stories, as from which the following characteristics were detected: a) the usage of a literary language as a perceptive act of the exile's images and impressions; b) the narrative structure in fragments; c) the complex symbiosis between reality and fiction and, for this reason, the short story as a text to problematize the register of a period and of a fact provided by history; d) the various non-linear time lines which cross the interior of the narrative; e) the verb tenses of the short stories eminently in the present. Therefore, this work is based on theoretical and critical contributions of the main national and foreign authors whose researches are based upon the relations between the literary representation of the exile and history. The bibliographical data collected, which led to the distinction of a narrativity of the exile in these four texts, pointed out the dilution of the referential notions of the historical reality as well as symbologies and specific literary impressions of the exile emerging from the short stories.

**Key-words:** contemporary Brazilian literature; Caio Fernando Abreu; short story; literature and history; authoritarianism; exile.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>09</b>
<b>1. LITERATURA, HISTÓRIA E AUTORITARISMO EM CAIO FERNANDO ABREU.....</b>	<b>21</b>
1.1 Considerações teóricas sobre as relações entre literatura e história.....	26
1.2 Literatura, sociedade e autoritarismo no Brasil.....	37
1.3 Aspectos formais e temáticos da “literatura brasileira pós-1964”.....	57
<b>2. EXÍLIO E LITERATURA: INSTÂNCIAS TEÓRICAS E CRÍTICAS.....</b>	<b>79</b>
2.1 Dos imbricamentos entre a literatura e o exílio.....	82
2.2 Sobre o degredo, a errância e os exílios.....	104
<b>3. POR UMA NARRATIVIDADE DO EXÍLIO EM CAIO FERNANDO ABREU.....</b>	<b>112</b>
3.1 A realidade diluída em “Lixo e purpurina” e em “London, London ou Ajax, brush and rubbish”.....	114
3.2 Os símbolos e as impressões do exílio em “Paris não é uma festa” e em “Holocausto”.....	139
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>171</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>179</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Enquanto os outros mortais são árvores humanas plantadas no solo onde nasceram, que o vento da exclusão não arranca e nem o imperativo da fome desloca, o emigrante, ao invés de galhos, tem asas, que não atingem somente o espaço limitado da copa, mas toda imensidão possível.”  
Miguel Torga.

No início havia apenas os céus e a terra. E a terra vazia e disforme passou a ser habitada pelo homem e pela mulher. Porém, a permanência sobre uma mesma terra, um solo comum e conhecido, não durou muito. Pouco tempo depois de conhecerem as primícias de uma terra até então sua, Adão e Eva foram de lá expulsos e condenados à errância como se arrancados do solo primeiro pelo vento da exclusão. Assim tem início a narrativa mítica de uma das mais emblemáticas expulsões da literatura de exílio. Se aquele que cria é capaz de banir e condenar à errância, o que não dizer de governos autoritários e dissidências políticas cujos rastros de barbárie e violência marcam a história da humanidade. Os exílios são sempre muitos e seus deslocamentos são motivados pelas mais diferentes razões políticas, econômicas, sociais, ideológicas, étnicas, religiosas. Independente das razões a justificá-lo, perpassa o exílio um rastro de perdas. O exílio é fratura, cisão, corte. É fratura entre dois ou mais pontos de referência, duas ou mais cidades, dois ou mais países, dois ou mais rios, mares, oceanos a separar talvez irreversivelmente indivíduos e comunidades inteiras de suas casas e de seus laços iniciais. É cisão entre o que se era e o que se passou a ser, situado irregularmente nesse limiar de vidas dilaceradas e talvez sem norte. É corte brusco de raízes sociais, culturais, políticas, raízes arduamente tecidas nos meandros sempre instáveis das travessias humanas sobre a Terra. O exílio é ausência, distância, solidão. Narrativa de uma história muitas vezes escrita e vista por debaixo de escombros<sup>1</sup>. Ausência dos espaços de sociabilidade, do conforto de um lar, ausência dos seus e ausência de si. Distância das rotas primeiras, dos percursos diários de outrora, das travessias simples e comuns agora tornadas outras, vis, difíceis, íngremes em terra alheia, em país estrangeiro, em língua incompreensível. Solidão dos pares, agora párias, dos vínculos da infância, agora infames. Inúmeros são os rastros de perda, exclusão e desenraizamento causados pelo

---

<sup>1</sup> Referimo-nos ao conceito de uma “história vista de baixo” tal como proposto por Jim Sharpe (1992).

exílio e seus registros históricos ou mitológicos acompanham o percurso da humanidade.

Ainda circunscritos às narrativas do Antigo Testamento, citaríamos as muitas deportações impostas aos hebreus a partir de 597 a.C. e que culminariam com a fuga da escravidão no Egito, fato descrito nos livros de Deuteronômio, Números, Pentateuco e Êxodo, o qual trata não somente da saída do Egito como também da travessia e da dispersão dos hebreus ao longo de quarenta anos pelo deserto. O livro de Gênesis apresenta tanto o banimento de Adão e Eva quanto o de Caim, expulso de sua terra e de sua casa por ter assassinado Abel, seu irmão. Adão, Eva, Caim, o povo hebreu inteiro: tomada em sua feição mítica ou histórica, a narrativa do Antigo Testamento é uma longa e ininterrupta representação do degredo, da errância e da expulsão<sup>2</sup>. E os rastros dessa errância igualmente perpassam vários episódios da mitologia grega. Vejamos alguns deles. Consumida pelo ciúme de seu marido Júpiter, Juno decide perseguir Io pelo mundo inteiro. Amedrontada pela deusa em fúria, Io atravessa o Mar Jônico, rompe as longínquas planícies da Ilíria, sobe até o ápice do Monte Hemo, cruza o estreito da Trácia, deambula pela Cítia, transpõe a Ciméria até chegar ao Egito. Embora árdua e extenuante, a dispersão de Io não se compara à longa odisséia de Ulisses, após a invasão da cidade de Tróia, até finalmente ter condições de retornar à Ítaca. A errância de Ulisses é marcada por inúmeros desvios de percurso e desafios quase intransponíveis: para além da longa peregrinação, o herói grego é preso e mantido em cativeiro por longos anos; ao cruzar a fúria das águas do mar, enfrenta naufrágios e tem sua embarcação destruída; luta contra bruxas, monstros e canibais; vai até ao Hades e encontra espíritos de mortos; enfrenta tempestades, redemoinhos e ventos furiosos; e, ao regressar à sua casa, mais de dez anos depois de sua partida, ainda tem que lutar contra os mais de cem homens a cortejar Penélope, sua fiel esposa<sup>3</sup>. Como é possível perceber, alguns dos cânones da literatura ocidental, como o Antigo Testamento e a mitologia grega, carregam as marcas do exílio e a ambigüidade de suas conseqüências como um tema inerente à representação literária da vida humana sobre a Terra, em quaisquer períodos, do nomadismo dos primeiros conglomerados de homens e mulheres às

---

<sup>2</sup> Algumas das alusões à representação mítica do exílio aqui apresentadas foram coletas em Maria José de Queiroz (1998). Para uma abordagem científica a partir de diálogos entre a história e a literatura apontamos o livro *The Old Testament: a historical and literary introduction to the Hebrew Scriptures*, de Michael D. Coogan (2010).

<sup>3</sup> Conferir em *A Odisséia*, de Homero (2003).

catástrofes do breve século XX, a “era dos extremos”<sup>4</sup>. A uns, o exílio ceifa e interrompe. A outros, o exílio poderia ser o esboço de um recomeço. Desenho ainda que impreciso de uma reconstrução da vida, dos projetos, dos sonhos. E os rastros do exílio sobre a literatura de Caio Fernando Abreu não poderiam ser outras senão a de abrigar toda a amplitude de uma ambigüidade própria e inerente ao degredo, à errância, à dispersão. A representação de um exílio instável que não somente fratura e rompe como também assinala outros caminhos e percursos, ainda que marcados pelo viés de uma dialética negativa.<sup>5</sup>

Ao perpassarmos a obra de Caio Fernando Abreu é possível identificar um testamento de perdas característico ao conjunto de contos do escritor. E ainda que a representação do exílio e de deslocamentos geográficos seja tema restrito a alguns de seus contos não poderíamos deixar de perceber a errância, o descentramento e a estrangeiridade como insistências gerais em sua obra. Daí a relevância em abordar a forma de alguns de seus contos mais emblemáticos a partir de uma teoria, de uma crítica e de uma narrativa específicas à temática da errância. Assim, o objetivo deste estudo é o de analisar as imagens e as impressões da representação do exílio em quatro contos de Caio Fernando Abreu escritos e/ou publicados entre 1974 e 1977, a saber: “Lixo e purpurina”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”. Os três últimos contos foram publicados na coletânea *Pedras de Calcutá*, cuja primeira edição é de 1977. Já o primeiro conto, embora escrito durante o exílio do escritor em Londres em 1974, não foi publicado até 1995, quando o autor, à iminência da morte, decidiu rever sua obra literária e optou pela publicação de vinte e quatro contos até então dispersos, no volume *Ovelhas negras*. E entre esses contos, “Lixo e purpurina”, texto a partir do qual emergem importantes problemas teóricos para o estudo aqui empreendido. Ao longo deste trabalho, esses quatro textos serão referenciados como os “contos de exílio” de Caio Fernando Abreu. Julgamos pertinente a nomenclatura para os fins específicos desta dissertação muito embora os contos de Caio dispensem quaisquer tentativas de enquadramento ou ainda filiação em compartimentos isolados, prática comum de uma crítica contemporânea a insistir em rótulos e molduras sobre a obra de Caio Fernando Abreu, como se seus contos tivessem

---

<sup>4</sup> Referimo-nos ao termo do historiador inglês Eric Hobsbawm (1995).

<sup>5</sup> As conjunturas em torno de uma dialética negativa para a concepção da arte ao longo do século XX são discutidas por Theodor Adorno (1975).

o compromisso de representar setores ainda à margem da sociedade brasileira. Ao contrário, nossa proposta é tão somente a de detectar imagens específicas da ambigüidade do exílio em seus textos para neles aferir uma narratividade do exílio característica aos quatro contos analisados, sem com isso macular o autor de prováveis intenções e engajamentos políticos ou ainda subestimar o estudo do texto literário em detrimento das conjunturas históricas e sociais evocadas pelos contos. Por isso, posicionamo-nos ao lado de Theodor Adorno (1973) quanto à defesa de uma literatura plurissignificativa, ambígua e plural em Caio Fernando Abreu para o conjunto de sua obra, de um modo geral, e para os seus contos de exílio, de um modo específico<sup>6</sup>. Em outras palavras, o engajamento e a resistência no contista gaúcho processam-se pelo viés dos rastros sutis dos eventuais contextos providos pela história, do que decorre a ambigüidade do exílio em seus contos:

No seu sentido conciso, a arte engajada não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias, práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correccional, mas esforça-se por uma atitude: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição do existir frente à neutralidade espectadora. *A inovação artística do engajamento, porém, frente ao veredicto tendencioso, torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo.* (ADORNO, 1973, p. 54, grifo nosso)

Da citação decorre uma perspectiva metodológica outra para a leitura dos contos de Caio. As imagens e as impressões do exílio nos textos do autor são por nós apreendidas em um movimento contrário: embora válidos, não são os empenhos por legitimação e os esforços de alguns grupos em preencher eventuais lacunas sociais que orientam nossos procedimentos metodológicos para a crítica dos contos de Caio Fernando Abreu, mas tão somente uma conjugação híbrida entre as especificidades literárias a emergir de seus textos e as alusões contextuais a circularem sobre seus contos. Alusões e referências que operam por implícitos, sugestões e indícios apenas. Por isso, não incidimos o exílio enquanto tema sobre os quatro contos aqui estudados; antes, observamos a configuração de uma forma literária do exílio inscrita nesses contos, daí sua abordagem através de uma perspectiva interdisciplinar entre a literatura, a história e a psicanálise. Aliás, a tese ora defendida sobre o engajamento artístico e a

---

<sup>6</sup> As notas de Theodor Adorno (1973) sobre eventuais equívocos em torno da noção de engajamento da arte estão em seu ensaio “Engagement”.

resistência estética dos contos de Caio Fernando Abreu relaciona-se de modo emblemático com declaração do ficcionista ao analisar sua própria obra:

A ambigüidade e a indefinição são constantes em meu trabalho. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém. Por isso, recuso-me a ser encaixado nesse rótulo, não quero me encaixar em nenhuma prateleira. Já fui visto como beat, depois como autor psicológico, depois como autor gay. Acho tudo isso uma bobagem. (ABREU, 1995)

Assim, as representações do exílio perpassam de modo ambíguo os contos de Caio. Não obstante, essa instabilidade e indefinição conduzem à percepção de constantes formais e temáticas do exílio específicas aos quatro contos estudados de tal modo a possibilitar a análise das imagens do desterro nos textos ficcionais do autor. Os contos serão cotejados em uma seqüência analítica que corresponde à percepção de sutis disposições internas estabelecidas entre eles, isto é, os textos são estudados a partir de dois critérios distintos: seu período de escrita e/ou publicação e a localização das imagens do exílio em Londres e em Paris situadas entre os rastros do lixo e das conotações negativas de um holocausto. Vejamos. De um modo geral, tomamos os contos escritos e publicados entre 1973, ano de partida de Caio Fernando Abreu para a Europa, e 1977, ano de publicação de *Pedras de Calcutá*. Assim, inserem-se nesse recorte analítico os contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”, além de “Lixo e purpurina”, escrito entre 1973 e 1974, porém publicado posteriormente, na coletânea *Ovelhas negras*. E de um modo específico, a disposição atende ao nosso projeto crítico de situar as imagens literárias das cidades de Londres e de Paris entre impressões degradantes do lixo e do holocausto, pelo que ambas evocam rastros de perdas e de destruição características do exílio em Caio. Assim justificamos a análise dos contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e “Paris não é uma festa” situada entre a dos contos “Lixo e purpurina” e “Holocausto”, a abrir e a fechar uma circularidade estética da errância proposta para nossa análise.

Ressaltemos ainda que a análise dos dois primeiros contos assume uma forma distinta da realizada sobre os dois últimos o que, aliás, relaciona-se a nossas hipóteses de trabalho e frentes de investigação. Justifiquemos. Tanto “Lixo e purpurina” quanto “London, London ou Ajax, brush and rubbish” são contos que de algum modo problematizam mais nitidamente transposições de uma realidade histórica para o interior

do texto literário, conforme o veremos adiante. Inclusive, há declarações de Caio Fernando Abreu que atestam sua relutância em publicar “Lixo e purpurina” devido a possíveis alusões autobiográficas presentes no texto. Embora não tenhamos encontrado nenhuma declaração semelhante sobre “London, London ou Ajax, brush and rubbish” que justificasse sua eliminação de edições posteriores à primeira edição de *Pedras de Calcutá*, em 1977, trabalhamos com a possibilidade de que Caio tenha retirado esse conto das edições seguintes do livro pelos mesmos motivos que o faziam hesitar sobre a publicação de “Lixo e purpurina”, o suposto teor autobiográfico. No entanto, para além da provável posição do escritor, nossa primeira hipótese é a de inscrição dos dois contos nos meandros da ficção literária por motivos que apresentaremos. Por isso, a análise de “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e de “Lixo e purpurina” está entremeada à discussão sobre as noções teóricas de diluição da realidade e aos conceitos de experiência, trauma, memória e teor testemunhal, de tal modo a permitir a elaboração de uma narratividade literária do exílio específica a esses contos. Da tessitura dessa configuração estética nos dois primeiros contos estudados, notamos uma direção ao apagamento de referências nítidas a datas em “Paris não é uma festa” e a datas e a espaços em “Holocausto”, razão pela qual os dois últimos textos são analisados à parte e após os dois primeiros. Em outras palavras, nossa segunda hipótese é a de o esfacelamento da realidade em “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e em “Lixo e purpurina” direciona-nos às impressões e aos símbolos do exílio em “Paris não é uma festa” e em “Holocausto”.

O percurso de nossas investigações científicas acerca da obra de Caio Fernando Abreu teve início no ano letivo de 2005, quando então estávamos no terceiro ano da graduação em Letras, na Universidade Federal de Goiás (UFG). Foi nas aulas de Literatura Brasileira II, então ministradas pela orientadora desta dissertação, que primeiro tivemos a oportunidade de discutir as várias relações entre literatura, história, sociedade e autoritarismo, política, arte e cultura, o texto literário e seu contexto, bem como os modos pelos quais esses imbricamentos inscrevem-se ao objeto principal de nossos estudos, a obra literária. Das instigantes discussões em sala de aula, passamos à Iniciação Científica, com o subprojeto de pesquisa “Perplexidade, angústia e sufoco na contística de Caio Fernando Abreu nos últimos anos da ditadura militar no Brasil” vinculado ao projeto principal “A releitura da história de além-mar pelas veredas da

literatura”, de nossa orientadora. O subprojeto de pesquisa de Iniciação Científica desenvolveu-se por dois anos, entre 2005 e 2007, quando de nossa conclusão da licenciatura em Letras. Esse período de dois anos foi de fundamental importância para um primeiro aprendizado sobre os procedimentos de metodologia de pesquisa científica aplicada aos estudos literários, além de termos obtido alguns resultados com o subprojeto sobre a contística de Caio, tais como a participação em eventos acadêmicos regionais e nacionais, a inclusão em grupos de pesquisa cadastrados no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a publicação de resumos e trabalhos completos em anais de congressos, bem como a aprovação de um projeto do projeto de pesquisa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2008, e cujos resultados finais ora expomos em forma de uma dissertação de mestrado. O projeto inicial da Iniciação Científica, cujo objetivo era o de analisar os procedimentos formais empregados em alguns dos contos de Caio Fernando Abreu para representar uma ambiência de “sufoco” e de “esquartejamento” característica ao período da ditadura militar no Brasil entre 1968 e 1978, ampliou-se e assumiu outras formas, com outros objetivos e escopo teórico distinto<sup>7</sup>. A nova perspectiva passou a ser o de compreender a possível constituição de uma forma literária específica de representação do exílio em contos de Caio.

Não obstante a delimitação de nosso *corpus* a quatro contos, a obra de Caio Fernando Abreu é ampla e estende-se aos meandros do conto, da novela, do romance, do teatro, da poesia, de crônicas, traduções e cartas. No âmbito do conto, gênero literário ao qual é mais comumente associado, o escritor publicou os seguintes volumes: *Inventário do irremediável* (1970), *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos mofados* (1982), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), *Ovelhas negras* (1995) e *Estranhos estrangeiros* (1996). Quanto às novelas, temos *As frangas* (1988) e a coletânea *Triângulo das águas*, com três novelas (1983). Caio escreveu dois romances: *Limite branco* (1971) e *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990). Há ainda várias peças teatrais reunidas no volume *Teatro completo* (1997). O escritor trabalhou na redação de jornais e de revistas em São Paulo, Rio de Janeiro e em Porto Alegre e algumas das crônicas produzidas nesses periódicos foram organizadas sob o título *Pequenas epifanias* (1995). O pesquisador Ítalo Moriconi (2002) reuniu grande

---

<sup>7</sup> Os termos “sufoco” e “esquartejamento”, empregados para a caracterização da ambiência de repressão da ditadura militar no Brasil, são de Renato Franco (2003).

quantidade das *Cartas* escritas por Caio ao longo de vinte anos, importante livro para a análise de sua epistolografia e que também utilizamos neste trabalho. Diversas antologias contendo diferentes contos foram publicadas a partir do falecimento do escritor, em 1996<sup>8</sup>.

Parte da crítica acadêmica especializada no estudo da obra de Caio Fernando Abreu concebe o autor como um dos mais emblemáticos ficcionistas da literatura brasileira contemporânea, principalmente devido à originalidade da configuração formal e de certas insistências temáticas em seus contos. E embora a fortuna crítica sobre o autor tenha aumentado consideravelmente nos últimos anos, ainda é notória a carência de estudos críticos e teóricos de maior envergadura acerca de sua obra, principalmente em formato de livros. Por outro lado, no corrente ano, foram lançados dois novos livros sobre aspectos específicos da obra do ficcionista, os quais se somam a duas diferentes biografias e ao primeiro livro de crítica literária sobre seus contos, publicado pelo pesquisador Bruno Souza Leal, em 2002<sup>9</sup>. A relativa escassez de livros de crítica literária sobre a obra de Caio contrapõe-se à crescente quantidade de trabalhos acadêmicos sobre sua obra, em formato de artigos, ensaios, teses e dissertações.

---

<sup>8</sup> As datas de publicação dos títulos de Caio Fernando Abreu elencados no parágrafo correspondem às primeiras edições de seus livros. Nesta dissertação, utilizamos edições mais recentes de sua obra para as análises de seus contos, a saber: “Lixo e purpurina” (2002), “London, London ou Ajax, brush and rubbish” (1996), “Paris não é uma festa” (1996) e “Holocausto” (1996). Quanto às antologias, várias foram publicadas com contos de Caio e de outros autores brasileiros, tais como: *Histórias de um novo tempo: o novíssimo conto brasileiro* (1977); *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea* (1978); *Contos pirandellianos: sete autores à procura de um bar* (1985); *Sete contos, sete cantos* (1987); *Contos paulistas* (1988); *Autores gaúchos* (1995); *Histórias de grandeza e de miséria* (2003); *Inesquecível: histórias de viagens contadas por quem sabe* (2006); *A prosa do mundo* (2009). Já as antologias a reunir contos somente de Caio Fernando Abreu são as seguintes: *Mel e girassóis* (1988); *Fragmentos: oito histórias e um conto inédito* (2000); *O essencial da década de 1970* (2005); *O essencial da década de 1980* (2005); *O essencial da década de 1990* (2006); *Melhores contos de Caio Fernando Abreu* (2006); *Além do ponto e outros contos* (2010). Por último, elencamos as traduções de títulos do contista para o francês, o inglês e o alemão: *Les dragons ne connaissent pas les paradis* (1991); *Bien loin de Marienbad* (1994); *L'autre voix* (1994); *Qu'est devenue Dulce Veiga* (1998); *Petites epiphanies* (2000); *Brebis galeuses* (2002); *Whatever happened to Dulce Veiga?* (2001); *Was geschah wirklich mit Dulce Veiga?* (1997). As indicações bibliográficas aqui listadas não serão dispostas nas Referências por não terem sido efetivamente usadas ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

<sup>9</sup> Trata-se do livro *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. Os outros dois livros são *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*, de Fabiano de Souza (2011) e *360°: inventário astrológico sobre Caio Fernando Abreu*, de Amanda Costa (2011). Interessante notar que os três livros são resultados de uma dissertação de mestrado. As duas biografias citadas no parágrafo são *Inventário de um escritor irremediável*, de Jeane Calegari (2008) e *Para sempre teu, Caio F.*, de Paula Dip (2009). Os prefácios escritos para os livros do ficcionista somam mais de vinte e cinco títulos e constituem-se em relevante fonte de informação sobre a obra do autor.

Um levantamento bibliográfico completo de artigos e ensaios sobre a obra de Caio Fernando Abreu seria extenuante devido ao considerável aumento de periódicos científicos cujas publicações são disponibilizadas através da internet; é notória a tendência de conversão de publicações impressas para os periódicos *online*, por vários motivos que não nos compete discutir aqui. Assim, acreditamos que qualquer levantamento bibliográfico sobre um determinado autor, obra literária ou tema de interesse aos estudos literários, deve necessariamente ser delimitado por um período específico de tempo e igualmente manter-se atualizado, sob o risco de o pesquisador não conseguir acompanhar o grande fluxo de publicações nacionais e estrangeiras sobre os temas e autores de seu interesse. Somente entre os anos de 2008 e 2010, conseguimos levantar sessenta e cinco textos acadêmicos, entre ensaios e artigos, tanto em periódicos impressos quanto em meio eletrônico, os quais se constituem em importantes contribuições para a investigação da obra de Caio em seus mais distintos aspectos<sup>10</sup>. Já o número de teses e dissertações sobre a obra de Caio Fernando Abreu têm percebido notável crescimento ao longo dos últimos anos. O Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) registra noventa e oito trabalhos, entre dissertações e teses, sobre os mais variados aspectos da obra ficcional e não-ficcional do escritor até o final do primeiro semestre de 2011. Apenas para fins de ilustração da amplitude de abordagens sobre a obra de Caio, selecionamos alguns dos temas mais recorrentes entre essas teses e dissertações: relações entre literatura, história e sociedade; discussões sobre suas crônicas; abordagens sobre o teatro do autor; estudos sobre sua epistolografia; trabalhos sobre a poesia como vertente pouco conhecida de sua obra; a perspectiva comparada com outros autores da literatura brasileira e estrangeira; a intertextualidade entre sua contística e a música, sua obra ficcional e adaptações para o cinema; aspectos teóricos em torno do narrador de seus contos; estudos sobre a tradução de seus textos para línguas estrangeiras, principalmente o francês; a crítica genética sobre sua obra; os caminhos recentes da autoficção em sua obra; discussões variadas sobre a representação de relações homoafetivas, sexualidade e erotismo de seus personagens; a representação literária da AIDS; problemas de identidade; o estado de estrangeiridade, da contracultura e da subversão; representações da loucura, da morte, da melancolia; os

---

<sup>10</sup> Citaremos apenas os autores de artigos acadêmicos que tratam de algum modo das relações entre história, literatura, autoritarismo e exílio em Caio Fernando Abreu. São eles: Ana Paula e Luana Porto (2004), Aline Bizello (2005), Jaime Ginzburg (2007), Antônio Galvão (2009), Guilherme Fernandes (2010), Milena Magri (2010) e Taís Souza (2010).

deslocamentos urbanos de seus personagens nas cidades contemporâneas; estudos sobre memória; imbricamentos entre a filosofia e seus contos<sup>11</sup>. Como é possível perceber, a diversidade de abordagens críticas, as distintas áreas do conhecimento e as linhas de pesquisa desses trabalhos, além das muitas possibilidades de análise da obra do autor sugerem a distinção do conjunto de sua obra literária e apontam Caio Fernando Abreu como um dos mais proflucos escritores da literatura brasileira contemporânea. Aliás, deve-se observar que muitas dessas teses e dissertações são produtos de projetos de pesquisa e de orientações acadêmicas de professores e pesquisadores cujos trabalhos tratam de aspectos da obra de Caio; entre esses pesquisadores, citaríamos Arnaldo Franco Júnior (UNESP), Jaime Ginzburg (USP) e Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS), cujos projetos e orientações contemplam a obra de Caio Fernando Abreu<sup>12</sup>.

Tecidas as considerações iniciais, passemos à estrutura desta dissertação e à distribuição de seus capítulos. O estudo está dividido em três partes principais. No primeiro capítulo, discutiremos alguns aspectos teóricos das relações entre a literatura e a história por percebermos nessa relação parte da problemática em torno dos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu. O debate interdisciplinar será tecido principalmente a partir de Aristóteles (1997), Antonio Candido (1987), Benedito Nunes (1988), Hayden White (1994), Jacques Rancière (1994), Jorge Luís Borges (2000), Jörn Rüsen (2001), José Guilherme Merquior (1997), Lawrence Stone (1991), Lígia Chiappini (1996), Luiz Costa Lima (2006), Michel de Certeau (2000), Paul Ricouer (1985), Paul Veyne (1982), Pierre Vidal-Naquet (1988), Roger Chartier (1990), Sandra Pesavento (2006), Sandra Pesavento e Jacques Leenhardt (1998) e T. S. Eliot (1962). O subcapítulo seguinte tratará de dois temas: em primeiro lugar, verificaremos os modos

---

<sup>11</sup> Durante a consulta feita ao Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior encontramos um único trabalho acadêmico sobre aspectos do exílio em Caio Fernando Abreu. Trata-se da tese “Narrativas do exílio: narrativa e homoerotismo em três obras comparadas”, de Nelson Eliezer Ferreira Júnior, defendida junto ao Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 2008. O autor da tese compara um conto de Caio a contos de João Gilberto Noll e Silviano Santiago para evidenciar o conceito de exílio enquanto proposta estética para a caracterização de um entre-lugar homoafetivo nos contos dos três ficcionistas estudados.

<sup>12</sup> A obra de Caio Fernando Abreu tem sido objeto de investigação de diversos outros pesquisadores doutores, recém-doutores e mestres, muitos dos quais com grupos de pesquisa cadastrados nos diretórios de pesquisa do CNPq. Os docentes supracitados são apenas alguns desses pesquisadores cujos trabalhos têm evidenciado a obra de Caio, entre diversos outros professores, os quais têm conduzido não somente pesquisas, como também promovido eventos, produzido publicações e mantido centros de pesquisa sobre a obra do ficcionista, como é o caso dos estudos de crítica genética em acervo inédito de Caio, coordenados pela professora Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS), em Porto Alegre.

híbridos e plurais das relações entre o texto literário e o contexto histórico. Nesta seção, leremos Antonio Candido (1980a; 1980b; 1993), Dominick LaCapra (2001), Dominique Maingueneau (1995), Ingedore Villaça Koch (2005) e Mikhail Bakhtin (1992). E em segundo lugar, discutiremos os imbricamentos entre o autoritarismo, a literatura, a violência e a sociedade brasileira durante o período da ditadura militar (1964-1985) a partir de contribuições teóricas de Alfredo Bosi (1992), Anatol Rosenfeld (1993), Ángel Rama (2008), Antonio Gramsci (1978), Beatriz Sarlo (1991), Emílio Dellasoppa (1991), Ferreira Gullar (1984), Florestan Fernandes (1979), Hannah Arendt (1985), Octávio Ianni (1991), Roberto Schwarz (1978) e Theodor Adorno (1975). Tais considerações sobre o texto e o contexto, a literatura e o autoritarismo direcionarão a análise de algumas das principais inclinações formais e temáticas da “literatura brasileira pós-1964”, o que faremos na última seção da primeira parte deste trabalho quando trataremos os aportes críticos de Alcemeo Bastos (2000), Alfredo Bosi (1994), Giorgio Agamben (2009), Janete Gaspar Machado (1981a; 1981b), Malcolm Silverman (1995), Regina Dalcastagnè (1996) e Renato Franco (2003) além de expor algumas palavras sobre as transformações estéticas sobre o conto brasileiro a partir de Alfredo Bosi (1997), Antonio Candido (1987), Fábio Lucas (1982) e Walnice Nogueira Galvão (1982).

O segundo capítulo desta dissertação tratará de aspectos gerais e particulares dos liames entre o exílio e a literatura com a contribuição de uma crítica literária específica sobre as representações literárias do degredo em Davi Arrigucci Júnior (1999; 2001), Isabela Kestler (2004), Jaime Ginzburg (2005), Maria José de Queiroz (1998), Mirian Volpe (2005), Paloma Vidal (2004) e Paulo Franchetti (2001). Embora cada um desses pesquisadores abordem autores e obras literárias distintas do nosso objeto de estudo é pertinente trazê-los devido à conjugação por eles tecida entre a crítica literária e aspectos da história política a circular em torno dos textos discutidos, procedimento que evidenciará algumas constantes formais e temáticas gerais de uma literatura do exílio. Aliás, ao referirmos à palavra exílio, não seria possível negligenciar a amplitude de sinônimos a ela associada, tantas são as migrações, os deslocamentos, os banimentos e as representações literárias construídas sobre o degredo. Por isso, no subcapítulo seguinte discutiremos os conjuntos sinonímicos dos exílios e seus movimentos de maior ou menor força em direção a outros vocábulos também alusivos ao degredo, à errância e à dispersão.

Por fim, o último capítulo concentra as análises dos quatro contos de Caio Fernando Abreu que compõem o *corpus* deste estudo: “Lixo e purpurina”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”. Os procedimentos analíticos sobre esses textos literários atenderão a duas disposições internas à dissertação. Primeiramente, dispomos os contos nessa seqüência de tal modo a situar o exílio nas cidades de Paris e Londres entre imagens literárias marcadas pelo lixo e pelo holocausto, como símbolos e impressões dos movimentos de errância característicos em nosso escritor. E em segundo lugar, a distribuição de análise dos contos revela um processo estético de diluição referencial da realidade, menos embaçada em “Lixo e purpurina”, pela alusão a datas e lugares, e rarefeita em “Holocausto”, pela emergência de símbolos e impressões específicas do degredo em Caio. À associação entre a diluição da realidade e a emergência de impressões literárias da errância, propomos uma narratividade do exílio específica aos quatro contos de Caio Fernando Abreu por nós estudados.

# 1. LITERATURA, HISTÓRIA E AUTORITARISMO EM CAIO FERNANDO

ABREU

Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas/ balcões de quitanda pedras da Rua da  
Alegria beirais de casas/ cobertos de limo muros de musgos palavras ditas à mesa do jantar,/ voais  
comigo/ sobre continentes e mares. E também rastejais comigo/ pelos túneis das noites clandestinas/ sob o  
céu constelado do país/ entre fulgor e lepra/ debaixo de lençóis de lama e de terror/ vos esgueirais  
comigo, mesas velhas,/ armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,/ dobrais comigo as esquinas  
do susto/ e esperais, esperais/ que o dia venha.  
Ferreira Gullar, “Poema sujo”, 1973.

O estudo dos contos de Caio Fernando Abreu a partir de uma perspectiva metodológica de aproximações e distanciamentos entre a literatura e a história permite a percepção de importantes problemas relacionados à sua produção literária durante a ditadura militar no Brasil<sup>13</sup>. Em primeiro lugar, poderíamos situar parte de seus contos durante a ditadura militar e então delinear uma crítica literária de contornos com a história política do período<sup>14</sup>. Em segundo lugar, a aproximação com a história política do Brasil durante a ditadura militar direciona a uma leitura crítica de seus contos para a apreensão de temas e formas relacionadas esteticamente às conseqüências do autoritarismo do governo militar<sup>15</sup>. Em terceiro lugar, poderíamos observar em contos de Caio a tessitura de uma escrita de resistência. É importante destacar os meios pelos quais certas circunstâncias de autoritarismo problematizam as relações entre conteúdo e

---

<sup>13</sup> Neste estudo, os termos literatura e história são usados em preferência a uma ampla rede de outros termos correlatos a cada um, como é o caso de ficção e narrativa literária como termos alusivos à literatura e de historiografia e discurso histórico alusivos à história. É importante destacar a distinção e a peculiaridade de cada um desses outros termos alusivos aos primeiros. Ademais, os vocábulos literatura e história são por nós escritos em iniciais minúsculas por assim permitir uma ampliação de seus significados que não se circunscreva somente à ciência histórica e à literária. Já quanto aos termos alusivos às atribuições profissionais e sociais do autor de textos literários, optamos por escritor de literatura ao invés de literato para evitar a ambivalência de uma polissemia inerente ao segundo.

<sup>14</sup> Para os fins de nosso trabalho, optamos pela escrita em iniciais minúsculas do referido período político brasileiro entre os anos de 1964 e 1985. Na vasta bibliografia consultada sobre o assunto encontramos duas variações onomásticas principais: a primeira diz respeito à distinção entre os termos “revolução” e “golpe”, usados como referência à tomada do poder político pelos militares em 31 de março de 1964; e a segunda trata da grafia do período como Ditadura Militar, iniciais maiúsculas, ou ainda ditadura militar, o seu oposto, forma aqui adotada, assim como a opção pelo termo “golpe” em detrimento à “revolução”. Ademais, é pertinente notar a ocorrência do termo “ditadura civil militar”. Segundo alguns historiadores, a constituição do governo autoritário no Brasil entre 1964 e 1985 não se deu apenas com a participação de militares, mas também com setores civis da sociedade brasileira; não obstante, será mantido o termo ditadura militar.

<sup>15</sup> No subcapítulo seguinte, ao tratarmos das relações entre o ambiente de cerceamento e a produção literária aí elaborada, abordaremos a noção de autoritarismo e então sua concepção será estabelecida.

escrita em algumas obras literárias ainda que uma narrativa de resistência prescindida da circunscrição a contornos históricos e políticos previamente delimitados para sua elaboração, conforme veremos adiante. Por último, uma ampliação das relações entre história e literatura, a ditadura militar no Brasil e a ficção literária produzida sob o impacto do cerceamento, conduziria à elaboração de formas literárias específicas, tais como as que se concebem a partir de relações de decorrência ou de referência, implícitas ou explícitas, às circunstâncias específicas do autoritarismo militar no Brasil. Referimo-nos às produções literárias marcadas de algum modo pela censura, pela tortura, pela prisão e pelo exílio, cuja representação literária em contos de Caio Fernando Abreu constitui o objeto de nosso estudo<sup>16</sup>.

A ditadura militar no Brasil perdurou entre 1964 e 1985. Durante esse período, Caio publicou cinco livros de contos e um romance. Sua estréia ocorreu em 1970, com a publicação de *Limite Branco*, considerado um “romance de formação” por parte da crítica especializada na obra do autor<sup>17</sup>. Ainda em 1970, Caio publicou o conjunto de contos *Inventário do irremediável*, entre os quais há textos considerados “vagas alegorias sobre a ditadura militar no país” (ABREU, 1995: p. 06)<sup>18</sup>. Em 1975, Caio Fernando Abreu publica *O ovo apunhalado*, o qual passou por dois tipos de restrição. A primeira decorreu de advertências da própria instituição co-editora do livro. Publicado

---

<sup>16</sup> Essa última relação conduz-nos imediatamente ao conceito de representação e, devido aos recortes temáticos de nosso estudo, às relações possíveis entre representação literária e experiência, trauma, testemunho e memória. Mais adiante, esses conceitos serão abordados e definidos a partir de subsídios teóricos de tal modo a elucidar problemas específicos dos contos de Caio Fernando Abreu aqui analisados. O conceito de representação será usado ao longo deste trabalho, desde a primeira parte ao tratamos das relações entre literatura e história; literatura, sociedade e autoritarismo; as configurações da “literatura brasileira pós-1964”; na segunda parte, ao lidarmos com a representação literária do exílio e a ambigüidade de seus conceitos; até a última parte de nosso estudo, quando então será proposta uma narratividade para a representação do exílio em contos de Caio Fernando Abreu.

<sup>17</sup> Por “romance de formação” entendemos uma tipologia específica do romance, também aludida pelo termo em língua alemã *bildungsroman*, na qual “o protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; [essa personagem] deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu caráter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo.” Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 20 ago. 2010. Ademais, a crítica sobre *Limite branco* como um “romance de formação” é de Ítalo Moriconi em prefácio à edição de 2007 do referido romance intitulado “Adolescendo à beira do Guaíba”.

<sup>18</sup> Note-se ainda a alteração no título desse livro de contos, o qual passou de “irremediável”, em sua edição de 1970, para “ir-remediável”, na segunda edição refeita pelo autor, em 1995. Para os fins de crítica literária adotados neste trabalho, usaremos edições recentes dos livros de contos de Caio Fernando Abreu, por considerarmos as revisões formais feitas pelo escritor sobre sua própria obra antes de seu falecimento em fevereiro de 1996.

pela Editora Globo, de Porto Alegre, e co-editado pelo Instituto Estadual do Livro, em seu Departamento de Assuntos Culturais, a coletânea teve trechos inteiros cortados pelo Instituto Estadual do Livro, que os considerou “fortes” para o período. Já a segunda restrição veio do governo militar: três de seus contos foram censurados e, portanto, impedidos de serem publicados em território nacional, por terem sido considerados “imorais”<sup>19</sup>. Em 1977, o escritor publica a coletânea de contos *Pedras de Calcutá*, livro que marca seu retorno de uma experiência de auto-exílio por algumas cidades européias. *Morangos mofados* e *Triângulo das águas* são publicados em 1982 e em 1983, respectivamente, e assinalam a emergência de outras temáticas na contística de Caio Fernando Abreu, tais como a sobrevivência ao fim do sonho dos anos sessenta, a dor dos anos setenta, a busca incessante pelo outro na enorme cidade estranha dos anos oitenta. Assim, tomados em relação com a história política do país, é possível apreender imagens literárias da juventude dessas décadas, seus anseios e feições; captar referências e alusões implícitas aos movimentos de autoritarismo e censura do governo militar; aferir significativas construções simbólicas sobre a representação literária de uma experiência do exílio; como também perceber relevantes imagens e impressões acerca dos sonhos da contracultura de outrora, agora mofados.

Esse mofo, esse caminho de pedras, esse inventário de perdas, enquanto temáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu, revelam-se em seus contos através de uma forma literária peculiar e com características próprias à sua contística. Os elementos de conteúdo e de configuração de seus contos mesclam-se mutuamente e poderiam ser analisados em relação sutil com os contornos da história política do Brasil durante a ditadura militar. Assim, ao encetarmos um procedimento analítico de vínculos com a história, propomos uma leitura crítica dos contos de Caio Fernando Abreu a partir de emergências de fatos históricos específicos, como o exílio, *da* tessitura de seu conto e não o contrário, ou seja, a simples percepção de incidências de fatos históricos *no* interior do conto do autor. Tal procedimento de análise literária sobre os contos de Caio Fernando Abreu permite-nos apreender os sutis movimentos de relação entre alguns conteúdos providos pela história e as formas estéticas engendradas em seu texto, formas

---

<sup>19</sup> A informação é encontrada em prefácio escrito pelo próprio autor à edição de 2001 de *O ovo apunhalado*.

sempre múltiplas, implícitas, plurais<sup>20</sup>. É aqui que localizamos a especificidade da contística do autor quando situada na ambiência de repressão e autoritarismo da ditadura militar no Brasil: tanto os contos censurados quanto aqueles nos quais é possível apreender imagens de algum modo relacionadas ao autoritarismo, a alusão à repressão e ao cerceamento é subentendida e não-linear, daí sua distinção em relação às práticas literárias outras, tais como o registro meramente documental ou porventura biográfico de uma violência instalada por lei na década de 1970.

Por isso, a narrativa de Caio Fernando Abreu é de resistência quando analisada no âmbito da ditadura militar no Brasil. A partir da leitura de seus contos e da análise dos imbricamentos entre forma e conteúdo, interessa-nos, sobretudo, perceber seus movimentos estéticos e detectar um teor artístico de resistência devido a determinadas seleções lingüísticas em detrimento de outras escolhas: a presença ou a ausência de certas palavras; o uso ou não de algumas construções sintáticas no interior de frases e de parágrafos, de tal modo a preencher de significados, ainda que implícitos, a tessitura do conto; o recurso às sugestões figurativas da ironia, das várias formas de humor, das redundâncias tomadas de significação em seus contextos específicos; a seleção de determinados recortes temáticos em detrimento de outros, cuja ausência é igualmente significativa. Assim, a narrativa de Caio resiste. E o faz não somente devido às relações mantidas com aspectos da história da ditadura militar no Brasil. Aliás, a resistência, em termos artísticos, dispensa relações diretas e explícitas com contextos históricos previamente concebidos. Os contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados resistem porque sua configuração literária propõe modos outros de aludir ao tema histórico do exílio enquanto forma literária<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Do grego *aisthetikós* (percepção e sensação), o conceito de estética é aqui adotado não somente como o estudo de configurações da beleza e do belo artísticos, em seus traços de harmonia, simetria, composição, ordenação e equilíbrio de formas, tal como proposto por Aristóteles (1997) em sua *Poética clássica*, mas também o seu oposto, ou seja, a negação da beleza, do que decorrem imagens degradantes e abjetas nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, imagens semelhantes às lidas em declaração do escritor francês Jean Genet (1976) ao analisar sua própria obra: “Para sempre eu me fiz intérprete dos dejetos humanos, dos resíduos que apodrecem nas prisões, debaixo das pontes, no fundo da fétida podridão das cidades.” Em artigo publicado na revista *EntreLivros*, o escritor Michel Laub (2006) percebe como Caio fez do abjeto e da desolação dois dos principais temas em sua obra.

<sup>21</sup> Sobre o conceito de literatura de resistência remetemos o leitor ao ensaio “Narrativa e resistência”, de Alfredo Bosi (2002). E quanto à configuração de um procedimento estético de resistência específico aos contos de Caio Fernando Abreu indicamos o artigo “Exílio, memória e história: notas sobre ‘Lixo e purpurina’ e ‘Os sobreviventes’ de Caio Fernando Abreu”, de Jaime Ginzburg (2005).

Torturas, prisões, exílios. A história recente das ditaduras militares de direita em países latino-americanos como a Argentina, o Brasil, o Chile e o Uruguai, ressaltadas as distinções e peculiaridades do autoritarismo em cada um desses países, desvenda uma produção artística e literária marcada de algum modo pelas manifestações do exercício arbitrário do poder. Seja no teatro de um Plínio Marcos ou de um José Celso Martinez Corrêa; na música de Chico Buarque; na proliferação silenciosa e à margem da poesia de um Antônio Carlos de Brito, de Chacal e de Francisco Alvim; ou ainda nos romances de um Renato Tapajós, de Ignácio Loyola de Brandão e de Ivan Ângelo, entre outros exemplos a serem abordados no próximo subcapítulo, percebemos os modos estéticos pelos quais o romance, o conto, a poesia, a música, o teatro, o cinema, a arte, enfim, lidou com a representação estética da tortura, da prisão, do exílio. Para a arte brasileira elaborada sob o impacto da ditadura militar, representar a ambiência de cerceamento não foi simplesmente transpor os fatos históricos literalmente para o palco, para a tela e para as páginas do livro literário. Ao contrário, sobrepõem-se tecidos estéticos diversos e complexas relações de inferência nessa transposição dos registros da vida para a arte, que resistem às representações diretas e literais; antes, operam através de modos estéticos específicos, silenciosos, por implícitos, tal como o lemos nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados.

Tecidas essas considerações em torno da pertinência em abordar os contos de Caio a partir de um viés metodológico de vínculos com a história, torna-se necessário empreender uma apresentação de alguns dos problemas teóricos dispostos na relação entre a literatura e a história, de tal modo a elucidar pontos importantes deste estudo, tais como as relações entre os fatos providos pela história e sua eventual ficcionalização literária; os liames entre a conjuntura de repressão característica da ditadura militar no Brasil e a produção literária aí elaborada; os vínculos entre experiência, trauma, memória e narração, de tal modo a tecer essas relações com o objetivo precípua de apreender imagens, símbolos e impressões literárias do exílio em contos de Caio Fernando Abreu. É esse o percurso por meio do qual discorreremos sobre alguns ramos de aproximações e afastamentos entre a literatura e a história.

## 1.1. Considerações teóricas sobre as relações entre literatura e história

“Never trust the artist. Trust the tale.”<sup>22</sup>  
D. H. Lawrence.

Devido aos contornos específicos de nosso trabalho não teríamos condições de elencar, discutir e exemplificar todo um escopo teórico composto por autores e textos que tratam das condições de divergência e convergência entre história e literatura, historiografia e narrativa literária. Ao contrário, nosso interesse é tão somente o de perceber a relevância de uma abordagem crítica da contística do autor que estudamos a partir de algumas junções com a história política do Brasil durante a ditadura militar e, principalmente, articular as categorias de uma experiência do exílio e o trauma daí decorrente com a construção de procedimentos estéticos de uma ficcionalização literária a partir daquelas categorias. De modo a não negligenciar o estado da matéria, poderíamos citar alguns dos nódulos de problematização entre literatura e história, ainda que nem todos sejam pertinentes ao estudo aqui desenvolvido sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Assim, por exemplo, poderíamos ampliar as abordagens dos diversos ramos entre literatura e história, no que concerne às aproximações entre ambas a partir de um solo narrativo comum, o da linguagem escrita; perceberíamos possíveis distanciamentos estabelecidos entre ambas a partir de operações e construções específicas da historiografia, ou ainda, a escrita da história como uma construção narrativa, porém científica, do que decorre a dimensão de seu conhecimento específico; analogamente, teríamos a busca de uma “poética do saber”, perspectiva que tenta demarcar com precisão e através de indicadores específicos, os modos figurativos com os quais os historiadores manuseiam certas formas que são também caras à ficção; traríamos as convergências entre história e literatura pelo que ambas utilizam recursos sintéticos de seleção de temas e planos formais, simplificação de estruturas e organização da narrativa de tal modo a permitir que “um século caiba numa página”; notaríamos a emergência de uma percepção crítica de pertencimento da história à classe dos relatos narrativos e toda uma controvérsia daí advinda; como ampliação da

---

<sup>22</sup> “Nunca confie no artista. Confie no conto.” Tradução nossa. As citações em línguas estrangeiras serão mantidas no corpo do texto e traduzidas por nós em notas de rodapé.

discussão anterior, identificaríamos a história como uma forma de ficção verbal cujas figuras de linguagem específicas, os tropos discursivos da retórica, seriam a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia; detectaríamos um debate entre uma postura teórica segundo a qual a história seria um artefato discursivo em prosa e outra posição a insistir nas especificidades da história enquanto ciência com métodos, técnicas e procedimentos específicos; enxergaríamos a lucidez de propostas metodológicas contemporâneas para a atuação da história no que tangencia suas relações com a dificuldade de captura de uma realidade passada por parte dos historiadores, devido a “tantos intermediários” entre esse passado e o discurso histórico erigido no presente, o que exige prudências do historiador cuja cautela, no entanto, não poderia obstruir seu empenho em escrever um discurso característico sobre esse passado; leríamos o estado atual do debate entre os principais pesquisadores brasileiros de ambas as áreas, a partir de análises de obras literárias, principalmente, em suas muitas relações com conceitos e abordagens da história; teríamos uma proposta singular para a abordagem das relações entre literatura e história, o viés de uma antropologia de imaginários passados transpostos para o presente através de representações simbólicas de sensibilidades e sociabilidades no interior complexo do texto literário; alcançaríamos as sugestões para não conceber a literatura como se constituída somente pela história e produtora de história, mas uma proposta para a historicidade da literatura em sua própria forma estética para então compreender a produção dessa historicidade e “evitar a ilusão de captar inteiramente o passado, visitá-lo, revivê-lo, senão enquanto metáfora”; compreenderíamos que os vínculos entre arte e passado, texto literário e tempo histórico, poderiam depender não de um sentido de evolução da arte através do tempo, pois a arte não se aperfeiçoa. Ao contrário, é a sensibilidade dos indivíduos, de leitores, de críticos de arte e dos poetas que se insinua historicamente; descobriríamos ainda a beleza de uma obra de arte, de um texto literário, independentemente dos possíveis vínculos de circunscrição da obra ao tempo, pois o valor da obra de arte permanece atual e resiste ao tempo, à tradição e à história. Em síntese, analisar cada um desses aspectos e inseri-los na discussão entre os modos próprios da literatura e da história exigiria outro estudo e a composição de um *corpus* literário muito mais amplo e atinente às demandas teóricas específicas daí suscitadas. Reiteramos que os modos pelos quais poderíamos aproximar a história e a literatura devem ser orientados por necessidades específicas do texto literário. É o texto literário que delimita os recortes através dos quais a literatura aproxima-se da história, devido às

configurações próprias e inerentes à sua conjuntura formal. Assim, nossa proposta não é a de incidir os fatos e eventos providos pela história diretamente sobre texto literário, mas o contrário: do texto literário fazer emergir os conteúdos e formas que possam projetar luz sobre determinados fatos da história. Passemos, portanto, à palavra do poeta e à do historiador<sup>23</sup>.

A diferença entre a palavra do historiador e a do poeta não reside no uso da métrica, mas na percepção de que um empenha-se em narrar fatos e acontecimentos tal qual eles *ocorreram* e o outro os narra como eles *poderiam ocorrer*. É assim que Aristóteles (1997, p. 28) abre a discussão em torno dos procedimentos e dos modos específicos da história e da literatura em suas relações com a narração de um fato. Em suas obras artísticas, o escritor de literatura não trataria literalmente os fatos e as circunstâncias tais quais ocorreram no passado, vontade essa a do historiador, mas de fatos e situações que poderiam ocorrer desde que mantidas certas proporções de verossimilhança na transposição desses fatos para o texto literário. Embora clássica e paradigmática, não seria possível furta-los à percepção alguns vazios na teoria do filósofo grego se consideramos parte relevante das configurações estéticas assumidas pela literatura na contemporaneidade, bem como significativas mudanças nas sistematizações da história enquanto ciência<sup>24</sup>. Aristóteles (1997) insiste em registros formais de verossimilhança que seriam caros ao artefato literário em sua relação com a representação de fatos e circunstâncias tomados da história. Ora, uma das principais características de uma parte da literatura contemporânea é precisamente o oposto, ou seja, a problematização das marcas de verossimilhança de fatos retirados da realidade e transpostos para o texto literário<sup>25</sup>. Não caberia aqui apresentar e discutir uma totalidade de casos nos quais percebemos uma realidade literária cuja constituição é despedaçada, fragmentária, dispersa. Situando-nos apenas no âmbito da chamada “literatura brasileira pós-1964”, área que sobre a qual nos compete dissertar, e sem incorrer em

---

<sup>23</sup> O parágrafo alude às posições teóricas de historiadores, de pesquisadores de literatura e de escritores de ficção. Dispostos em seqüência temos os seguintes autores: Benedito Nunes (1988), Michel de Certeau (2000), Jacques Rancière (1994), Paul Veyne (1982), Lawrence Stone (1991), Hayden White (1994), Jörn Rüsen (2001), Pierre Vidal-Naquet (1988, p. 11), Sandra Pesavento e Jacques Leenhardt (1998); Sandra Pesavento (2006); Lígia Chiappini (1996, p. 26), T. S. Eliot (1962) e Jorge Luís Borges (2000).

<sup>24</sup> Apresentaremos o conceito de contemporâneo adotado neste estudo no último subcapítulo desta parte ao discutirmos a noção de contemporaneidade de parte da “literatura brasileira pós-1964”.

<sup>25</sup> A despeito da complexidade e amplitude inerentes ao conceito de representação literária da realidade, optamos por representar a grafia de realidade sem o uso de aspas de modo a afastarmos-nos de outro conceito distinto e *não* empregado neste trabalho, o de “real”.

generalizações irresponsáveis, muitos seriam os exemplos de textos literários nos quais o enredo organiza-se através de resíduos, fragmentos, recortes, colagens, amálgama fluido de gêneros textuais diversos<sup>26</sup>. Aliás, alguns desses procedimentos estéticos de uma contra-verossimilhança, comuns na chamada “nova narrativa” brasileira, podem ser contemplados nos contos de Caio Fernando Abreu por nós estudados. Cabem algumas palavras sobre o conceito de representação literária da realidade aqui adotado<sup>27</sup>.

Interessa-nos um conceito de representação que seja síntese possível entre duas instâncias distintas e complementares. De um lado, as representações da arte como instrumentos, meios e modos de apreensão de imagens estéticas de sociabilidades e sensibilidades do passado. Isto é, a proposta para um conceito de representação elaborado a partir dos modos “[...] como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler, através de classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreensão do real.” (CHARTIER, 1990: p. 17) E, de outro lado, um viés da representação que exceda e transponha essa “apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreensão do real” (Ibidem, p. 17) devido justamente à insuficiência da realidade e às adversidades incontornáveis de captá-la tal qual ela o é ou ela o foi<sup>28</sup>. Por isso, antes, a primazia da linguagem literária, da configuração estética de uma linguagem artística, pelo que essa configuração permite entrever representações de fatos providos pela história por meio de desvios da realidade<sup>29</sup>. Através de seus fatos, conjunturas e quadros, a história atravessa o texto literário, porém sem reduzir a primazia estética e figurativa da

---

<sup>26</sup> A nomenclatura “literatura brasileira pós-1964” é colhida em Flora Sussekind (1985), Malcolm Silvermann (1995), Regina Dalcastagnè (1996) e Renato Franco (1998).

<sup>27</sup> O termo “nova narrativa” é de Antonio Candido (1987).

<sup>28</sup> Ainda sobre o conceito de representação, Roger Chartier (1990: p. 17) nota como as “Variáveis consoantes às classes sociais ou aos meios intelectuais são produzidas por disposições estáveis e partilhadas, próprias aos grupos. São esses esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.”

<sup>29</sup> O compromisso de nosso estudo é com a distinção da linguagem literária nos contos de Caio Fernando Abreu analisados em detrimento dos fatos providos pela experiência histórica do exílio, daí a discussão em torno dos contos enquanto configuração de ficção. Não obstante, há diversos trabalhos acadêmicos que tratam do estudo de cartas, de diários, de autobiografias, textos mais próximos dos registros de realidade, como é o caso da tese de Nelson Luiz Barbosa, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, em 2008, segundo o qual a obra de Caio Fernando Abreu seria uma autoficção. Não é a competência, neste momento, de entrar no mérito da questão, mas apenas a de situar nossa posição quanto à insuficiência da realidade, o que nos direciona a apreensões de imagens literárias nos contos do autor e não à leitura de eventuais dados biográficos em seus textos.

linguagem artística, afinal é preciso resguardar a singularidade da obra literária ainda que tomada em alusão a contextos históricos, do que decorre a necessária ênfase estética sobre a percepção crítica de representações históricas no interior da obra literária, afinal:

Não se pode “reduzir” uma obra de arte às condições da sua gênese, à situação da qual partiu a sua criação; é necessário considerá-la naquilo em que ela mudou o quadro existente. A compreensão da obra não prescinde da consideração dos elementos inicialmente não literários, já que o texto – ao contrário do que pensam os formalistas – não os anula. Mas os “transfigura”. E o desafio do crítico consiste em tentar ir além dos horizontes do sociólogo, do psicólogo ou do médico, para compreender essa “transfiguração” de que a obra é um “resultado”. (CANDIDO, 1987: p. 20)

Daí a reincidência sobre as imagens veiculadas pelos verbos “ultrapassar”, “superar”, “transpor”, como conotações ao que alude Antonio Candido (1987) à transfiguração operada pela obra literária sobre os elementos providos por fatos, conjunturas e quadros específicos de representação histórica. E por isso o procedimento de uma crítica literária marcada por um “ir além” de relações superficiais e singulares entre a literatura e a representação de fatos providos pela história, como se as representações literárias operadas por metáforas, analogias, implícitos e desvios do denotativo, entre outros recursos, pudessem ser lidas como meros registros documentais. Analisar a obra literária não é simplesmente emoldurá-la em quadros históricos previamente delimitados por categorias de tempo e de espaço. Tampouco a obra literária poderia prestar-se a manuseios e operações como se ela fosse fonte “verdadeira” e “legítima” de uma realidade passada, devido aos procedimentos de “mutilação documental” operados pela tessitura sempre híbrida, irregular e plural do texto literário enquanto objeto artístico<sup>30</sup>.

Ao considerarmos parte dos procedimentos e metodologias da ciência histórica na atualidade, intuímos como Aristóteles (1997) não poderia ter previsto que a vontade e o empenho do historiador em alcançar as categorias de verdades de uma realidade

---

<sup>30</sup> O termo “mutilação documental” é de José Guilherme Merquior (1997). Ainda sobre as relações entre os conceitos de representação, mimesis e imitação cabem algumas sucintas notas. Luiz Costa Lima (1995) percebe uma diferença entre o conceito de mimesis e o de imitação, situados os termos na tradição grega clássica. Segundo o autor, “qualquer que tenha sido o papel de apropriação filosófica na mudança de horizonte da *mimesis*, na ambiência grega, o termo não se confundia com *imitação*” (LIMA, 1995: p. 64, grifo nosso). Registre-se ainda a relevância do conceito de representação para os estudos literários tal como apresentado por Erich Auerbach (2004).

passada tal qual ele foi são hoje pautados por uma perspectiva outra: a de captar não a totalidade de um passado, mas a de tentar recuperar suas representações a partir de indícios, de rastros e de sinais<sup>31</sup>. Aquela postura epistemológica tradicional dos contornos entre história e literatura subsiste na apreciação do texto literário como se ele fosse representação de uma totalidade acabada e concluída. Ou ainda, como se a literatura comportasse as objetividades literais da realidade e suas diversas estruturas políticas, sociais e econômicas, de tal modo a saturar o texto literário de funções e engajamentos que a ele não poderiam pertencer. Ora, essa concepção desconsidera:

A infinidade, a multiplicidade das práticas de cada um dos homens e mulheres do passado. Há aqui um mundo de práticas que podemos ver de maneira parcial e limitada, obscura, e que este mundo de experiências, crenças, emoções e representações, é um mundo de opacidade, distanciamento, qualquer que seja a maneira de nos aproximarmos dele, o que sugere prudência. Se este mundo é um mundo de práticas, e elas chegam até nós através da escrita (por exemplo, as cartas, a literatura, as crônicas), emerge daí uma antinomia insuperável. As práticas não se fazem para estarem escritas, não se engendram, não se desenrolam através de uma lógica, que é a lógica da escrita. Daí um desafio: como compreendê-las? A escrita (da história, principalmente) tenta representar as práticas, impô-las, proibi-las, supõe ou pretende compreendê-las, e a escrita de historiadores é uma relação que de maneira alguma esgota as práticas. Os historiadores perdem a potência do acontecimento. Não era a descrição da batalha, era a batalha! Não podemos dizer que são as práticas, é uma descrição das práticas. (CHARTIER, 2000: p. 213).

Conhecer essas práticas do passado em sua totalidade é difícilíssimo. Resgatá-las e recompô-las tal qual elas integralmente realizaram-se, buscar suas verdades incontestáveis, apreendê-las em cada detalhe minucioso é igualmente impossível. Ao contrário, as práticas do passado agora representadas esteticamente e transpostas ao texto literário permitem sua apreensão e leitura pela sugestão da palavra, pelos indícios e rastros do que não se revela de imediato, do que apenas insinua através de suas opacidades e distâncias entre o passado e a representação que dele é feita no presente da escrita e da narração literária. Por isso, interessa-nos uma leitura dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu que ilumine os rastros de personagens em seus percursos de errância em cidades européias. Uma leitura que revele o pormenor desses espaços de degredo e a minúcia do indizível de quem narra o exílio. Enfim, articular o passado e suas muitas representações no presente não poderia significar o seu conhecimento como

---

<sup>31</sup> A referência aos termos “indícios”, “rastros” e “sinais” está em Carlo Ginzburg (1989).

ele de fato o foi. Antes, “significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1985: p. 224) Escapamos assim dos riscos e da ambição de depreender um fato como ocorrido no passado, posto que já escoado e disperso no tempo.

O tempo é, não obstante, um dos principais nódulos de convergência entre a literatura e a história. O tempo produz uma relação intrínseca entre um evento qualquer e o momento em que ele se sucede no texto literário, pois tudo o que acontece ocorre no tempo e toma tempo<sup>32</sup>. E um dos meios de registrarmos o tempo é através de datas. 31 de março de 1964. 13 de dezembro de 1968. Uma data qualquer em 1974. As datas podem ser indícios precisos sobre fatos providos pela história porque são sempre iguais a si mesmas, aparentemente inequívocas pela representação de seus números precisos e Algarismos lineares. Alfredo Bosi (1992) percebe na data os indícios e sinais situados entre um acontecimento provido pela história e uma multiplicidade de tempos a emanar desse acontecimento quando transposto para a literatura. Poderíamos perceber duas aproximações distintas e, no entanto, complementares entre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu e o tempo. A primeira aproximação diz respeito às relações possíveis entre a publicação dos livros de contos e o contexto específico em que foram publicados, isto é, encaminhar-nos-ia às reflexões críticas sobre os modos próprios de recepção desses livros em suas conjunturas políticas, culturais e sociais. Por exemplo, essa relação entre a conjuntura política específica de um dado contexto histórico e a recepção do livro poderia ser percebida a partir da censura do governo militar a três contos não incluídos na primeira edição de *O ovo apunhalado*, em 1975. Já a segunda aproximação trata de configurações específicas do tempo, enquanto elemento de uma narrativa literária, nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Limitando-nos aos quatro contos constituintes do *corpus* de nosso trabalho, seria possível perceber modos próprios de uma configuração estética do tempo em cada um deles. Desse modo, em “Holocausto” ocorre uma espécie de diluição e supressão da noção referencial do tempo uma vez que o narrador não consegue situar-se de modo seguro em relação ao tempo<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> A informação sobre a natureza do tempo alude a texto de Paul Ricoeur (1985).

<sup>33</sup> Por narrador compreendemos uma instância ou elemento da narrativa que narra um determinado acontecimento. As referências aqui feitas ao narrador dos contos de Caio situam-no entre os conceitos de narrador em primeira e em terceira pessoa, tomados como sinônimos de “[...] narrador personagem ou narrador externo, conforme se situam dentro ou fora da narrativa”, de acordo com Mieke Bal (1998) em *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 20 ago. 2010.

A personagem principal de “Paris não é uma festa” retorna ao Brasil após possíveis experiências traumáticas em Amsterdã, Londres e Paris e esse retorno inscreve a representação literária do exílio em três direções de tempo: os registros de uma vida antes, durante e depois da experiência de exílio. Em “London, London ou Ajax, brush and rubbish” é possível observar como as várias marcas de intertextualidade, uma escrita oscilante entre a língua portuguesa, a inglesa e a espanhola, além de uma configuração da tessitura narrativa em fluxo de consciência direcionam-nos a uma leitura na qual se sobrepõem diversas camadas de tempo e em muitas direções, de modo a ampliar as possibilidades de apreensão de significados<sup>34</sup>. A presença das datas “27 de janeiro”, “04 de fevereiro”, “15 de março”, “16 de abril”, “sem data”, “29 de maio”, entre outras, no conto “Lixo e purpurina”, remete a uma possível localização temporal do exílio da personagem principal do conto em Londres, além de problematizar as relações entre realidade e ficção, emblemáticas nesse conto, conforme discutiremos adiante em maior detalhe.

A despeito de eventuais referências externas insistimos em situar o conto “Lixo e purpurina” no âmbito da ficção literária. Porém, neste momento interessa-nos manter a discussão acerca da pertinência de uma abordagem de vínculos entre a literatura e a história em contos de Caio Fernando Abreu. Assim, retomaremos adiante a discussão sobre os processos estéticos através dos quais situamos o referido conto nos meandros de uma ficção literária. De qualquer modo, da leitura crítica de “Lixo e purpurina” emergem considerações importantes sobre os contornos entre o evento provido pela história e sua ficcionalização literária. Ainda que seja possível estabelecer uma distinção

---

<sup>34</sup> Por intertextualidade compreendemos uma ampla e complexa relação tecida entre diversas modalidades de textos a partir de processos variados de absorção, transformação, diálogo, apropriação e retomada entre esses textos em seus múltiplos processos de produção, circulação e consumo. As definições clássicas de intertextualidade encontram-se em Mikhail Bakhtin (2006) e em Julia Kristeva (2005). Já o termo fluxo de consciência pode ser conceituado como “[...] um método narrativo relacionado com momentos significativos de introspecção, que se podem combinar, em muitos casos, com monólogos interiores. Literalmente, traduz-se por fluxo da consciência, mas a sua aplicação literária deve obrigar a outros significados, por isso se recomendando a referência à expressão original da psicologia. Supõe-se que num mesmo momento vários níveis de consciência se misturam numa corrente de sensações, pensamentos, memórias e associações. Para descrever este momento, esta corrente de consciência, é necessário fazer-lhe corresponder uma corrente de palavras e imagens tão próximas quanto possível da variedade de elementos que atravessam a mente humana. Desta forma, pretende-se que o leitor assista, em primeira-mão e sem interferência do narrador, ao fluir das sensações e pensamentos das personagens.” Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 20 abr. 2010.

conceitual entre literatura e ficção, como o lemos em Luiz Costa Lima (2006), interessados, devido aos limites deste trabalho, aproximar o conceito de literatura ao de ficção para então, já aproximados, percorrermos os contornos entre a história e a literatura com o intuito de depreender as imagens do exílio em Caio Fernando Abreu.

A definição corrente do substantivo ficção traz-nos as seguintes acepções: “01. *S. f.* Ato de fingir ou seu efeito. 02. Produto da imaginação. 03. História inventada em literatura, cinema, entre outros. 04. Conto, novela ou romance construído a partir de elementos imaginários e/ou elementos da realidade inseridos num contexto imaginário; narrativa.” (HOUAISS; VILLAR, 2004: p. 341). Não caberia aqui discutir cada uma dessas definições e suas muitas relações com os conceitos de história e de literatura. A intenção é a de convergir os conceitos de ficção e de literatura de tal modo a evidenciar os contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados como elaborações literárias e ficcionais para além de eventuais referências à experiência de exílio do escritor. Desse modo, tomemos a quarta acepção do dicionário: ficção é a narrativa construída “a partir de elementos imaginários e/ou elementos da realidade inseridos num contexto imaginário” (Ibidem, p. 341). Se à definição comum agregarmos a origem etimológica da palavra, teríamos uma ampliação em seu sentido e, assim, ficção e literatura estariam aproximadas. Do latim *fictio*, ficção significa criação a partir do que existe. Ora, se ficção é elaboração a partir do que existe, do que existiu ou ainda do que não tomou forma, o termo pode relacionar-se aos contos de exílio de Caio porque eles se constituem em criações literárias a partir de uma experiência passada, a do exílio. E ainda que a literatura prescindia de quaisquer vínculos ou contratos com categorias como experiência, verdade e realidade, não poderíamos nos furtar à percepção de uma forma literária nos quatro contos aqui estudados. Ou seja, para além de uma escrita de registro supostamente biográfico ou documental subsiste um teor literário nesses contos de exílio. Teor decorrente de suas configurações estéticas e ficcionais específicas.

Voltemos à definição de ficção. Como o fizemos no parágrafo acima, ao aproximar o conceito de literatura ao de ficção, Paul Ricoeur (1985, p. 03) relaciona a ficção ao vasto conjunto das modalidades literárias: “This large subset of the field of narrative includes everything the theory of literary genres puts under the rubrics of the

folktale, epic, tragedy, comedy, and the novel.”<sup>35</sup> Do conceito de ficção em Paul Ricoeur (1985) entendemos os modos pelos quais ele situa a literatura no âmbito da ficção, exemplificada através da épica, da tragédia, da comédia e do romance, diferentemente da proposta mais ampla de Luiz Costa Lima (2006), sobre a qual já nos posicionamos. Paul Ricoeur (1985, p. 03) mostra-se ciente dos limites de sua posição acerca das distinções entre história, ficção e literatura: “I am giving the term fiction a narrower extension than that adopted by the many authors who take it to be synonymous with ‘narrative configuration’”<sup>36</sup>. A extensão mais restrita a que ele se refere é a que aproxima o conceito de ficção ao de literatura, posicionamento que nos interessa neste trabalho por dois motivos: em primeiro lugar, é nos interstícios e nas sinuosidades da ficção que localizamos os meios pelos quais o exílio enquanto tema transforma-se em uma forma literária nos contos de Caio Fernando Abreu; em segundo lugar, o conceito de ficção, tal como posto por Paul Ricoeur (1985), parece-nos uma síntese entre dois pólos distintos: de um lado, a experiência, a história, o exílio; de outro, a literatura, a criação ficcional, os contos. Por isso, a ficção entre o exílio e a literatura em contos de Caio Fernando Abreu.

Ainda em defesa da ficção como uma síntese estética entre os registros factuais da história e as sinuosidades da literatura, poderíamos citar Alfredo Bosi (1997, p. 12), para quem “A imbricação do devaneio com relato propriamente é ficção.” Situada entre a abstração e a vontade de verdade, a ficção, a elaboração artística da linguagem, constitui-se em uma resultante possível para apreendermos imagens do exílio em contos de Caio Fernando Abreu, principalmente ao considerarmos os liames sempre híbridos e plurais entre fato e relato, vida e arte, experiência e representação, conceitos aparentemente díspares em suas superfícies, mas que encerram um amálgama estético significativo nos contos por nós analisados. A composição artística da linguagem a que acima nos referimos é, ainda, uma “fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (LUCKÁCS, 2000: p. 85), isto é, a narrativa enquanto resultado de uma elaboração que dialoga com a realidade nunca é simples; ao contrário, seu arranjo é resultado complexo de síntese heterogênea e descontínua de diversos elementos. Ademais, o que nos orienta na leitura dos contos de

---

<sup>35</sup> “Este largo conjunto do campo da narrativa inclui tudo o que a teoria dos gêneros literários dispõe sob a rubrica do conto folclórico, do épico, da tragédia, da comédia e do romance.” Tradução nossa.

<sup>36</sup> “Eu dou ao termo ficção uma extensão mais restrita do que a adotada pelos muitos autores que a tomam como sinônimo de ‘configuração narrativa’”. Tradução nossa.

exílio do autor que estudamos não é a busca de “verdades” sobre a experiência de exílio de Caio Fernando Abreu na Europa entre 1973 e 1974, mas a percepção de impressões, sutilezas e reentrâncias de seu texto literário ao lidar com a temática do exílio durante a ditadura militar no Brasil, afinal “o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e mesmo contraditórios” (SAER, 1997: p. 01). Por isso, a ficção como reveladora de sentidos. Como nóculo de convergência entre um tema histórico e uma forma literária. Ou ainda, a ficção a desnudar as “verdades” simbólicas, plurais e significativas de personagens, narradores, tempos e espaços das representações literárias do exílio.

Ao reiterar o caráter simbólico e alusivo das “verdades” internas ao texto literário buscamos uma representação estética de uma imagem do passado. Transpostos à tessitura artística da literatura, recursos figurativos como a alusão e a inferência, mais ou menos implícitos, operam transformações sobre os fatos “verdadeiros” da história de tal modo a provocar fissuras e fragmentações sobre àquelas “verdades”. “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1985: p. 224) Porque resistem às representações exatas, o passado e suas pretensas “verdades” fogem constantemente de uma apreensão literal e total. Daí a audácia do símbolo, a importância da alusão, o valor dos implícitos e das impressões na leitura crítica de um texto literário em seus vínculos com datas, fatos e eventos providos pela história, não a partir de uma suposta concepção monumental de passado, totalizante, audaciosa, afinal, “é o próprio passado que se ressentem com isso: segmentos inteiros desse passado são esquecidos, desprezados e escoam em um fluxo cinzento e uniforme, de onde somente alguns fatos mascarados emergem como ilhas isoladas” (NIETZSCHE, 2005: p. 88). Portanto, buscamos nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu a emergência desses emblemas significativos e de um passado ínfimo, de tal modo que eles possam iluminar em retrospecto o degrado e a errância característicos do exílio durante a ditadura militar no Brasil.

## 1.2. Literatura, sociedade e autoritarismo no Brasil

“Sinto-me feliz todas as noites, quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta das greves, agitações, atentados, conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranqüilizante, após um dia de trabalho.”  
Emílio Garrastazu Médici, março de 1973.

Silêncio/ por dentro sol de graça/ o resto literatura às traças!  
José Paulo Paes, “Termo de responsabilidade”, 1973.

As sucintas considerações teóricas apresentadas no subcapítulo anterior acerca dos imbricamentos entre literatura e história conduziram-nos à percepção de relevantes problemas sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados. Esquemáticamente, recapitulemos o traçado dessas relações em seus contos: a) é possível abordá-los a partir de uma perspectiva crítica de viés sociológico<sup>37</sup>; b) desses contos emergem alguns conteúdos providos pela história e suas respectivas formas literárias específicas de representação; c) parte considerável de seus contos, de um modo geral, e os de exílio, em particular, podem ser analisados como uma narrativa de resistência; d) como resultante das assertivas anteriores, percebemos a configuração de uma especificidade estética, própria e característica aos contos de exílio de Caio Fernando Abreu e que os distancia de parte da produção narrativa brasileira sobre o exílio durante ou imediatamente após a ditadura militar. Relacionadas à problematização entre literatura e história, essas constatações são importantes por dois motivos: de um modo geral, expõem as relações entre texto e contexto, literatura e sociedade; e, mais especificamente, podem revelar as nuances pelas quais a arte brasileira, em suas muitas manifestações da música, do cinema, do teatro, da fotografia, das artes plásticas, da literatura, entre outras, lidou com o impacto do autoritarismo durante a ditadura. Assim, neste subcapítulo apresentaremos uma discussão geral sobre as relações entre o texto literário e o contexto específico de sua elaboração; traremos alguns aspectos gerais das relações entre a literatura brasileira escrita durante a ditadura militar, à qual a crítica especializada refere-se como “literatura brasileira pós-1964”, conforme discutido a seguir; no âmbito da “literatura brasileira pós-1964”, identificaremos alguns textos literários emblemáticos escritos durante a ditadura militar e cujos conteúdos tratam do exílio; além de situar parte da contística de Caio Fernando Abreu no conjunto da “literatura brasileira pós-1964”, para então perceber alguns

---

<sup>37</sup> Situamos a abordagem metodológica de uma crítica literária de viés sociológico em Antonio Candido (1980b).

aspectos gerais e particulares de seus contos, principalmente os quatro contos de exílio analisados em nosso trabalho<sup>38</sup>.

A análise das relações entre a literatura brasileira produzida durante a ditadura militar, a chamada “literatura brasileira pós-1964”, encaminha-nos a uma importante consideração *a priori*: os modos pelos quais nos posicionamos diante das concepções de texto e de contexto enquanto categorias aproximadas à obra literária e às circunstâncias específicas de sua produção. Não seria redundante enfatizar que a própria nomenclatura “literatura brasileira pós-1964” traz em si uma inscrição simultaneamente situada entre duas vertentes: de um lado, a produção literária brasileira e, do outro, a conjuntura específica de sua produção ou a que essa literatura alude por formas e temas característicos. Por exemplo, circunscrevendo-nos apenas a algumas obras artísticas censuradas pelo governo militar brasileiro nos anos setenta, poderíamos citar os romances *Zero* e *Em câmera lenta*, de Ignácio de Loyola Brandão (1985) e de Renato Tapajós (1977); as peças *O abajur lilás* e *Barrela*, de Plínio Marcos (1975; 1978); o volume de contos *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca (1975); as canções *Bolsa de amores* e *Deus e o diabo*, de Chico Buarque e de Caetano Veloso, ambas de 1971<sup>39</sup>. Assim, é possível delinear contornos de uma apreciação crítica dessas obras artísticas que considerem não somente seus aspectos formais, suas operações estéticas sobre a linguagem, seus recursos figurativos, tais como o uso de ironias, de repetições e de metáforas, como também os possíveis liames entre tais configurações textuais de forma e o conjunto, sempre híbrido e plural, de contextos, circularidades e entornos específicos em que são tais obras são elaboradas, de tal modo a depreender indícios, marcas e sugestões de certas conjunturas históricas, sociais e políticas naquelas obras. Desse modo, ao tomar as noções de texto e de contexto como construções relativas ao texto literário e sua conjuntura específica de produção, enunciamos uma concepção de texto e de contexto cujas interações entre os elementos presentes nas diversas camadas desse texto e os contextos sociais, históricos e políticos de sua constituição dêem-se a

---

<sup>38</sup> Note-se a distinção entre uma literatura produzida durante a ditadura militar e aquela publicada posteriormente e que alude de algum modo à ditadura. Ademais, o texto literário pode ter sido escrito durante a ditadura militar, mas não publicado por diversos motivos. Esse é o caso de “Lixo e purpurina”, publicado somente em 1995, por razões outras que não a censura. Os outros três contos de nosso *corpus* foram escritos entre 1974 e 1977, ano de publicação da coletânea *Pedras de Calcutá*.

<sup>39</sup> Os títulos citados acima foram coletados em uma ampla lista de obras censuradas pelo governo militar. Conferir o trabalho *Nos bastidores da Censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, de Deonísio Silva (1989).

partir de uma “configuração veiculadora de sentidos” (KOCH, 2005: p. 17)<sup>40</sup>. Ou seja, ao relacionar texto e contexto e ao dialogar a literatura e a sociedade defendemos que a análise e a crítica sobre o texto literário deveriam considerar elementos contextuais exteriores à obra literária, tais como as conjunturas políticas e histórias específicas de sua produção, de tal modo a promover uma apreciação crítica da obra literária na qual se conjuguem mutuamente a literatura e a sociedade, o texto e o contexto, para então fazer emergir da obra literária aspectos que possam elucidar os temas providos pela política e pela conjuntura histórica, sem *asfixiar* o texto literário, pois a literatura enquanto estado de arte prescinde de quaisquer invasões sobre si, mas deixar *emergir* rastros e sinais significativos dos momentos em que a obra literária foi produzida. É por esse viés que situamos na conjuntura histórica e política da ditadura militar no Brasil os quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados<sup>41</sup>.

Dessas considerações teóricas sobre as relações entre o texto literário e o contexto específico de sua produção, é conveniente tecermos algumas palavras acerca do relacionamento entre o escritor de literatura e seu público, como o lemos em Antonio Candido (1980a). A arte, de um modo geral, e a literatura, especificamente, são construções sociais. Assim, as diversas representações, formas e conteúdos artísticos poderiam manifestar-se a partir de imbricações com certos elementos externos, tais como as estruturas sociais, os valores e as ideologias vigentes ou ultrapassadas, os inúmeros procedimentos técnicos de comunicação e suportes materiais de circulação das obras de arte, razão pela qual “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua.” (Ibidem, p. 20) Isto é, a análise crítica de uma obra literária a partir de um viés

---

<sup>40</sup> Não caberia aqui expor, exemplificar e discutir cada um dos itens que constituem as relações entre texto e contexto, pois interessa-nos tão somente a circunscrição feita em torno dos quatro contos de Caio Fernando Abreu, para os fins de nosso trabalho. Para uma ampliação da discussão entre as relações lingüísticas, históricas e sociológicas entre texto, contexto, produtor, leitor, construção de sentidos, linguagem, remetemos ao ensaio *Rethinking Intellectual History: texts, contexts, language*, de Dominick LaCapra (1983).

<sup>41</sup> Registremos parte das várias relações possíveis entre a produção de uma obra e sua recepção, que poderia dar-se tanto antes quanto após sua publicação, por outro público leitor, situado historicamente em outro momento e distante, de algum modo, da época primeira em que a obra foi escrita. Para os fins de nosso trabalho, interessa-nos relacionar os contos de Caio Fernando Abreu aos contornos históricos estabelecidos entre a ditadura militar no Brasil e o exílio, motivo pelo qual elencamos *Pedras de Calcutá* como coletânea de contos emblemática para a análise que aqui fazemos, pois foi publicada em 1977, ano de retorno do escritor de um auto-exílio na Europa. Note-se, ainda, que dos quatro contos aqui estudados, um único foi publicado anos depois. Trata-se de “Lixo e purpurina”, publicado em *Ovelhas negras* em 1995, por motivos explicitados adiante.

sociológico amplia consideravelmente os percursos de elaboração, de recepção e de repercussão dessa obra, a partir do estudo de seus elementos tanto formais quanto contextuais. O professor localiza ainda quatro momentos distintos na elaboração de uma obra literária: a) a orientação do escritor de acordo com certos padrões comuns à sua época; b) a escolha de temas e conteúdos que poderiam estar relacionados às conjunturas políticas, históricas e sociais vigentes naquele período; c) o uso de formas e recursos figurativos específicos e de algum modo relacionados às demandas de conteúdo da obra; d) a ação de uma síntese entre os três momentos acima sobre o ambiente de repercussão da obra literária seja o passado de sua elaboração ou o presente de sua recepção. É por essa perspectiva que situamos os direcionamentos de escolha temática e configuração formal de parte dos contos de Caio Fernando Abreu escritos entre 1970 e 1983, intervalo de tempo em que foram publicados os volumes de contos *Inventario do irremediável* e de *Triângulo das águas*, respectivamente. À ação de uma síntese entre a orientação do escritor, à escolha de temas e o uso de formas específicas, relacionaríamos os processos estéticos que permitem situar os quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu como obras literárias, para além de eventuais relações mantidas com a experiência de degredo do escritor, de modo a vincular literatura e história, texto e contexto, forma e conteúdo, sempre em seus contornos plurais e híbridos. E essa multiplicidade dos contornos de uma obra literária permite-nos perceber a literatura como um “sistema vivo de obras” (Ibidem, p. 74), jamais hierarquizada, submetida, literalmente emoldurada por contextos históricos previamente concebidos.

Ao perceber vínculos entre o texto e o contexto, literatura e sociedade, o escritor e seu público, reiteramos não nos posicionar ao lado de uma vã tentativa de buscar analogias explícitas, diretas, de causa e consequência literais entre a vida do escritor e o seu texto literário. Não nos interessa tentar descobrir as intenções ou motivações do escritor, mas apreender significativas imagens literárias do exílio, enquanto temática e forma literária, nos quatro contos de Caio Fernando Abreu aqui analisados. Assim, ao discorrer sobre as relações entre a vida do autor e seu texto, Dominick LaCapra (2001), percebe as imprecisões e os prováveis equívocos decorrentes de uma postura teórica que vincule de um modo ingênuo e irresponsável o escritor ao seu texto. Para o historiador, é possível que o próprio autor sequer esteja plenamente consciente de suas presumidas intenções:

Este enfoque recibe su inspiración de la creencia de que puede haber entre la vida y el texto relaciones que van más allá e incluso contradicen las intenciones del autor. Lo que se busca en una perspectiva psicobiográfica es la motivación del autor, *que este tal vez conozca sólo parcialmente, y que hasta puede ser inconsciente. Surge, sin embargo, una dificultad análoga a la de la concepción intencionalista, cuando se plantea el supuesto de la unidad o identidad plenas entre la vida y los textos*, que permite situarse a la vez, de una manera paralela u homóloga, en un ciclo de desarrollo o un patrón de fracaso<sup>42</sup>. (LACAPRA, 2001: p. 257, grifo nosso)

Assim, compreendemos que as categorias arriscadas e sinuosas de “motivação” e “intenção” do autor sejam problemáticas não somente para os estudos literários, de um modo geral, como também para a crítica que aqui propomos para os contos de exílio de Caio Fernando Abreu, pois tal abordagem encaminhar-nos-ia a dificuldades incontornáveis ou ainda ao fracasso da apreciação literária de seus contos. Ao contrário, insistimos na interpretação das sugestões, das imagens, das impressões e de uma linguagem específica de representação literária do exílio em suas narrativas. Por exemplo, para Anatol Rosenfeld (1993, p. 196) essas sugestões e imagens obtidas por representação e relacionadas aos liames e aos contornos entre autor e obra, obra e autor, são sempre dúbias e múltiplas: “Referimo-nos a toda essa complexa questão para demonstrar que a relação entre a obra e o seu criador, embora muito íntima, não é simples e direta, mas contraditória e ambígua”. Desenvolvamos o assunto. Dominique Maingueneau (1995), ao discutir as articulações entre a obra literária em seu contexto de produção, assinala dois posicionamentos comuns e diferentes de análise literária:

a) a da *história literária*, que apela para um vocabulário que convém para qualquer eventualidade: a obra “exprime” seu tempo, é “representativa” dele, é “influenciada” por determinados acontecimentos. Mas essas noções praticamente não têm valor explicativo quando não se determina de que modo um *texto* pode exprimir a mentalidade de uma época ou de um grupo; b) a outra, de orientação mais *estilística*, prefere apreender a obra como um universo fechado. Não nega a inscrição social dos textos, mas remete seu estudo a período ulterior, ao dia em que os progressos realizados na inteligência do “funcionamento” dos textos permitirem relacioná-los

---

<sup>42</sup> “Este enfoque recebe sua inspiração da crença de que pode haver relações entre a vida e o texto que vão mais além e inclusive contradigam as intenções do autor. O que se busca em uma perspectiva psicobiográfica é a motivação do autor, que ele próprio talvez conheça parcialmente apenas e que pode ser até inconsciente. Surge, todavia, uma dificuldade análoga à da concepção intencionalista, quando se levanta o pressuposto da unidade ou identidade plena entre a vida e os textos, o que permite situar, por sua vez, de uma maneira paralela ou homóloga, um ciclo de progresso ou um modelo de fracasso.” Tradução nossa.

com seu “entorno”. Essa separação entre um exterior e um interior do texto foi de certa forma prolongada e agravada pelo estruturalismo (MAINGUENEAU, 1995: p. 09-10, grifos do autor).

Situadas em duas extremidades opostas e díspares, as abordagens histórica e a estruturalista da literatura parecem não se complementar. Antes, estendem um estado de rivalidade no âmbito acadêmico da crítica e da teoria da literatura. Para uma, o texto literário teria a inclinação para representar sincronicamente todo um contexto de tempo, daí o tradicional estudo diacrônico dos períodos ou movimentos literários, tais como o estilo rebuscado e assimétrico do Barroco brasileiro no século XVII; as paisagens bucólicas e o anseio de evasão do Arcadismo no século XVIII; os ímpetus nacionalistas, libertários e mórbidos do Romantismo no século XIX, por exemplo, e suas respectivas relações de “influência” tecidas a partir de determinados eventos históricos como a presença do colonizador português cristão e dos missionários jesuítas no Brasil; a penetração dos ideais iluministas e o anseio da Inconfidência; as transformações políticas e sociais, como a Independência em 1822 e o empenho de alguns pelo abolicionismo. Já para a outra, a obra existe em si própria, está voltada para suas próprias estruturas formais, dir-se-ia “a fôrma provê a forma” da obra literária: importantes conceitos como foco narrativo, instância de narração, tipologias de narrador e de personagens, espaços e tempos são analisados *per si*, sem interesse para o estabelecimento de relações com os entornos históricos, políticos e sociais da obra literária. Assim, não interessam os projetos de catequese dos jesuítas portugueses, a cobrança abusiva de impostos nas Minas Gerais, a tomada de uma consciência nacional de *ser tão* Brasil depois de 1822. Ao contrário, o estruturalismo evidenciará uma narração em terceira pessoa em um romance de José de Alencar, os tipos de rima e o metro dos poemas de Cláudio Manoel da Costa e de Tomás Antônio Gonzaga, a fala da personagem ora centrada no anjo ora no demônio nos autos de José de Anchieta. Entre um viés e outro, esboçemos uma síntese possível entre as duas abordagens para os fins deste trabalho: é através do caráter enunciativo da textualidade literária que relacionamos texto e contexto, ditadura militar e literatura brasileira, o conto de Caio Fernando Abreu e a representação literária do exílio, pois “o que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união” (Ibidem, p. 46) ou, em outros termos, a pluralidade de contornos a que já nos referimos. E é desse teor enunciativo da textualidade do conto que emergem as especificidades formais dos contos de exílio do autor que estudamos, principalmente porque “O

importante é a maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época.” (Ibidem, p. 45) Por conseguinte, ao tratar dos imbricamentos entre contexto e texto, optamos pela palavra *projeção* de um sobre o outro ao invés de *influência* do contexto sobre o texto<sup>43</sup>. Vejamos.

Influência: “Poder de interferência de uma pessoa ou coisa sobre outra.” (HOUAISS; VILLAR: p. 416). À sinonímia do verbo “poder” acrescentaríamos os substantivos “domínio”, “posse”, “força”. Essas relações de propriedade depreendidas do significado da palavra influência parecem-nos demasiadas para estabelecer as articulações entre texto e contexto ora propostas. Relacionar quadros históricos específicos, suas conjunturas de tempo e de espaço, o algo que ocorreu em algum lugar no passado, com a representação literária feita daquela conjuntura não implica a interferência literal, direta e totalizante de um contexto sobre um texto, da ditadura militar sobre toda uma produção artística e literária do período. Ao contrário, pensamos em projeção dos quadros e conjunturas providas pela história sobre a literatura. Projeção é “arremesso, lançamento, o que se projeta para fora, saliência, operação que transforma, por meio de retas, uma figura geométrica contida num plano em outra.” (Ibidem, p. 600). Essa imagem de lançamento e de arremesso de algo para fora, para várias direções, sempre irregulares e não-lineares, plurais, é essa a imagem que nos interessa para tecer as articulações entre contexto e texto. Ampliando a imagem de projeção teríamos as saliências como reentrâncias diversas e sobreposições móveis entre o texto e o contexto. A operação de transformação, por meio de retas, de uma figura em outra não poderia ser mais pertinente para a proposta que aqui tecemos: ao projetar fatos, eventos, datas e circunstâncias históricas sobre o texto literário, esse os transforma e os ressignifica na fluidez de sua tessitura narrativa, nas múltiplas marcas de seus processos formativos, do que decorrem as especificidades figurativas e formais do texto literário e, portanto, seu valor enquanto obra de arte. Porque *transforma* o contexto em uma textualidade característica e singular, o texto literário faz emergir a primazia de sua linguagem em estado de arte. Eis os modos pelos quais projetamos aspectos da ditadura militar no Brasil sobre parte da literatura produzida entre 1964 e 1985.

---

<sup>43</sup> Leyla Perrone-Moisés (1990) também percebe a escassez da palavra “influência” para lidar com a comparação entre textos literários, para o que propõe outra abordagem à literatura comparada. Conferir o ensaio “Literatura, antropofagia e intertexto”.

A análise das projeções contextuais entre a ditadura militar no Brasil e a arte, entre a literatura e o autoritarismo, não poderia negligenciar importantes constatações acerca do panorama geral do “breve século XX”, principalmente do período que se sucede à eclosão da Segunda Guerra, em 1939. Embora os rastros da violência de Estado, da barbárie, da pólvora e do sangue tenham marcado toda a história da humanidade sobre a terra, percebemos um alcance ímpar e de graves dimensões em alguns dos conflitos bélicos, políticos e ideológicos ocorridos ao longo do século XX<sup>44</sup>:

A humanidade sobreviveu. Contudo, o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram. Não há como compreender o Breve Século XX sem ela. Ele foi marcado pela guerra. Viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam. Sua história e, mais especificamente, a história de sua era inicial de colapso e de catástrofe devem começar com a da guerra mundial. (HOBSBAWM, 1995: p. 30)

Tal é a extensão de assassinatos políticos de homens e de mulheres; de execuções sob as mais variadas formas; de extermínios coletivos em campos de concentração; de torturas físicas e psicológicas; de violações e infrações arbitrárias dos direitos de dignidade humana; dos escárnios, dos sarcasmos e das humilhações pelos mais diversos motivos, plenamente justificáveis por parte de quem ofende; de exercício de violência em suas muitas formas, ora insidiosa, ora latente, sempre nefasta; de prisões de dissidentes e do cárcere aos que ousaram tomar uma posição contrária, pronunciar uma palavra contrária e, por isso, as restrições à palavra, qualquer que seja a palavra; de agressões físicas e da afronta verbal; das mortes de muitos em decorrência de negociatas políticas de poucos; da prática abusiva de poder de governos repressivos e autoritários; dos estragos e destroços, dos restos da destruição de países, cidades, comunidades inteiras; das deportações, banimentos e expulsões individuais e coletivas, os muitos exílios, de opositores e dissidentes condenados à errância e ao degredo, tal é a extensão dessa barbárie que não teríamos condições de listar toda a sucessão de atos violentos e graves que marcaram o decurso deste século. A sucinta lista que ora apresentamos apenas reitera a tese de que é impossível ignorar todo um rastro de sangue e de barbárie em nossa história recente, quando: “Sem dúvida houve momentos em que

---

<sup>44</sup> Sobre as articulações entre violência, poder e Estado, remetemos o leitor ao estudo *Da violência* em Hannah Arendt (1985), para quem o poder exercido pelo Estado autoritário e repressor instaura o medo devido aos seus dispositivos próprios de subjuogo e cerceamento.

talvez fosse de esperar-se que o deus ou os deuses que os humanos pios acreditavam ter criado o mundo e tudo o que nele existe estivessem arrependidos de havê-lo feito.” (Ibidem, p. 30)

Esse estado de incredulidade e de perplexidade diante dos quadros históricos dispostos ao longo do século XX, a “era dos extremos”, exige uma atitude duplamente articulada por parte daqueles que têm os artefatos artísticos como objeto de estudo: em primeiro lugar, cuidar em não ignorar as conjunturas históricas, políticas, sociais e ideológicas nas quais as obras de arte foram elaboradas ou ainda não negligenciar os quadros históricos a que essas obras possam referir-se; e em segundo lugar, desenvolver modelos críticos específicos, a partir de uma metodologia porventura interdisciplinar, para tentar apreender esteticamente essas obras situadas nos domínios da barbárie e delas fazer emergir planos de conteúdo e de forma que reverberem as projeções do contexto violento sobre o texto literário. À articulação dessas duas atitudes, cujos nódulos convergem nos domínios da ética e da estética, poderíamos propor uma espécie de “dialética negativa”, como síntese possível para repensar e reelaborar as categoriais tradicionais de interpretação da experiência de homens e de mulheres sobre a terra a partir dos atos extremos do século XX, tal como o entendemos em Theodor Adorno (1975). Posicionamo-nos ao lado do filósofo, quando ele sustenta a necessidade de redefinir as categorias de pensamento e de reflexão para então rever as articulações entre a experiência histórica e as concepções filosóficas de conhecimento no decorrer do século XX. Assim, ao considerarmos as relações a literatura brasileira e a ditadura militar, área que nos compete observar, propomos uma articulação estética entre a experiência e sua representação no âmbito do impacto, sempre indireto, múltiplo e plural, projetado pela ditadura militar sobre o texto literário. Essa articulação estética entre texto e contexto, linguagem e conteúdo, consoante à proposta de Theodor Adorno (1975) de redefinição e de revisão de conceitos e critérios, constitui-se em categoria de análise outra para a apreensão de imagens, símbolos e impressões literárias e de suas possíveis significações e cujo olhar incidiria não sobre o belo na arte, mas talvez sobre uma arte do abjeto. Mais adiante, enunciaremos nossa categoria específica de análise, quando então apresentaremos seus contornos, termos e constituição, a partir de um solo teórico já erigido nos subcapítulos anteriores, desde as considerações sobre os liames entre literatura e história, texto e contexto, para então fundamentar e nortear a uma

leitura crítica dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, leitura a partir da qual possam emergir imagens específicas da errância e do degrado.

Voltemos ao Brasil. Para a noite de 31 de março de 1964. As movimentações dos militares em direção à tomada do poder têm início quando tropas comandadas pelo general Mourão Filho deslocam-se em Minas Gerais; a partir daí a ditadura militar no Brasil teria início e perduraria por longos vinte e um anos, até 1985<sup>45</sup>. Marcada pelo exercício autoritário do poder pelo Estado, do que resultam decretos e atos não democráticos, prisões e tortura, assassinatos e expulsões do país, entre outras conseqüências, a tentativa de compreensão de uma forma de violência perpetrada pelos militares durante a ditadura relaciona-se às reflexões sobre um estado de continuidade da autoridade e do autoritarismo na cultura e política brasileiras através dos séculos. Emílio Dellasoppa (1991) percebe como os registros de violência e o autoritarismo no Brasil são estruturas cujas feições seriam assinaladas por uma espécie de continuidade histórica no seio de nossa sociedade. Isto é, ao atravessarmos qualquer período da história do Brasil, seja a Colônia, o Império ou a República, muitos seriam os exemplos a ilustrar essa continuidade da violência na formação e na constituição do país como, por exemplo, a relação entre os colonos e os nativos da terra, os desmandos dos proprietários das capitanias hereditárias, o sangue derramado sobre Ouro Preto, a prática da escravidão de negros a sustentar os ciclos econômicos de ouro e do café, a repressão aos movimentos populares de insurreição como a Cabanagem e a Farroupilha, o Coronelismo e suas profundas raízes arraigadas na cultura brasileira, a perseguição à oposição durante o Estado Novo de Getúlio Vargas e no governo dos militares a partir de 1964, entre outros exemplos. Essa continuidade histórica da violência na formação da sociedade brasileira, em suas muitas feições, localizaria seus fundamentos no passado escravocrata do Brasil Colônia e assim responderia aos contornos de uma violência sutil e minuciosa porque enraizada nas práticas sociais do país. Não seria por outro viés que entenderíamos o autoritarismo do governo militar no Brasil e suas projeções na sociedade, na cultura e na arte de um modo geral. Complementar à percepção de Emílio Dellasoppa (1991) quanto às nuances do autoritarismo entre nós, poderíamos ainda citar Florestan Fernandes (1979), para quem o autoritarismo seria

---

<sup>45</sup> Para uma apresentação de datas e de fatos relacionados à ditadura militar no Brasil, conferir a cronologia apresentada por Carlos Fico (2001), desde a renúncia de Jânio Quadros, em 25 de agosto de 1961, até a vitória de Tancredo Neves e de José Sarney, em 15 de janeiro de 1985.

resultado de um amplo e incontornável conflito de interesses entre o Estado e os muitos grupos sociais antagônicos que não poderiam conceber-se representados por esse Estado manipulador e violento, pois os preceitos, as diretrizes e os procedimentos de normatização social do país são decididos unilateralmente pelo Estado, de modo a excluir, perseguir e banir parte da população, o que assinalaria um “processo social de autoritarismo”, feição repressora característica ao governo militar no Brasil. Passemos à história.

A postura metodológica proposta neste trabalho quanto às relações entre contexto e texto, conforme já o dissemos, não é a de observar influências históricas de um *sobre* o outro, mas a de perceber as múltiplas projeções, sempre híbridas, irregulares e plurais, *entre* texto e contexto para apreender, no seio da linguagem literária, imagens, símbolos e impressões significativas do exílio em contos de Caio Fernando Abreu. Assim sendo, de modo a não incorrer em contradição quanto à nossa posição, não escreveremos uma narrativa histórica sobre os vinte e um anos de ditadura militar no Brasil, pois além de nos faltar o ofício de historiador, o objeto precípua de nosso trabalho é o conto literário de Caio Fernando Abreu, a análise de suas configurações temáticas e formais, a abordagem das particularidades estéticas de sua narrativa. Não obstante, o estado da matéria é extenso: apenas para os fins de nosso estudo foram levantados mais de vinte títulos de diversos autores nacionais e estrangeiros sobre a história política da ditadura militar no Brasil. Longe da pretensão de esgotar o assunto, afastando-nos de sua narração histórica e apenas tecendo uma breve e modesta revisão bibliográfica dos títulos que nos pareceram mais atinentes à discussão ora encetada, elencaríamos alguns aspectos e fatos da ditadura militar no Brasil que certamente contribuiriam para outros estudos, talvez com outras abordagens metodológicas e em relação a outras obras literárias diferentes das obras por nós utilizadas. Isso posto, seria possível compreender, em uma conjuntura política mais ampla, as veias abertas da América Latina para então enxergar os modos pelos quais “Desde o descobrimento até nossos dias, tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros de poder” (GALEANO, 2006: p. 14)<sup>46</sup>; as bases do autoritarismo brasileiro durante a ditadura

---

<sup>46</sup> A despeito da forte resistência encontrada em alguns setores da intelectualidade brasileira, manteremos a citação de Eduardo Galeano neste trabalho. Insistimos em mantê-lo por acreditar que o escritor uruguaio apresenta uma perspectiva outra para a historiografia da América Latina bem como para dispô-lo ao lado

militar e seus mecanismos de cooptação e “concentração excessiva de poder nas mãos do Estado” (SCHWARTZMAN, 1982: p. 21); como a América Latina passou a integrar o horizonte da guerra-fria na estratégia do imperialismo norte-americano em enfrentar a “ameaça comunista”, o que legitimou o golpe militar, momento a partir do qual “Elaboraram-se programas de treinamento para militares latino-americanos, incrementou-se o auxílio técnico material para as forças armadas e, especialmente, ideologizou-se a contra-insurgência na doutrina da Segurança Nacional” (GUAZZELLI, 1993: p. 10), principalmente após revoluções socialistas na Bolívia, na Guatemala e em Cuba na década de 1950; entenderíamos os subterrâneos dos métodos e práticas da ditadura militar e a institucionalização da violência contra setores inteiros da sociedade civil, tais como os grupos de artistas, professores, líderes sindicais, políticos de oposição, a partir da edição do Ato Institucional de Número 05, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968; o violento período compreendido entre 1969 e 1974, momento de tomada de posição. Momento do “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Foi em 1973, aliás, que Caio Fernando Abreu deixou o Brasil rumo à Europa; a encenação de uma política *panis et circenses*, para a qual a televisão constituía-se em suporte emblemático do “milagre econômico brasileiro”, manipulação que encobria os problemas sociais do país; comprovaríamos as fontes documentais às quais o jornalista Élio Gaspari teve acesso, arquivos, papéis confidenciais e gravações, para compor os quadros mínimos do poder em quatro longos volumes dos anos de uma ditadura encurralada, envergonhada, escancarada e, finalmente, derrotada<sup>47</sup>.

Como é possível perceber, seriam necessários outros procedimentos metodológicos e uma abordagem distinta da que ora propomos para as relações entre história e literatura para descrever e analisar a minúcia de cada um dos aspectos elencados acima em suas muitas vertentes, inclinações e possibilidades de imbricamentos com a literatura. Por isso, não narramos a história política da ditadura militar no Brasil, antes limitamo-nos a listar alguns de seus aspectos e contornos mais emblemáticos, tais como o AI-5, a censura e a repressão a certas práticas culturais do teatro, da música e da literatura, para então relacioná-los, por *projeção* e não por

---

de outros escritores latino-americanos aqui referenciados, tais como Ángel Rama, Antonio Candido, Beatriz Sarlo e Ferreira Gullar.

<sup>47</sup> Em seqüência, o parágrafo remete aos seguintes autores: Eduardo Galeano (2006); Simon Schwartzman (1982); César Guazzelli (1993); Daniel Reis Filho (2004); Cláudia Wasserman (2004); Hélio Contreiras (2005); Thomas Skidmore (1988); Nadine Habert (1996); Elio Gaspari (2004; 2002; 2002; 2003).

*influência*, às peças, às canções, à literatura, à arte produzida entre 1964 e 1985. Convidamos o leitor à rememoração do percurso empreendido até o presente momento: o cruzamento dos ramos da literatura e da história interessou-nos para que pudéssemos discorrer sobre importantes problemas críticos dos contos de Caio Fernando Abreu quando abordados por um viés de vínculos plurais entre a história e a literatura; ao conjugar história e literatura em parte de seus aspectos constitutivos e teóricos pudemos perceber alguns dos procedimentos de convergência e de divergência entre ambas, principalmente a percepção de um modo estético específico operado sobre o texto artístico quando da representação literária do tempo histórico passado através de fragmentos, rastros e indícios mínimos, porém sempre significativos; esse processo estético de ficcionalização do passado atinge sua plenitude constitutiva no seio da linguagem literária, daí que a ficção é uma síntese estética entre a história e a literatura; transformada em ficção, emerge da representação literária da experiência uma “verdade” outra: o símbolo, a sugestão e a iluminação, de tal modo a contornar as relações entre literatura e história, como se perfizéssemos em retrospecto o perímetro de um círculo. Neste subcapítulo, ao conduzir uma discussão teórica sobre as relações entre texto e contexto, literatura e sociedade, o escritor e seu público, percebemos uma pluralidade nas direções dos imbricamentos entre o contexto histórico e o texto literário que a ele se refere. Desse relacionamento sempre híbrido e plural, resultam duas conseqüências, no âmbito de tessitura do texto literário: a primeira seria o caráter enunciativo da textualidade literária, tal como o percebe Dominique Maingueneau (1995) e a segunda, tal como nós propomos, seria a noção de *projeção* em detrimento daquela de *influência*, como articulação estética possível entre experiência e representação, contexto e texto, história e literatura, o exílio e os contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados. E como exercício crítico de exemplificação desses imbricamentos estéticos entre texto e contexto, “literatura brasileira pós-1964” e ditadura militar, buscamos algumas sinais, indícios e rastros do autoritarismo e da violência ao longo do século XX, de um modo geral, e durante a ditadura militar no Brasil, de um modo específico, para então apreender imagens literárias do exílio nos quatro contos que compõem nosso estudo. Mais adiante, na primeira seção do terceiro capítulo, ao relacionar o caráter enunciativo da linguagem literária às categorias de experiência, realidade, trauma, memória e teor testemunhal, empreenderemos a análise dos contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”. Os

outros dois contos, “Paris não é uma festa” e “Holocausto” serão examinados à parte, ainda no terceiro capítulo, a partir de uma perspectiva teórica desenvolvida sobre um percurso que se estende do primeiro ao último capítulo, das relações entre a primazia da linguagem literária e a diluição da noção referencial de uma realidade retirada da história até alcançarmos os símbolos e as impressões específicas do exílio nesses quatro contos de Caio Fernando Abreu. Após a defesa das considerações teóricas acerca dos liames plurais e significativos entre texto e contexto, literatura e sociedade, compete-nos exemplificar os procedimentos figurativos de projeção na chamada “literatura brasileira pós-1964”, através de amostras de algumas obras paradigmáticas e procedimentos artísticos comuns e específicos do período, o que será feito no próximo subcapítulo. Teçamos ainda algumas considerações pertinentes sobre literatura, sociedade e autoritarismo para então promover o exercício crítico de percepção de algumas formas e conteúdos artísticos elaborados durante a ditadura militar no Brasil.

As práticas de uma cultura nacional própria aos procedimentos multiformes de um país podem ser afetadas por posicionamentos políticos e orientações ideológicas externas a esse mesmo país. Assim o percebe Ángel Rama (2008), ao discorrer sobre as relações entre literatura, cultura e sociedade, principalmente no que diz respeito às decisões políticas do governo em relação à cultura de seu próprio país. Embora suas reflexões tomem o cenário político, social e cultural do Uruguai, acreditamos na pertinência de uma ampliação para a América Latina do cenário primeiro de sua proposta crítica, de um modo geral, e para o Brasil, em particular. Assim, o ensaísta percebe um estado de “deterioração” da cultura nacional em decorrência da conjugação de ações entre o exercito, as oligarquias locais e os diversos meios de interferência política e ideológica dos Estados Unidos sobre países latino-americanos, ao que já aludimos ao tratar de alguns aspectos da história da ditadura militar no Brasil. Os mecanismos sutis e explícitos dessa penetração política e ideológica afetariam a sociedade como um todo, de tal modo a operar silenciosamente no afastamento entre trabalhadores, estudantes, camponeses, intelectuais e os mecanismos de ação de uma cultura tornada política. O objetivo da referida estratégia militar era o de despolitizar o país, pois “o teatro, o cinema, a música popular, a poesia e mesmo a pintura assumiram o papel de ‘repolitizá-lo’ e já agora em termos muito mais amplos, como participação de autores, do que antes.” (GULLAR, 1984: p. 22)

Em última instância, as interferências políticas do governo norte-americano em países da América Latina visariam à degradação de uma “filosofia da práxis” (GRAMSCI, 1978: p. 06) de contornos à esquerda das orientações imperialistas para os países latino-americanos porque o governo militar percebera no interesse pela temática do popular, do nacional, do nosso tropical brasileiro, as ligações entre o artista, a política e a cultura. Ferreira Gullar (1984, p. 22, grifos nossos) assim nota “O interesse pelos problemas políticos, a temática popular, a incorporação da música do morro e do sertão aos espetáculos teatrais, o cinema social e político de hoje têm *uma de suas fontes nos movimentos de cultura popular*, não apenas pelo efeito das obras, como também pela agitação das idéias que formaram cultural e politicamente os autores novos.” Assim, essa práxis social revolucionária, organização política das práticas culturais nacionais a partir de uma crítica das próprias concepções políticas, sociais, culturais e artísticas do Brasil, situada nos movimentos de cultura popular das ruas, das esquinas, dos becos, morros, das filas, das vilas, das favelas, poderia significar todo um esforço de ação contra o governo militar, daí a motivação daquele em obstruí-la<sup>48</sup>. O ímpeto e o teor de violência contidos na reação do governo militar tornaram-se mais nítidos a partir de 1968, quando do decreto do AI-5:

O regime respondeu em 68 com o endurecimento. Se em 64 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 1978: p. 63)

Essa interferência política, tentativa de reter o fluxo de determinadas práticas culturais e artísticas de uma sociedade em suas múltiplas feições, pode configurar-se de vários modos e a partir de diversos atores políticos, com seus inúmeros dispositivos de controle, cerceamento e vigilância. É um dos mecanismos pelos quais é possível interferir na constituição e desenvolvimento de uma “filosofia da práxis” situada à esquerda dos conjuntos de regras e modulações hegemônicas centrais é através da censura política sobre a arte. Tanto para Beatriz Sarlo (1991) quanto para Roberto Schwarz (1978), a prática da censura enquanto consequência do exercício autoritário de

---

<sup>48</sup> A oração remete à canção “Sampa”, de Caetano Veloso.

poder por parte do Estado afetaria a elaboração discursiva de uma arte constituída a partir de laços e vínculos entre política e representação estética, pois a censura: “Se trata de los dispositivos institucionales que afectan la circulación de los textos, en primer lugar, aunque la producción y los productores intelectuales y materiales resulten sus víctimas casi invariablemente.”<sup>49</sup> (SARLO, 1991: p. 31). Desse modo, a censura e a repressão poderiam ser consideradas dispositivos instituídos pelo Estado através de leis, decretos, normas e procedimentos formais e/ou informais, que intervêm de algum modo sobre as condições de produção e de circulação de obras artísticas, de um modo geral, e de textos literários, em particular, de tal modo a afetar não apenas a própria produção intelectual da arte como também sobre seus produtores, sejam escritores de literatura, cantores e compositores de música, diretores de teatro e de cinema, entre outros<sup>50</sup>. No caso específico da política cultural instituída durante a ditadura militar no Brasil, Octávio Ianni (1991, p. 161) distingue três vetores ou categorias de atuação: “Primeiro, há a produção intelectual que é incentivada ou protegida, oficiosa ou oficial. Para os governantes, essa é a única válida. Segundo, há a produção que é consentida, tolerada. Terceiro, há aquela censurada, proibida.” Já havíamos citado alguns exemplos das relações entre obras artísticas e seus contextos específicos de produção, como a censura durante a ditadura militar no Brasil sobre romances de Renato Tapajós e de Ignácio de Loyola Brandão, contos de Rubem Fonseca e de Caio Fernando Abreu, peças teatrais de Plínio Marcos, canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque. Dessa interferência sobre a produção artística brasileira no contexto específico da ditadura militar, poderíamos perceber duas importantes constatações: a primeira diz respeito às relações entre o exercício político da censura e seus efeitos sobre as condições de produção, circulação e consumo das obras artísticas; e a segunda trata dos imbricamentos entre censura e artefato artístico, contexto e texto, história e literatura, sobre o que já discutiremos. Sobre a primeira constatação, Beatriz Sarlo (1991, p. 31) percebe como a censura: “Como institución, erosiona la esfera pública, en algunos casos aniquilándola por completo en otros reduciéndola a unos pocos actores autorizados o imponiendo

---

<sup>49</sup> “Trata-se dos dispositivos institucionais que afetam a circulação dos textos, em primeiro lugar, ainda que a produção e os produtores intelectuais e materiais resultem em suas vítimas quase invariavelmente.” Tradução nossa.

<sup>50</sup> Tomados de Mikhail Bakhtin (1992), os termos produção, circulação e consumo aqui são utilizados em sentido restrito de alusão às condições de produção e elaboração de uma obra de arte em seus processos de escrita, desenho, filmagem, encenação, montagem; à circulação social dessas obras por meio de veículos diversos como a revista, o panfleto, os jornais alternativos, o fanzine, o rádio, a televisão; e ao consumo como recepção, leitura, visualização, audição dessas obras de arte.

instituciones de legitimación que imparten el imprimátur a lo que puede circular de manera abierta.”<sup>51</sup> Isto é, a erosão provocada pela censura afetaria a sociedade, tida como esfera pública, ao aniquilar, reduzir ou *interferir* a arte. Interferência sempre híbrida, irregular, por projeções, como já o dissemos. Não caberia defender uma relação biunívoca, direta e linear entre a censura e a obra de arte, entre a literatura e a censura durante a ditadura militar no Brasil. Ferida pela censura, a “literatura brasileira pós-1964” encontrou meios e formas de relacionar-se à privação da palavra: a palavra outra e a imagem outra dos indícios, símbolos e impressões, de onde emergem as fendas e as fissuras do discurso literário, a primazia da linguagem artística, pois “Donde el discurso autoritario cierra, el discurso literario fisura, fragmenta la figuración única a través de los procesos de ciframiento que muestran precisamente el deseo de una totalidad que, por definición, nunca puede ser aprendida por completo.”<sup>52</sup> (Ibidem, p. 34), com o que ilustramos a segunda constatação, a dos imbricamentos híbridos e plurais entre arte e censura.

Cabem ainda algumas palavras sobre a relação particularidade da relação entre a instituição da censura e a produção literária no Brasil durante a ditadura militar. Ao discorrer sobre as marcas da censura institucionalizada como prática oficial por parte de um governo autoritário e repressor, Antonio Candido (1993) situa o campo de ação da ditadura militar brasileira a partir de métodos de neutralização dos movimentos populares de organização à esquerda das práticas oficiais do governo. Instituída por lei, a censura instaura um ambiência de silenciamento e de diluição da oposição através da repressão, da intimidação e da restrição à liberdade de expressão do artista, de um modo geral, e do escritor, em particular. No entanto, no que concerne às relações entre a censura e a “literatura brasileira pós-1964” seria pertinente perceber a censura como uma prática de “pista dupla”. Expliquemos. Para Flora Sussekind<sup>53</sup> (1985, p. 12), a

<sup>51</sup> “Como instituição, erode a esfera pública, em alguns casos aniquilando-a por completo e em outros reduzindo-a a uns poucos atores autorizados ou impondo instituições de legitimação que permitem o que pode circular de maneira aberta.” Tradução nossa.

<sup>52</sup> “Onde o discurso autoritário fecha, o discurso literário fisura, fragmenta a figuração única através dos processos de ciframiento que mostram precisamente o desejo de uma totalidade que, por definição, nunca pode ser aprendida por completo.” Tradução nossa.

<sup>53</sup> Assim como Octávio Ianni (1991), Flora Sussekind (1985, p. 12, 13 e 16) também distingue três momentos da censura no Brasil. Para a pesquisadora, houve três momentos distintos e três estratégias adotadas pela política cultural à época: a) o desenvolvimento de uma tática do espetáculo; b) a política da supressão; c) a tática de incentivo e cooptação. Assim, “A primeira estratégia do governo Castelo Branco foi o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, principalmente a televisão, de modo que a literatura fosse deixada de lado, ou seja, até 1968 ainda existia uma abertura para a literatura daquela

censura não foi a única responsável pelos rumos tomados pela “literatura brasileira pós-1964”. Muito mais complexa em sua concepção, a literatura do período é o resultado de vários fatores extrínsecos e intrínsecos às obras literárias, o que dificulta uma explicação dos diversos rumos da literatura brasileira do período apenas em decorrência do exercício da repressão oficial, pois “A censura deixa de ser a explicação suficiente e nota-se que ela mesma é apenas um dos personagens criados nos dois últimos decênios. E personagem talvez não tão poderoso quanto se imaginava.” De modo análogo, Tânia Pellegrini (1996, p. 07-09, grifos do autor) aponta para o fato de que a institucionalização da censura não podou toda uma produção artística daquele momento e nem escondeu uma totalidade dessas obras em gavetas oficiais. Aceitar essa posição seria como ver apenas um lado da problemática da censura, o das supostas “gavetas vazias”. Em outras palavras, “Assumir integralmente as *gavetas vazias* é contentar-se com uma simplificação, pois as relações entre cultura e ditadura foram muito mais complexas; sabe-se hoje que havia muita coisa sob o pretexto “vazio cultural”, não resumia apenas à chamada *cultura de resistência*.” Indo além, Silviano Santiago (1982, p. 52) visualiza aspectos positivos na censura à literatura brasileira durante a ditadura militar, principalmente porque os escritores não deixaram de escrever devido à censura. Do que decorrem dois aspectos assertivos para o pesquisador: o primeiro seria “a emergência de certos desvios formais que acabam sendo características das obras do tempo”, o que exigiria processos figurativos e formais mais bem elaborados por parte dos escritores, ao que aludiremos no subcapítulo seguinte ao tratar das características formais de algumas obras paradigmáticas da “literatura brasileira pós-1964”; o segundo refere-se à leitura e à recepção dessas obras marcadas por transgressão formal e desvios de representação linear. Isto é, parte dessas obras atuaria como uma espécie de

---

época, para a literatura de denúncia, de protesto. Esse tipo de obra era lido por pessoas que a entendiam, como os intelectuais de esquerda. Ou seja, com o desenvolvimento dos meios de comunicação, a maior parte da população não tinha acesso ao que estava sendo produzido contra o governo da época; sendo assim, os intelectuais falavam para ninguém, pois as massas estavam coagidas pela televisão. A segunda estratégia adotada pelo governo (depois de 1968), a de supressão, foi bem mais rigorosa, pois passou a reprimir a produção literária, além dos meios de comunicação que antes tinham uma abertura política maior, como a televisão, por exemplo. A segunda estratégia é caracterizada por uma política de supressão: expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões. A terceira tática é a cooptação e o controle sobre o processo cultural, ou seja, tratava-se de uma estratégia mais rígida, segundo a qual o governo declarava-se apto a julgar o que era de interesse ou não para a produção literária. Os militares julgaram necessário fazer alianças com quem era da oposição, visto que estes eram capazes de influenciar a opinião pública. Desse modo, o governo passou a incentivar a produção literária, a fornecer programas para a intelectualidade e incentivar agências voltadas para a cultura.”

refinamento da percepção estética e crítica dos leitores devido à abundância de alegorias, alusões, intertextos, metáforas e liquefação da tessitura narrativa<sup>54</sup>.

Fissura, fragmentação, cifra. Censura, autoritarismo, violência. Como beber dessa bebida amarga e tragar essa dor, se calada a boca ainda resta o peito? E se ainda resta o peito, resta a palavra presa na garganta<sup>55</sup>. Essa palavra, antes sufocada, resiste à censura e ao autoritarismo pelo viés da elaboração artística, pela pluralidade de sentidos, pelas fissuras sobre a superfície primeira e literal das palavras: o cálice contém o cale-se, a ele se refere, e dele retira sua forma estética e seu conteúdo de significação, agora multiplicado, a projetar luz sobre fatos obscuros da recente história política brasileira. Por resistir à censura e ao autoritarismo, a palavra outra, a metáfora, cálice a transbordar vinho tinto de sangue, essa outra palavra instala uma “cultura de resistência” no cerne da sociedade, práxis de uma ação intelectual situada entre a política e a cultura, a história e a literatura, o contexto de cerceamento e o texto plural que dele toma o conteúdo e a ele provê uma forma singular de representação, daí a percepção de valor e distinção da literatura enquanto obra de arte: “O sentimento de que há nas grandes obras literárias uma tensão entre a escritura e as ideologias dominantes está no coração da hipótese de uma *cultura de resistência*.” (BOSI, 1992: p. 392, grifo nosso) Síntese estética de uma complexa mediação entre contexto e texto, ideologia e escrita, a outra palavra, a linguagem primaz, constrói uma resistência figurativa que singulariza os

---

<sup>54</sup> Um caso emblemático de censura à literatura brasileira durante a ditadura militar foi a proibição à coletânea de contos *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, em 1975. A esse respeito, o pesquisador e escritor Deonísio da Silva (1989, p. 29 e p. 295) transcreve o despacho do Ministro da Justiça Armando Falcão, durante o exercício do Presidente Geisel, em 15 de dezembro de 1976: “Nos termos do parágrafo 8º do artigo 153 da Constituição Federal e artigo 3º do Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, proíbo a publicação e circulação, em todo o território nacional, do livro intitulado *Feliz ano novo*, de autoria de Rubem Fonseca, publicado pela Editora Artenova S.A., Rio de Janeiro, bem como determino a apreensão de todos os seus exemplares expostos à venda, por exteriorizarem matéria contrária à moral e aos bons costumes. Comuniquem-se ao DPF”. O autor traz ainda uma lista com livros censurados no Brasil entre 1968 e 1978, entre os quais citamos: a) as peças teatrais *Abajur lilás* e *Barrela*, de Plínio Marcos; *Quarto de empregada*, de Roberto Freire; b) os contos “O cobrador”, de Rubem Fonseca; “Mister Curitiba”, de Dalton Trevisan; “Reflexões de dois amigos”, de Deonísio da Silva; os volumes de contos *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, e *Rebelião dos mortos*, de Luiz Fernando Emediato; c) os romances *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro; *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão; d) os livros acadêmicos *Os condenados da terra* e *Sociologia de una revolución*, de Frantz Fanon; *La filosofía como arma de la revolución*, de Louis Althusser; *Estruturalismo*, de Claude Lévi-Strauss; *História militar do Brasil*, de Nelson Werneck Sodré; *Método dialético e teoria política*, de Michael Löwy; *O mundo do socialismo*; *A revolução brasileira*, de Caio Prado Jr.; *Socialismo em Cuba*, de Leo Huberman e Paul Sweezy; *Socialismo y el hombre*, de Ernesto Che Guevara; *Torturas e torturados*, de Márcio Moreira Alves; *A universidade necessária*, de Darcy Ribeiro. Ainda na lista de Silva (1989), registre-se a ausência de três contos de Caio Fernando Abreu censurados em 1975 e que por esse motivo não foram incluídos na coletânea *O ovo apunhalado*.

<sup>55</sup> A oração alude à canção “Cálice”, de Chico Buarque e Milton Nascimento.

procedimentos da arte e estabelece uma distinção entre o tradicionalismo, impregnado das resinas do denotativo, e o surpreendente, o implícito, o simbólico: o cale-se transforma-se em cálice e “O resultado estético é uma forma peculiar, estranha, que representa o avesso da convenção estabelecida.” (Ibidem, p. 392) Assim, contra os convencionalismos de uma arte linear e literal, o ódio estético à burguesia da palavra, que se deseja outra, mais ampla, e cujas fissuras sobre a superfície da linguagem possam fundar uma prática cultural que resista<sup>56</sup>. E reinvente. À percepção de uma “cultura de resistência”, instalada no âmago de algumas práticas culturais da sociedade brasileira durante a ditadura militar, visualizamos uma aproximação à dialética negativa em Theodor Adorno (1975), sobre o que já discorreremos neste subcapítulo. Na medida em que a primazia da palavra metafórica amplia os ramos de significação e projeta luz sobre a superfície denotativa da linguagem, ela exige também uma postura crítica capaz de apreender imagens literárias em negativo, isto é, o cale-se iluminado pelo cálice.

Renovar, resistir pela arte, reinventar a palavra agora em negativo são modos de conjugar uma relação instável entre história e literatura, contexto e texto, forma e conteúdo. Ferreira Gullar (1984, p. 21), por exemplo, ao discorrer sobre as relações entre a vanguarda artística brasileira e a condição em subdesenvolvimento do país, percebe como a “Forma revolucionária não é a mera diluição de ‘achados’ formais e sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário.” Tal é o modo pelo qual conjugamos forma literária e conteúdo histórico na “literatura brasileira pós-1964”. Portanto, depois de um percurso sobre as relações teóricas entre texto e contexto em Antonio Candido (1980a; 1980b; 1993), Dominick LaCapra (2001), Dominique Maingueneau (1995), Ingedore Villaça Koch (2005) e Mikhail Bakhtin (1992), passamos a uma abordagem dos imbricamentos políticos e estéticos entre cultura, literatura, sociedade e autoritarismo, sob a perspectiva de Alfredo Bosi (1992), Antonio Gramsci (1978), Ferreira Gullar (1984), Hannah Arendt (1985), Octávio Ianni (1991), Ángel Rama (2008), Beatriz Sarlo (1991), Roberto Schwarz (1978) e Theodor Adorno (1975). Então tecemos algumas reflexões sobre a violência, tal como a percebe Anatol Rosenfeld (1993), Emílio Dellasoppa (1991) e Florestan Fernandes (1979), para então encetarmos o exercício crítico de algumas das vertentes emblemáticas da

---

<sup>56</sup> Remetemos ao poema “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade.

“literatura brasileira pós-1964”, de um modo geral, e de aspectos do conto de Caio Fernando Abreu escritos durante a ditadura militar no Brasil.

### 1.3. Aspectos formais e temáticos da “literatura brasileira pós-1964”

“Não há arte revolucionária sem forma revolucionária.”  
Vladimir Maiakovski.

“Toque de recolher. Com a repressão que anda por aí, ninguém quer sair de casa, as ruas estão vazias, cessaram as licenças para circular depois de 21h34min.”  
Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*.

Ao tratarmos das relações híbridas e plurais entre literatura e história, texto e contexto, literatura, sociedade e autoritarismo procuramos perfazer um percurso crítico e interdisciplinar de abordagem da literatura que permitisse demonstrar nossa tese a respeito desses mesmos imbricamentos: os fatos e circunstâncias retirados de conjunturas históricas específicas provocam fissuras no seio da linguagem literária por meio de projeção e não de influência desses fatos sobre o texto literário. Dessas fendas estéticas emergem resíduos e indícios significativos sobre as verdades simbólicas da literatura, como que a iluminar em retrospecto os quadros e contextos históricos a que se referem. Aqui reside a primazia da linguagem literária. Assim, como exercício de exemplificação do que ora percebemos, buscamos a apreensão de algumas constantes temáticas e formais da “literatura brasileira pós-1964”, em seus aspectos gerais e emblemáticos, de tal modo a situar parte da contística de Caio Fernando Abreu nessa inclinação histórica e artística da literatura brasileira. Um olhar atento e minucioso sobre a crítica literária específica ao assunto perceberia a referência recorrente ao termo contemporâneo para aludir à literatura do período aqui estudado. Nesse sentido, é pertinente discutir e problematizar até que ponto a nomenclatura “literatura brasileira contemporânea” poderia ser tomada como sinônimo de “literatura brasileira pós-1964”. Nosso objetivo não é o de propor mais uma terminologia ou classe específica para certa tendência da produção literária brasileira recente, principalmente em um momento de diluição e apagamento de fronteiras rígidas nos recortes diacrônicos dos estudos literários, ao que já aludimos anteriormente, pois talvez o mais relevante não seja buscar a representação de todo um tempo em obras e autores desse período, mas evidenciar os

possíveis traços comuns e diferentes entre as obras literárias para então apreender especificidades formais e temáticas da obra de cada autor analisado; em outras palavras, de uma visão individual, porque singular, ter-se-ia uma visão do conjunto, por revelar traços e indícios de parte das relações sociais, econômicas, históricas, políticas do momento abordado, sempre em seu aspecto sugestivo e ínfimo, jamais total. Assim sendo, encontramos duas propostas distintas para a situação do conceito de contemporâneo em literatura. De um lado, o recorte diacrônico da historiografia literária brasileira empreendido por Alfredo Bosi (1994) em sua *História concisa da literatura brasileira*, livro no qual encontramos a seguinte disposição de capítulos: a) a condição colonial; b) ecos do Barroco; c) Arcádia e ilustração; d) o Romantismo; e) o Realismo; f) o Simbolismo; g) Pré-modernismo e Modernismo; h) “Tendências contemporâneas”. E de outro lado, identificamos em Giorgio Agamben (2009) uma discussão sobre a natureza do contemporâneo a contemplar o que a etimologia da própria palavra alude: aquele ou aquilo que se inscreve de algum modo em seu próprio tempo. Discorramos sucintamente sobre as duas abordagens do contemporâneo para então propor uma resultante própria aos interesses de nosso estudo.

As “Tendências contemporâneas” de Alfredo Bosi (1994) compreendem autores cujas obras são acentuadamente díspares: de José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Marques Rebelo, José Geraldo Vieira, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena à Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, atravessando ainda a lírica de João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Mário Faustino e a poesia concreta. Como é possível perceber, seriam necessários volumes nada concisos para analisar a obra de cada um desses escritores, em suas muitas possibilidades de apreensão estética e crítica. Por outro lado, devemos reconhecer a tipologia característica de uma antologia de autores paradigmáticos elaborada em perspectiva diacrônica, que talvez seja a de propor um panorama geral da literatura de um país. De qualquer modo, a proposta de Alfredo Bosi (1994) não nos oferece muitos subsídios para perceber as especificidades artísticas de cada autor quando inseridos sob o rótulo de contemporâneo. Contemporâneo de quem? Contemporâneo a que? O *Poema sujo*, de Ferreira Gullar (1995), publicado em 1976, seria contemporâneo ao *Alguma*

*poesia*, de Carlos Drummond de Andrade (2007), de 1930? *A Paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector (1998), publicado em 1964, seria contemporâneo ao *O quinze*, de Raquel de Queiroz (1998), de 1930? Como é possível perceber, o critério cronológico da data e do ano de publicação não parece suficiente para responder às perguntas, nem os temas e as formas dessas obras, tão diferentes entre si, tampouco o fato de terem sido publicadas depois de 1930, isto é, após o Modernismo brasileiro. Talvez essas obras sejam contemporâneas por evidenciar traços figurativos e estéticos de uma escrita em desacordo com o seu presente. Justifiquemos.

Para Giorgio Agamben (2009, p. 62, grifo nosso), “*Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade. Contemporâneo é justamente aquele que saber ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas*”. Assim, removemos o conceito de contemporaneidade de uma posição estática e o alocamos em uma disposição que evidencia não a pertinência da data, mas a distinção artística da obra literária, em sua constituição sempre híbrida e plural. Enxergar a obscuridade e adentrar na escrita em trevas seria como buscar configurações estéticas outras para a obra literária, usar estruturas não repetidas, empreender os desvios do denotativo, alcançar imersões em sentidos metafóricos, em formas estéticas pouco comuns, na seleção de temas aparentemente inócuos, mas impregnados de significação, o que definiria aquela condição de desacordo com o presente. Por exemplo, um poema qualquer publicado em 1912 seria contemporâneo ao seu tempo justamente pela transgressão e pelo desconcerto por ele causados. Assim, ao ampliarmos a proposta didática de Alfredo Bosi (1994), e sem incorrer em julgamentos críticos parciais e limitados, diríamos que *A paixão segundo G. H.* é uma obra literária contemporânea não porque publicada em 1964, mas porque adentra esse espaço escuro de uma linguagem única. Assim como o *Poema sujo* também é contemporâneo não porque publicado durante o exílio de Ferreira Gullar (1995), em 1976, mas porque “turvo, mão do sopro contra o muro *escuro*”, inclina-se para essa obscuridade de tal modo a revelar as sutilezas da significação<sup>57</sup>. O contemporâneo, em sua relação com o tempo, seria definido pelo escuro dos deslocamentos estéticos e desacordos figurativos e não pelas luzes da semelhança e da

---

<sup>57</sup> Trecho do “Poema sujo”, de Ferreira Gullar (1995). Grifo nosso.

conformidade, seja a alusão à data ou aos procedimentos literários em voga à época de sua publicação. Tal abordagem sobre o conceito de contemporâneo problematiza sobremaneira o uso corrente e a aceção comum do termo, como o depreendemos no sumário da *História concisa da literatura brasileira* ou ainda na antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, ambos os títulos do mesmo autor. Se os contos são contemporâneos à data de seleção, organização e publicação do volume pelo professor paulista eles não o seriam ao presente da escrita de nosso trabalho, pois já decorrem quase quarenta anos desde 1974. Se são contemporâneos porque escritos por seus respectivos autores depois de 1930, então a situação agrava-se porque aí teríamos quase noventa anos a separar o que se convencionou didaticamente como o término do Modernismo e o momento presente, o que nos remete à pergunta de abertura desta discussão: como situar tantos contistas cujas produções são tão díspares entre si e dentro de um intervalo de tempo tão longo sob a nomenclatura de contemporâneo? Voltamos a um dos exemplos de nossa discussão: um poema qualquer publicado em 1912 poderia ser contemporâneo ao seu tempo por perceber o escuro da ruptura e não a luminosidade da regra e da tradição. Por isso, ao referir ao contemporâneo em literatura brasileira interessa-nos principalmente uma amostragem dessa literatura pelo que ela tem de original e específico no seio de sua linguagem artística e, em menor medida, a circunscrição dessa literatura a algum recorte temporal ao longo do século XX ou ainda àquela tendência que se seguiu ao Modernismo de 1922, pelas razões já expostas. Ao notar que a noção de contemporâneo conjuga simultaneamente as categorias do estético (pela singularidade) e do histórico (pelo tempo), propomos à nomenclatura “literatura brasileira pós-1964” uma compreensão não somente de textos literários produzidos durante a ditadura militar no Brasil, ou que a ela se refiram, como também os textos em cuja configuração de forma e de conteúdo seja possível depreender as relações entre a literatura e a história política do período pelo viés de uma linguagem literária singular, plural e implícita ao contexto de repressão, cerceamento e violência, do que então procederiam as suas marcas de contemporaneidade.

Ao consideramos as relações entre a história recente do Brasil e as transformações sociais, culturais e políticas do período, principalmente a partir dos anos 1960, não poderíamos negligenciar alguns eventos singulares para a composição de um espírito do tempo, para o espírito de uma geração daquele tempo nascida após a

Segunda Guerra (1939-1945) e que se situava diante de práticas culturais ainda conservadoras. O impacto das mudanças políticas, culturais e sociais é enorme e não teríamos condições de enumerar, exemplificar e discorrer sobre todo o espírito da década de sessenta devido aos limites de nosso trabalho. Elencamos apenas alguns sintomas e exemplos mais emblemáticos que nos parecem pertinentes às discussões ora tecidas sobre os liames entre sociedade, cultura e política. Assim, os anos sessenta assistiram à emergência de um amplo movimento em direção a prática de uma contracultura, marcada pelas manifestações da arte de vanguarda, como os quadros e as instalações *pop* de Andy Warhol e as experiências plásticas multidimensionais de Lygia Clark, por exemplo; uma literatura *beat* de autores norte-americanos como Allen Ginsberg e Jack Kerouac e uma “nova narrativa” nas letras nacionais<sup>58</sup>; o cinema político de Jean-Luc Godard e o “cinema novo” de Glauber Rocha e de Ruy Guerra<sup>59</sup>; o som das guitarras dos *Beatles*, de Bob Dylan, de Jimmy Hendrix e a incorporação à tropicália dessas mutantes guitarras à música brasileira; da Revolução Cubana e das lutas pela descolonização da África de língua portuguesa; dos festivais de Música Popular Brasileira e os impactos sociais e políticos de sua transmissão pela televisão; à

---

<sup>58</sup> O termo “nova narrativa” é de Antonio Candido (1987). Poderíamos traçar paralelos entre a poesia *beat* dos Estados Unidos e a poesia marginal brasileira a partir de alguns aspetos comparativos entre as duas formas de expressão literária. No entanto, atendo-nos aos propósitos deste subcapítulo que é o de traçar um panorama geral da arte e da literatura brasileira elaborada sob o impacto da ditadura militar limitamos a expor um breve comentário sobre a poesia marginal no Brasil. Sobre a poesia marginal brasileira dos anos 1970 remetemos o leitor ao ensaio “Tudo da minha terra (bate-papo sobre poesia marginal)”, de Antônio de Carlos de Brito (1987, p. 133-135, grifos do autor): “Incompatibilizada ou simplesmente alheia diante das formas rotineiras e alternativas de participação, parte considerável da juventude, mais intelectuais, artistas, irá coexistir em conflito latente e muitas vezes aberto com a situação [da ditadura militar]. Mas essa tensão, encarnando e refletindo os fatos, será experimentada na forma da *dispersão* e da espontaneidade imediata de cada um. Cria-se uma situação nova entre nós, em que se aprofunda o conflito entre valores e comportamentos representativos do mundo oficial e aqueles gerados relativamente fora de sua área de influência e controle, e mesmo em contraposição marginal a ela. A marginalização material assinalada antes, e que obriga o escritor a assumir pessoalmente os riscos de edição e distribuição, é assim completada pelos ensaios de ruptura no plano específico dos valores e das atitudes. É dentro desse espaço cultural e social, sucintamente esboçado e resistindo como pode, que vai nascer e proliferar um poesia que poderia ser chamada, digamos, de *marginal*, denominação que procura abarcar tanto os pressupostos materiais e institucionais de sua existência, como também aqueles efeitos que serão sistematizados no plano independente da linguagem.”

<sup>59</sup> As transformações estéticas que atravessaram a arte brasileira nos anos 1960 e 1970 atingiram também o cinema nacional. Vale lembrar que o cinema em si é um dos principais marcos do advento de uma indústria de cultura e do consumo em massa de produtos culturais. Ao longo do século XX, o cinema acompanha as mudanças na tecnologia e incorpora em sua estrutura fílmica as marcas desses processos. No Brasil das décadas de 1960 e 1970, área que nos compete observar neste subcapítulo, a eclosão do chamado “cinema novo” nacional deu-se a partir de uma aproximação entre diretores de cinema e algumas manifestações populares do país. Parte da crítica especializada no “cinema novo” considera os filmes *Barravento* de Glauber Rocha e *Os cafajestes* de Ruy Guerra, ambos de 1961, como emblemáticos nessa conjuntura. Outros exemplos seriam *Os fuzis*, de Ruy Guerra, *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, os três lançados em 1964. Conf. em Sônia Virgínia Moreira (1986).

eclosão de diversos movimentos pela luta de direitos dos muitos tipos de homens e de mulheres e cujas vozes antes em silêncio tomaram as ruas das principais capitais do mundo; de protestos civis organizados contra a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã; da vitória brasileira na Copa Mundial de Futebol em 1962 e em 1970 e os usos políticos dessas conquistas pelo governo; o golpe militar em 1964 a instaurar uma ditadura que perduraria até 1985; da nova capital do país, agora Brasília, em 1960; o maio de 1968 em Paris, resultado, “[...], sobretudo, de um novo espírito libertário e anti-autoritário” (CUNHA, 2008: p. 08); a tríade implícita ao *rock and roll* independente reverberada durante o Festival de Woodstock nos Estados Unidos em 1969; de uma tendência estética da literatura brasileira em sua relação com a conjuntura da ditadura militar, a “literatura brasileira pós-1964”, cuja nomenclatura remete a 1964, ano do golpe. Anos 1960<sup>60</sup>. Embora os contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados tenham sido publicados na década de 1970 e problematizem a representação literária do exílio e da expulsão política do país a partir de 1970, ainda assim não poderíamos deixar de tecer algumas considerações acerca do impacto das transformações políticas, sociais e culturais características dos anos sessenta por sentirmos no espírito dessa década o bojo de marcas recorrentes na década seguinte, a de 1970, recorte temporal no qual situamos preferencialmente a “literatura brasileira pós-1964”.

O segundo momento da ditadura militar no Brasil é aquele em que a repressão e censura do governo cercearam a produção artística nacional com maior intensidade, como o percebe Idelber Avelar (2003). É o período posterior ao Ato Institucional de N° 05, cujo decreto de dera em 1968. Parte considerável das obras literárias publicadas nessa conjuntura, doravante “literatura brasileira pós-1964”, projeta marcas de forma e conteúdos relacionados à opressão, à violência e ao autoritarismo característicos ao momento, sempre de modo híbrido e plural. Um levantamento preliminar de obras atinentes à “literatura brasileira pós-1964” levar-nos-ia a uma quantidade enorme de textos literários, em suas múltiplas manifestações do conto, da novela, do romance, da poesia e do teatro<sup>61</sup>. De modo análogo, teríamos uma quantidade ainda maior de uma

---

<sup>60</sup> Parte das manifestações políticas, sociais e artísticas aqui apresentadas foi coletada em Ângela Maria Dias (1999).

<sup>61</sup> Cabem algumas notas sobre o teatro político brasileiro dos anos 1970 em sua relação com o cerceamento do governo militar. Para Sônia Virgínia Moreira (1986, p. 33), “Arte engajada pode-se dizer também do trabalho desenvolvido por grupos de teatro, como *Arena contra Zumbi*, dirigido por Augusto Boal no começo dos anos 60, e *Liberdade, liberdade*, espetáculo que desde a sua primeira apresentação, em 1965, comprou uma arrastada briga com a censura. *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite*

crítica literária sobre o assunto, em forma de estudos abrangentes e específicos, além do aportes de capítulos, livros, artigos, ensaios, teses e dissertações. Não obstante, não poderíamos negligenciar a matéria e deixar de tecer algumas considerações ainda que sucintas sobre parte de uma crítica específica em torno da “literatura brasileira pós-1964”. Para tanto, selecionamos apenas a crítica literária sobre o gênero narrativo, isto é, o conto e o romance, por parecer-nos mais atinente aos fins de nosso trabalho sobre os contos de Caio Fernando Abreu. Começamos pelo romance e em seguida levantaremos parte da crítica literária sobre o conto em suas relações com a ditadura militar no Brasil<sup>62</sup>.

Para um estudo panorâmico das principais características formais e temáticas de um conjunto de romances da “literatura brasileira pós-1964” citamos o livro *O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro*, trabalho de Regina Dalcastagnè (1996) no qual é possível entrever a alegoria política e a paródia ao discurso do governo militar como recursos de leitura críticos para os romances analisados pela pesquisadora. Essas figuras de linguagem que operam através de desvios da significação literal surgem como formas de representar esteticamente o cerceamento, a opressão e a violência, de tal modo a situar o romance como um possível espaço figurativo de elaboração e de representação da dor. Já Renato Franco (2003) relaciona parte da produção literária brasileira dos anos setenta elaborada sob o impacto da ditadura militar a uma “circunstância de catástrofe”. O autor localiza nos anos 1960 o início das experiências literárias de fragmentação da narrativa e de uma ruptura com a tradição literária

---

*suja*, de Plínio Marcos, foram peças que conviveram com proibições e liberações em diferentes regiões do território nacional. Foi ainda na década de 60 que o teatro brasileiro serviu de alvo para um sério momento de terrorismo cultural, quando atores e parte do público da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, foram agredidos em São Paulo, por integrantes de um grupo anticomunista que invadiu o teatro durante a apresentação do espetáculo dirigido por José Celso Martinez Corrêa, que no final da década encenaria *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.” Remetemos ainda o leitor ao estudo *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*, de Yan Michalski (1985).

<sup>62</sup> Por exemplo, os romancistas mais recorrentes nesses estudos são: Aguinaldo Silva, Alfredo Sirkis, Ana Maria Machado, Antonio Callado, Antônio Torres, Assis Brasil, Augusto Boal, Autran Dourado, Benito Barreto, Carlos Heitor Cony, Carlos Sussekind, Darcy Ribeiro, Dau Bastos, Deonísio da Silva, Érico Veríssimo, Esdras do Nascimento, Fernando Gabeira, Heloísa Maranhão, Heloneida Studart, Hermilo Borba Filho, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Janer Cristaldo, Jefferson Barros, João Gilberto Noll, João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado, José J. Veiga, José Louzeiro, Josué Guimarães, Josué Montello, Luiz Gutemberg, Luiz Vilela, Lygia Fagundes Telles, Márcio Souza, Marcos Santarrita, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Oswaldo França Júnior, Paulo Francis, Raduan Nassar, Renato Pompeu, Renato Tapajós, Roberto Drummond, Rubem Fonseca, Ruy Mourão, Salim Miguel, Sérgio Sant’Anna, Silvano Santiago, Tabajara Ruas, Valério Meinel e Victor Giudice. A lista de romancistas foi coletada em Janete Machado (1981a; 1981b), Flora Sussekind (1985), Malcolm Silverman (1995), Regina Dalcastagnè (1996), Alcmeno Bastos (2000), Renato Franco (2003) e Tânia Pellegrini (2006).

brasileira de representação realista, os quais convergem para os caminhos específicos de configuração estética do romance e do conto na década de setenta. Para apreender essas vertentes formais e temáticas na “literatura brasileira pós-1964”, Renato Franco (2003) propõe nove nomenclaturas para a análise a crítica de romances: a) o romance de desilusão urbana; b) o romance político; c) o romance da “cultura de derrota”, o qual se bifurca em duas outras inclinações distintas: as narrativas escritas sob a sensação de “sufoco” ou de “esquartejamento” e aquelas elaboradas sob uma sensação de “impasse”; d) os romances considerados como “exceções” ou “os outros rumos”, pela dificuldade em situá-los em uma categoria própria; e) o romance-reportagem; f) o romance-denúncia; g) as narrativas da “geração da repressão” ou a “literatura de testemunho” dos anos 1970; h) o romance de resistência; i) a ficção radical. A análise de romances políticos que ficcionalizaram matérias e conteúdos de extração histórica referentes à ditadura militar no Brasil encontra no trabalho *A história foi assim: o romance político brasileiro dos anos 1970/1980*, de Alcmeno Bastos (2000), uma sólida proposta para a leitura crítica de alguns dos romances relacionados à “literatura brasileira pós-1964”. (NR 14) Por seu turno, Sylvia Telarolli e Ângelo Del Vecchio (2006, p. 10) organizam uma coletânea de ensaios sobre os liames entre literatura e política no século XX, em cuja “Apresentação” discutem “como o significado do texto literário no contexto histórico e literário dos anos 70 [poderia expressar-se] pelo dilaceramento do narrador, o qual não faz concessões à tendência dominante de denúncia das tensões sociais e políticas”. Para a leitura de uma crítica literária contemporânea, em seu sentido estrito, ao ano de publicação de importantes obras da “literatura brasileira pós-1964”, temos as notas de Flávio Aguiar (1978) sobre a publicação de *Zero*, *A festa* e de *Feliz ano novo*, de Ignácio de Loyola Brandão (1987), Ivan Ângelo (1978) e de Rubem Fonseca (1975), respectivamente, em 1975. Ademais, o autor das notas também detecta a ampliação da presença do conto em antologias, nos jornais e em edições independentes, sobre o que discorreremos adiante ao tecer alguns comentários sobre o conto brasileiro dos anos setenta. Localizamos ainda a crítica de Flávio Moreira da Costa (1976) sobre *A boa ficção brasileira de 1975*, para quem o referido ano foi emblemático quanto à publicação de importantes obras literárias situadas no âmbito do que hoje compreendemos como “literatura brasileira pós-1964”. Aliás, 1975 é o ano de publicação de *O ovo apunhalado*, o segundo volume de contos de Caio Fernando Abreu. Já para a análise de romances que dialogam com a história política brasileira dos

anos setenta, em suas constantes formais de fragmentação estética como problematização das conjunturas específicas do período, há os livros *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética* e *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*, ambos de Janete Gaspar Machado (1981b; 1981a). O brasilianista Malcolm Silverman (1995) empreende um amplo levantamento bibliográfico e estudo individual e comparado de cento e noventa e seis romances brasileiros publicados entre as décadas de 1960 e a de 1980. Ao situar o “protesto” como categoria estética para a concepção de um “novo romance brasileiro”, o autor propõe nove classificações para as diferentes vertentes dos romances então analisados, a saber: a) romance jornalístico; b) romance memorial; c) romance de massificação; d) romance de costumes urbanos; e) romance intimista; f) romance regionalista-histórico; g) romance realista-político; h) romance de sátira política absurda; i) romance de sátira política surrealista. Uma coincidência pertinente: embora utilizem uma fundamentação teórica e procedimentos analíticos distintos tanto Malcolm Silverman (1995) quanto Renato Franco (2003) propõem nove nomenclaturas para as modalidades de romances da “literatura brasileira pós-1964”. Por último, Ângela Maria Dias (2005, p. 87, grifo nosso) e Karl Erik Schollhammer (2000, p. 249, grifo nosso) discorrem sobre os imbricamentos entre a ficção brasileira contemporânea, representações literárias da experiência urbana e o impacto da violência sobre essas representações. Para a autora, a literatura brasileira contemporânea, em seu sentido lato, mantém nítidos vínculos com representações do urbano, do que decorrem procedimentos estéticos tingidos pelo inverossímil, pois “Para além da crueldade da convivência nas metrópoles ocupadas pelo presente perpétuo das imagens e pelo cortejo dos males, *o real transparece como trauma.*” Já o pesquisador detecta uma forma específica de exposição da realidade em cenários urbanos violentos da literatura brasileira recente. Para apreender essa forma específica de representação, o autor propõe o termo “transrealismo” como categoria que busca uma realidade para além de si própria. Desse modo, a linguagem literária romperia os limites de uma representação literal e linear para flagrar, a “olho nu”, “*os impactos não discursivos da violência e da morte*”. Daí a inscrição da violência, do cerceamento e da repressão nos planos enunciativos da narrativa, o que responderia por uma configuração fragmentada, lacunar, híbrida e, por isso mesmo, bastante significativa. As citações dos professores interessam-nos por três motivos basilares: em primeiro lugar, ambos os ensaios reiteram o caráter inverossímil, não-linear,

transgressor das representações literárias de experiências traumáticas, tais como a violência, a tortura, a perseguição, os exílios. Em segundo lugar, ao incidir o recorte da teoria de um sobre uma amostra da teoria do outro encontramos o direcionamento para as análises que serão empreendidas no terceiro capítulo de nosso estudo. Por enquanto, localizemos somente a síntese resultante dessa incisão: os impactos não discursivos do autoritarismo, através de suas muitas feições, transparecem como trauma na representação da realidade. E em terceiro lugar, interessa-nos sobremaneira a expressão “a olho nu” como referência ao tipo de análise literária empreendida neste trabalho sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Isto é, na medida em que não compactuamos com uma representação literária totalizante e que alcance toda a abrangência de uma dada conjuntura histórica, resta-nos tão somente apreender indícios, rastros e sugestões, através dos símbolos, das impressões e das imagens estéticas do desterro nos quatro contos por nós analisados. Passemos à palavra ao conto.

Não teríamos condições de encetar toda uma discussão teórica sobre a natureza do gênero literário conto e apresentar seus principais exemplos e configurações ao longo da história da literatura brasileira simplesmente porque nosso trabalho trata de alguns contos de Caio Fernando Abreu. Tal possibilidade exigiria outro trabalho, com outros objetivos e recortes temáticos e uma composição de *corpus* muito mais ampla<sup>63</sup>. Não obstante, poderíamos elencar algumas características formais específicas à tessitura narrativa do conto, de um modo geral, porque aludiremos a algumas delas quando da análise propriamente dita dos contos de exílio do escritor que estudamos. Desse modo, dividiremos esta seção sobre o conto em duas partes: a primeira trata do levantamento de algumas constantes formais do conto e a segunda apresenta parte da crítica literária brasileira sobre o conto, principalmente aquele publicado após a década de sessenta. Júlio Cortázar (1974, p. 149) percebe como pode ser difícil definir o gênero conto, pois é “tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo.” Esse voltar-se a si próprio traço enquanto típico do

---

<sup>63</sup> Ilustramos os contistas mais recorrentes em antologias do conto brasileiro publicadas à época da ditadura militar ou ainda aquelas antologias que buscaram mapear os chamados “contos da repressão”: Caio Fernando Abreu, Deonísio da Silva, Flávio Moreira da Costa, Garcia de Paiva, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, João Antônio, João Gilberto Noll, Júlio Borges Gomide, Lygia Fagundes Telles, Luiz Fernando Emediato, Luiz Vilela, Mafra Carbonieri, Manoel Lobato, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Ricardo Ramos, Roberto Drummond, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna e Wander Pirolli. A lista de contistas foi coletada em Antonio Carlos Hohlfeldt (1981), Fábio Lucas (1982; 1987), Antonio Candido (1987), Malcolm Silverman (1985) e Alfredo Bosi (1997).

conto poderia decorrer da constatação de uma esfericidade inerente ao conto. Ao circunscrever e restringir a ação narrativa a um ambiente fechado, provavelmente íntimo, e empreender a narração em primeira pessoa, o contista consegue alcançar um efeito de unidade no qual as instâncias de narração e de ação parecem ser as mesmas e estar dissolvidas em um só processo. Ademais, se o narrador do conto for uma de suas personagens e a ação narrativa ocorrer no ambiente íntimo e circunscrito do conto, ele atingiria um efeito de plenitude devido às tensões elaboradas no interior fechado e circunscrito do próprio conto, tal qual se fosse uma esfera. O ficcionista argentino contrasta ainda o conto e o romance. Para ele, o conto seria como uma fotografia e o romance como um filme devido aos limites e contornos mais restritos em um e mais amplos no outro. Essa noção dos limites de uma fotografia, de um quadro, de uma moldura, de um retrato será retomada adiante quando abordarmos as características de uma narratividade do exílio nos contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados. À circularidade do conto associaríamos uma noção de limite do enredo, de concentração da ação, de uma delimitação precisa de seus episódios centrais e dos poucos eventos periféricos. Por ser uma narrativa de menor extensão e geralmente mais conciso, o conto possuiria uma unidade de efeito, obtida através de elaboração estética de meios e de recursos figurativos. Apesar da aparente simplicidade de sua forma, a fluidez, a abertura, a mobilidade e a constante capacidade de renovação de sua própria linguagem trazem dificuldades específicas para uma proposta de classificação geral do conto<sup>64</sup>.

Walnice Nogueira Galvão (1982, p. 168-169) relaciona o conto brasileiro ao advento e à ampliação de uso dos meios de comunicação de massa, principalmente a imprensa e a televisão, associados à relativa percepção de diminuição do tempo do trabalhador devido ao aumento da jornada de trabalho nas grandes cidades. Suas cinco teses sobre o conto partem de uma premissa, a de que o conto no Brasil só poderia ser plenamente entendido a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922, pelos efeitos estéticos renovadores trazidos para o cerne da literatura brasileira a partir de então. É justamente o jornal diário que atravessa o diálogo e a relação entre o conto contemporâneo e o Modernismo de 1922: “O conto faz parte da tomada do poder literário pela prosa de ficção impressa, e mais especificamente pela prosa publicada em jornal diário.” Ao adentrar o interior dos jornais e da imprensa periódica, o conto teria

---

<sup>64</sup> André Jolles (1976) discute alguns dos problemas teóricos específicos às “formas simples” de um conto.

suas feições delimitadas pela própria natureza pragmática e concisa do jornal. Assim, o conto publicado em jornal deveria ser uma narrativa de leitura breve e rápida cuja apreensão dá-se de uma só vez, com enredo e efeito únicos, um desfecho determinante, de tal modo que o conto, devido a sua brevidade e concisão, caberia no jornal. A partir dos anos sessenta, a inserção do conto nos meios impressos de comunicação de massa deu-se não somente em jornais de circulação mais ampla, mas também nos fanzines, na imprensa alternativa, nos jornais “nanicos”, reproduzidos nos famosos mimeógrafos dos anos setenta<sup>65</sup>. A ensaísta percebe ainda o advento da crônica como gênero híbrido entre o conto e a notícia a partir dessa inserção gradativa do conto nos jornais de circulação diária<sup>66</sup>. Já Nádia Batella Gotlib (1985) discute de modo didático algumas posições antagônicas em relação à teoria do conto, tais como a atribuição em situar o conto como gênero específico e com características próprias, os limites da especificidade do conto enquanto uma modalidade específica de narrativa, a permanência de classificação de um conto como conto a despeito das muitas transformações formais que o conto poderia experimentar. Ao discorrer sobre as relações plurais entre o advento da modernidade no Brasil e as configurações formais e temáticas do conto, Fábio Lucas (1982) expõe duas categorias distintas para a classificação do conto: o conto “anedota” e o conto “atmosfera”. Embora próximos pela condensação dos meios figurativos, os dois tipos de conto afastam-se por seus aspectos formais. O primeiro estabeleceria ligações com eventuais referências ao contexto, aos quadros históricos e sociais de um modo mais linear e direto, sem grandes rupturas e desvios de forma. Haveria ainda uma orientação para elaborar situações de tensão e de conflitos de tal modo a conduzir ao esfacelamento

---

<sup>65</sup> Algumas palavras sobre aspectos da imprensa alternativa no Brasil durante os anos 1970. Para um levantamento das principais publicações alternativas em circulação no Brasil nos anos 1970 remetemos o leitor ao livro de Luiz Carlos Maciel (1987), *Anos 60*. Aliás, o autor participou efetivamente em grande parte dessas publicações, às quais ocorrem diversos nomes tais como imprensa alternativa, publicação em mimeógrafo, fanzines, jornais nanicos. Em comum, todos configuravam desvios da imprensa oficial cuja proliferação sub-reptícia permitia sua circulação à despeito dos procedimentos normativos de controle e cerceamento da informação por parte do governo militar. Em muitos desses periódicos, escritores publicavam seus poemas marginais e contos alternativos. Alguns desses poetas eram os da chamada “geração mimeógrafo”. A tiragem da imprensa nanica era limitada e sua distribuição informal.

Citemos alguns deles: *O pasquim*, fundado por Jaguar, Sérgio Cabral e Tarso de Castro seis meses após o decreto do AI-05, em 1968; *A flor do mal*, algo entre o fanzine e o jornal, escrito à mão, fundado por Luiz Carlos Maciel e pelos escritores Tito de Lemos, Torquato Mendonça e Rogério Duarte, em 1971; a revista *Kaos*, de 1971, lançada por Mauro Mautner e que teve a participação de Caetano Veloso e de diversos poetas “marginais”. Para uma ampliação dessas informações remetemos o leitor ao ensaio “A imprensa alternativa ontem e hoje”, de Márcio Bueno (1986).

<sup>66</sup> Aliás, cabe uma nota de coincidência entre esse aspecto da crítica de Walnice Nogueira Galvão (1982) e a primeira vez em que lemos um texto de Caio Fernando Abreu, em 04 de fevereiro de 1996, ao ler a crônica “A morte dos girassóis” então publicada no suplemento *Caderno 2* de uma edição de domingo do jornal *O Estado de São Paulo*.

daquela mesma tensão no desfecho do conto. Já o segundo seria mais voltado para seus processos narrativos, do que decorreria maior atenção às possibilidades da escrita, um maior teor literário e referências implícitas ou diluídas às conjunturas sociais e históricas. Ao tomar a proposta de Fábio Lucas (1982), identificamos parte da contística de Caio Fernando Abreu como se conto de atmosfera, tanto seus contos “jovens” publicados nos anos 1970 quanto os “maduros” escritos entre 1982 e 1996, ano de falecimento do escritor. Nos primeiros, o viés da alusão, dos implícitos e das sugestões tomava uma constituição figurativa distinta daquela percebida em seus contos tardios. A alegoria política, por exemplo, sobressai da leitura de “O mar mais longe que eu vejo” e “O ovo”, ambos de 1970, assim como em “Nos poços”, “Oásis” e “A margarina enlatada”, publicados em 1975. Já as sugestões e o implícito da palavra interdita em “Sem Ana, blues” e “Linda, uma história horrível”, ambos de 1988, operam notadamente por meio de uma inclinação sensível, pela sutil construção de sentidos ao escavar nas sutilezas das palavras as imagens de perda e dos anúncios da morte. Fábio Lucas (1985) organiza ainda os *Contos da repressão*, antologia publicada em 1985 e composta por contos de Deonísio da Silva, Flávio Moreira da Costa, Garcia de Paiva, Ivan Ângelo, Júlio Borges Gomide, Maфра Carbonieri, Manoel Lobato, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Ricardo Ramos, Rubem Fonseca e Wander Pirolli. Ao contrário de *O conto brasileiro contemporâneo*, de Alfredo Bosi (1997), a seleção de Fábio Lucas (1985) atendeu ao critério de unidade temática dos contos escolhidos, pois todos os vinte e um contos tratam de algum modo de aspectos da representação da violência, da censura e da repressão características da ditadura militar no Brasil.

Ao referir-se ao conto brasileiro publicado a partir dos anos 1960 e, principalmente, aqueles escritos nos anos 1970, Alfredo Bosi (1997) detecta uma vertente formal do conto característica à época que estudamos. Essa inclinação do conto seria marcada por três características formais: a) os limites da narrativa, do enredo e da verossimilhança realista seriam tensionados ao máximo; b) haveria uma profusão de jogos verbais entremeados por excessos de palavras e silêncios bruscos, repetições e fragmentos, recortes, colagens; c) o conto promoveria uma síntese dessas características ao absorver e expandir esteticamente imagens da violência comuns no período. Porque projetam certos quadros e conjunturas históricas marcadas pela violência, pela censura, pelo autoritarismo, a forma do conto representaria os próprios conflitos de uma

realidade agressiva e dilacerada, daí a proposta do professor para uma vertente “brutalista” do conto brasileiro contemporâneo. É pertinente observar que Alfredo Bosi (1997) não incluiu Caio Fernando Abreu em sua antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, cuja primeira edição é de 1975, ano emblemático para a “literatura brasileira pós-1964” devido à publicação dos romances *A festa* e *Zero*, de Ivan Ângelo (1977) e de Ignácio de Loyola Brandão (1987), além do volume de contos *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca (1975). O crítico limita-se a perceber “outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento.” (BOSI, 1997: p. 18, grifo nosso) Referência implícita ou não, a Editora Movimento, de Porto Alegre, publicou a primeira coletânea de contos de Caio Fernando Abreu, *Inventário do irremediável*, em 1970. Uma última consideração sobre a vertente “brutalista” e um dos contos de Caio, “Creme de alface”. O conto foi escrito em 1975 e não foi publicado até 1995 quando então o escritor o incluiu no volume *Ovelhas negras*, formado por contos guardados pelo próprio autor. À iminência da morte, Caio Fernando Abreu decide rever a própria obra. É quando o escritor reescreve vários de seus contos e publica outros até então dispersos. Esses contos publicados em 1995 são as suas *Ovelhas negras*. Na coletânea, todos os contos possuem uma espécie de “apresentação” ou “introdução ao leitor” e o que lemos à entrada de “Creme de alface” é o que segue:

O que me aterroriza neste conto de 1975 é a sua atualidade. Com a censura da época seria impossível publicá-lo. Depois, cada vez que o relia, acabava por respeitá-lo com um arrepio de repulsa por sua *absoluta violência*. Assim, durante vinte anos escondi até de mim mesmo a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades. Não é exatamente uma boa sensação, hoje, perceber que as cidades ficaram ainda piores, e pessoas assim ainda mais comuns. (ABREU, 2002: p. 127, grifo nosso).

As relações entre a percepção de Alfredo Bosi (1997) para a crítica de um “brutalismo” no conto brasileiro da década de 1970 e a leitura de “Creme de alface” são instigantes e revelam tanto a perspicácia do professor em ler as imagens literárias de seu tempo quanto a sensibilidade estética de Caio Fernando Abreu em escrever um conto cuja forma em fluxo de consciência e o tema da “absoluta violência” projetem imagens sensíveis da conjuntura histórica, social e política do Brasil à época, ainda que pelo viés escuro da dor, das palavras de baixo calão e de um estado de brutalidade. Ao contrário de Alfredo Bosi (1997), o brasilianista Malcolm Silverman (1985) inclui um conto de Caio Fernando Abreu em sua antologia crítica *O novo conto brasileiro contemporâneo*.

Trata-se de “A margarina enlatada”, cuja primeira edição é publicada em *O ovo apunhalado*, de 1975. Já Antonio Carlos Hohlfeldt (1981, p. 12) propõe seis nomenclaturas para as manifestações do conto brasileiro contemporâneo, a saber: a) o conto rural; b) conto alegórico; c) o conto psicológico; d) o conto de atmosfera; e) o conto de costumes; f) conto sócio-documental. Para além dos fins didáticos de uma categorização do conto brasileiro recente, o pesquisador localiza a década de 1960 como “a grande década do conto”, pois muitos contistas “foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através desse gênero específico” e em meados dos anos sessenta e setenta. À “grande década do conto” poderíamos remeter a palavra inglesa *boom* em seu sentido lato de explosão de escrita, publicação e leitura de contos além de um aumento significativo no Brasil do número de contistas a partir daquele momento. Aliás, a expressão também é usada por Antonio Candido (1987) para os mesmos fins ao analisar a “nova narrativa” brasileira dos anos 1960 e 1970. Por fim, encerramos esse breve levantamento sobre parte da teoria e da crítica em torno do conto brasileiro escrito durante a ditadura militar com as palavras de Mário de Andrade (2002), ele também contista. Diante da incontestável abrangência do estado da matéria, dos contornos pouco precisos e da forma fluida, múltipla e ambígua do conto, compreendemos que um conto é aquilo cujo autor chama de conto.

Já havíamos referido ao termo “brutalismo” como uma proposta de Alfredo Bosi (1997) para apreender certas formas e temas recorrentes no conto brasileiro contemporâneo escrito nas décadas de sessenta e setenta. À percepção de uma vertente brutal na “literatura brasileira pós-1964” incluiríamos o conceito de uma “literatura do contra”, tal como Antonio Candido (1987, p. 211) o propõe no ensaio “A nova narrativa”. Essa inclinação figurativa e temática da literatura seria aquela “contra a escrita elegante, contra a convenção realista, contra a lógica narrativa, contra a ordem social.” Assim, tal tendência poderia ser relacionada às condições históricas sob o impacto da ditadura militar, a qual repercutiu em determinados escritores um sentimento de oposição aos meandros da tradição e de negação ou recusa aos valores tidos como clássicos, como o equilíbrio e o senso de proporção, que eventualmente persistiam sobre a arte, de um modo geral, e sobre a literatura, em particular. O professor é enfático na seleção de um vocabulário que alcance as principais manifestações dessa “nova narrativa” brasileira dos anos 1960 e 1970, senão vejamos algumas de suas palavras: o

“novo”, a “narrativa renovadora”, uma “literatura participante”, as “fábulas políticas”, o “realismo feroz”, a “geração da repressão”, as muitas “experiências formais e estéticas”, os “processos de ruptura com a sintaxe e o vocabulário tradicional”, a absorção de temáticas retiradas do abjeto, das ruas, dos lugares escuros iluminados pela “desarticulação” e pelo “desmoronamento” da narrativa. Não poderíamos negligenciar as profundas marcas e relações de sinonímia mantidas entre essas palavras, as quais em seu conjunto oferecem modelos críticos adequados para a referência à “literatura brasileira pós-1964”. Seja pelo viés da novidade, da participação política dos autores, dos procedimentos estéticos a configurar fábulas, alegorias e alusões implícitas ao poder autoritário e à ditadura militar, da ferocidade de uma geração de escritores que encontra no texto literário as marcas e as fissuras de sua representação estética tanto no romance quanto no conto. Ademais, a partir dessa vertente da literatura brasileira contemporânea em seu contexto específico de elaboração, Antonio Candido (1987) percebe ainda o surgimento de demolidoras manifestações de revolta, como o Tropicalismo, por exemplo, o qual se somou aos processos de transformações sociais perpetrados pelos movimentos estudantis de 1968, ao que já aludimos<sup>67</sup>. Assim sendo, ao conjugar os temas providos pela história política do período, uma linguagem híbrida e não-linear e uma forma narrativa fragmentada, os escritores que optaram pela experiência brutal e pela renovação tanto na técnica quanto na concepção da narrativa buscaram meios de projetar esteticamente os estilhaços de uma realidade cuja representação não poderia ser pelo viés do explícito e do linear. A realidade que se projeta dessas narrativas é outra, “outra realidade menos morta”<sup>68</sup>:

Se a respeito dos escritores dos anos 50 falei na dificuldade em optar, no fim da apreciação disjuntiva, com relação aos que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade.

---

<sup>67</sup> O Tropicalismo poderia ser compreendido como um amplo movimento artístico brasileiro que buscou modos outros para olhar e reinterpretar em arte algumas características da cultura nacional ao absorver elementos de nossa cultura popular e incorporar instrumentos e procedimentos estéticos importados, como a presença da guitarra elétrica na música de grupos como *Os mutantes* e na canção de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, por exemplo. Ao incorporar elementos estrangeiros em suas propostas estéticas, o Tropicalismo retoma parte do projeto nacionalista do Modernismo de 1922. O Tropicalismo causou profundas marcas em todo o movimento alternativo dos anos 1970. O bojo para sua eclosão foram as muitas agitações sociais e culturais que marcaram o final dos anos 1960 quando então a cidade de São Paulo difundia novas propostas culturais para todo o Brasil. Alguns nomes comumente associados ao Tropicalismo são os de Caetano Veloso, Gilberto Gil, *Os mutantes*, Torquato Neto, Waly Salomão, José Carlos Capinam, Hélio Oiticica, José Celso Martinez Corrêa e Glauber Rocha. Para maiores informações sobre o Tropicalismo, indicamos os estudos de Sônia Virgínia Moreira (1986), Caetano Veloso (1997), Carlos Basualdo (2007) e Celso Favaretto (2007).

<sup>68</sup> Referência à canção “Cálice”, de Chico Buarque e Milton Nascimento.

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidades e técnicas de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1987, p. 209-210, grifo do autor)

Tecer conjecturas sobre e analisar a “literatura brasileira pós-1964” é considerar esse oceano de possibilidades plásticas em parte considerável da narrativa brasileira elaborada durante as décadas de 1960 e 1970, âmbito no qual situamos a “literatura brasileira pós-1964”. Conforme veremos adiante, essas marcas de ruptura e de transformação também podem ser lidas em alguns dos contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados como em “Lixo e purpurina” e em “London, London ou Ajax, brush and rubbish”. Da leitura crítica desses contos emergem constatações importantes sobre sua tessitura narrativa que poderiam ser relacionadas às reflexões teóricas de Antonio Candido sobre a “nova narrativa” brasileira, tais como a imprecisão e a dificuldade em estabelecermos critérios nítidos de classificação para “Lixo e purpurina” devido à profusão e ao amálgama de gêneros distintos representados por trechos de carta, partes de diário pessoal, poemas, referências a datas e a locais que em última instância problematizam as relações entre experiência, realidade e ficção, as muitas colagens e intertextos que aludem a outros textos literários, a canções nacionais e estrangeiras, a cidades e países como Madrid, Barcelona, Paris, Londres, Estocolmo, Rio de Janeiro, Goa, Calcutá, Brasil, Argentina, Suécia, Índia, Nepal, lugares onde estar poderiam ser escolhas mais ou menos certas quando “todo caminho é caminho”<sup>69</sup> (ABREU, 2002, p. 126).

---

<sup>69</sup> Conforme apontaremos adiante, a escrita diarística e a epistolografia são modalidades de escrita recorrentes no exílio. Isabela Kestler (2004), ao analisar a produção textual de escritores judeus exilados no Brasil devido à perseguição nazista, tece importantes considerações acerca das cartas e dos diários escritos no exílio.

Assim, por consideramos que o levantamento e a análise de uma totalidade das obras desse período sejam de um alcance muito superior aos fins de nosso estudo, circunscrito à análise de quatro contos de Caio Fernando Abreu situados no âmbito da “literatura brasileira pós-1964”, limitamo-nos a perceber alguns dos aspectos formais e temáticos mais sobressalentes e emblemáticos da “literatura brasileira pós-1964”, através de um exercício de exemplificação desses aspectos figurativos em algumas obras literárias paradigmáticas do período, obras essas que atestam nosso repertório de leitura. Resguardamo-nos assim de generalizações críticas irresponsáveis e de um vão empenho em admitir nesses textos literários a totalidade de representação de uma época. Antes, como já o afirmamos, interessa-nos tão somente apreender imagens literárias mínimas e indícios que projetem luz sobre a escuridão dos quadros providos pela história oficial. Elegemos os romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão (1987), de 1975; *A festa*, de Ivan Ângelo (1977), de 1976; *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu (1976); *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós (1977); e o volume de contos *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu (2000), de 1975, como obras literárias emblemáticas da “literatura brasileira pós-1964”. Reiteramos, uma vez mais, que o exercício de exemplificação das projeções entre história e literatura, texto e contexto, literatura, sociedade e autoritarismo, realizado sobre alguns trechos dessas obras atende ao objetivo didático de expor apenas alguns traços formais e temas recorrentes na “literatura brasileira pós-1964” e não significam um desvio de nosso *corpus* de estudo e nem a abrangência de toda uma literatura escrita durante a ditadura militar no Brasil ou que a ela se refira. Estabelecida a ressalva, um aspecto comum a essas obras é “a sensação de marginalidade política que largos setores da classe média descobriram no fundo do baú de miçangas da publicidade milagreira.” (AGUIAR, 1997: p. 180, grifo nosso) Essa impressão de estar à margem das decisões políticas do país associada aos efeitos de uma prática ideológica de pão e circo via televisão poderiam ser percebidas em alguns contos vagamente alegóricos de Caio Fernando Abreu (2000), tais como “Nos poços”, “Oásis” e “A margarina enlatada”, por exemplo. No primeiro conto, é o discurso interrogativo do narrador que alude à sensação de deriva, falta de um norte e de uma perspectiva segura para onde orientar-se: “Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair assim num poço? Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente não morre? E não dói?” (Ibidem, p. 19). À ausência dessa direção associa-se o poço como símbolo da queda e de um lugar de cuja

escuridão emergem a dor, o medo e a morte. Já a tessitura alegórica do segundo conto permite ler a ironia com a qual o narrador refere-se ao interior do quartel militar próximo à sua residência: “Talvez porque, ao contrário de nós três, nunca houvesse visto o quartel por dentro, com seus lagos, cavalos, alamedas calçadas, eucaliptos, cinamomos, soldados.” (Ibidem, p. 31) No terceiro conto, é o modo narrativo em fluxo de consciência que alude ironicamente à praticidade e à velocidade dos meios de comunicação de massa e aos processos sociais instáveis aí tecidos:

[O] índice de suicídio nos países subdesenvolvidos, o asfalto invadindo as áreas verdes, a solidão, a dor, a poluição, a loucura e aquelas coisas sujas, perigosas e coloridas a que chamavam jovens. [...] Não podia perder tempo quase à meia-noite tudo estava resolvido e a campanha seria lançada no dia seguinte não podia perder tempo comprou duas ou três gráficas para imprimir os cartazes e mandou acelerar sua produção precisava de milhões de unidades dentro de quinze dias prazo máximo não podia perder tempo [...] (ABREU, 2000: p. 156-157)

A ironia, irmã mais madura do humor, presente nesse conto de Caio Fernando Abreu não é percebida no romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós (1977). Ao analisar a constituição das imagens da tortura nesse romance quando situadas entre a ficção e o autoritarismo, Jaime Ginzburg (2003, p. 03) detecta outro direcionamento de leitura para a obra do escritor paraense, pois ao invés de “procurar obras que idealizam o Brasil, damos atenção àquelas em que o inominável e o sem-limite não nos elevam, mas ao contrário, nos levam a encarar os fundamentos da experiência humana, prévios às condições de constituição plena de um sujeito.” Desse modo, a reorientação para uma leitura crítica da “literatura brasileira pós-1964” a partir desse romance de Renato Tapajós (1977) desloca nossa apreensão crítica e leitura de imagens idealizadas do país para a percepção de representações estéticas do abjeto e do horror como se dispostas em câmera lenta:

Ao chegarem embaixo, ela se levantou, tentando livrar-se do policial com um pontapé em seu estômago. No entanto, ele agarrou sua perna e enquanto ela procurava não perder o equilíbrio, outros policiais chegaram. Cercaram-na e caíram sobre ela, acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência; mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente, enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras

do terreno. Levaram-na até a perua, que estacionou perto com os freios rangendo pela brusca parada. (Ibidem, p. 144)

Os procedimentos narrativos minuciosos marcados por uma lenta descrição do enredo fazem emergir outro tipo de apreensão da realidade. Não aquela que se revela em amplos quadros de captura dos objetos externos e das feições de personagens, mas uma outra, que se insinua pelo detalhe dos pontapés no estômago e nas costas, dos socos no rosto, da coronhada na nuca e das algemas fechadas nos pulsos. Há ainda as construções em contraste, tais como as “algemas fechadas” nos “pulsos delicados” ou ainda a “pele macia” arrastada sobre as “pedras do terreno”. Essas antíteses ampliam em demasia a delicadeza e a maciez do pulso e da pele da personagem capturada pelos policiais torturadores, o que causa um efeito de repulsa e de aversão ao ato violento, de tal modo a representar os sinais da ditadura militar no Brasil com sensibilidade estética e crítica. Ao contrário, os romances de Ivan Ângelo (1978), de Renato Pompeu (1976) e de Ignácio de Loyola Brandão (1987), *A festa*, *Quatro-olhos* e *Zero*, respectivamente, situar-se-iam em uma inclinação estética marcada por procedimentos formais e temáticos pouco comuns. A crítica literária brasileira especializada no estudo dessas desses romances identifica neles as seguintes constantes formais: a) estrutura formal complexa, constituída por fragmentos e por reflexões dispersas e descontínuas do narrador acerca da elaboração da própria obra e sobre os impasses da literatura nessa época; b) o uso de alegorias, alusões e implícitos diversos; c) a articulação simultânea de diferentes estruturas narrativas no interior do mesmo romance; d) o uso de uma linguagem anti-realista e rarefeita; e) a narrativa em primeira pessoa sobre as próprias experiências do narrador acerca das tentativas de narrar os fatos ao seu redor<sup>70</sup>. Às características figurativas gerais desses romances poderíamos relacionar dois procedimentos interpretativos sobre a repercussão crítica dessas obras: elas poderiam ser consideradas a síntese de uma consciência literária original e peculiar acerca da própria condição e constituição do romance em sua relação com o autoritarismo, além de vicejarem a indústria cultural da época, através das muitas referências aos procedimentos da televisão, do cinema, do rádio. Vejamos algumas dessas constantes formais em *A festa*. A própria estrutura do romance e a disposição de suas unidades de composição dificultam a seleção de um ou outro trecho para o exercício de exemplificação a que nos propomos. Por isso, optamos por elencar essas unidades de

---

<sup>70</sup> Remetemos ao ensaio “Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70”, de Renato Franco (2003).

composição a fim de demonstrar a articulação simultânea de estruturas narrativas distintas: é possível identificar trechos de reportagens publicadas em vários jornais; depoimentos de estrangeiros sobre o Brasil; citações de políticos dos séculos XIX e XX; passagens narrativas de *Os sertões*, de Euclides da Cunha; extratos de livros de história; registros de memórias; certidões de nascimento; boletins de ocorrência das Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS); excertos de canções da música popular brasileira; relatórios políticos; manifestos e panfletos; frases soltas e dispersas, aparentemente inócuas, de Emílio Garrastazu Médici. Já em *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu (1976), a estrutura descontínua e fragmentária do romance é possibilitada pela diluição de seqüências narrativas lógicas, estáveis e lineares, como é possível depreender do trecho seguinte: “Tinha algo a ver com uma rosa, ou a história do nascimento, vida e morte de uma roseira (talvez ela não tivesse nascido ou não chegasse a morrer.)”. Esse viés de fragmentação da narrativa também é encontrado em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão (1987), romance no qual percebemos uma linguagem literária elaborada a partir de dois procedimentos principais: em primeiro lugar, a absorção de elementos publicitários, tais como cartazes, manchetes de jornais e revistas, *flyers* e panfletos transpostos para o interior do romance; e em segundo lugar, o uso de procedimentos estéticos oriundos dos meios de comunicação de massa, como a televisão, o cinema e o rádio, do que decorre a originalidade formal de *Zero*:

Para tirar eu de eu  
 Átila só fuma maconha quando está na fossa. Ele e a namorada, uma morena chamada Carola, magra demais para o gosto de José. Átila gostava das mulheres magras. Era gamadíssimo em Carola. Ela: tímida, quieta. Tinha um bar deixado pelo ex-marido, morto de tétano. Átila contou para José porque era tão gamado em Carola. Não faziam pela frente, nunca. *Carola só existe em fotos de publicidade*. Átila inventa tudo. (Ibidem, p. 14, grifo nosso)

Embora o trecho possua uma estrutura narrativa linear vale ressaltar que essa linearidade e disposição em seqüência de um enredo existem apenas em si, isto é, a linearidade existe somente no trecho e ao ampliarmos a leitura para as outras seções do romance o que evidenciamos é a disposição fragmentária da narrativa. De qualquer modo, o trecho é válido por exemplificar o que havíamos dito anteriormente sobre a forma do romance: aos períodos curtos, constituídos quase que exclusivamente por sujeito, verbo e objeto, poderíamos associar a velocidade de uma linguagem publicitária veiculada na televisão e os rápidos cortes do cinema. Ao reduzir as orações a seus

termos essenciais, o narrador permite entrever a própria constituição fragmentária e não-linear do que relata, como se o conteúdo narrado fosse tão brusco que realmente pudesse retirar o narrador de dentro de si próprio. Ademais, o romance *Zero* é atravessado por deslocamentos temáticos e por muitas suas unidades de constituição, montagens imagéticas com ilustrações e recortes de jornal, uma multiplicidade de focos narrativos: memórias, livres associações de palavras, narrativas curtas, diálogos desconexos, tabelas, gráficos e sinais com informações sobre milagres, desenhos de esqueletos humanos e representações pictóricas de sonhos, pensamentos dispersos, onomatopéias soltas e inseridas entre as micro-narrativas. Essas alusões implícitas, híbridas e plurais ao toque de recolher, aos milagres brasileiros, às estratégias de controle pela televisão, ao cerceamento, poderiam ser consideradas em suas relações com os quadros de repressão e a conjuntura política do Brasil durante a ditadura militar. Aos temas que se insinuam pelo viés do implícito, dos rastros e dos sinais, jamais lineares ou explícitos, associaríamos um procedimento narrativo fragmentário e a diluição das formas tradicionais do romance, agora constituídos por meio de colagens, recortes, sobreposição muitas de camadas, do que decorre a originalidade dessas obras e por isso sua contemporaneidade. O conteúdo e a forma dessas narrativas imbricam-se de modo singular no interior da “literatura brasileira pós-1964”: ao invés do silêncio, imposto por decreto, a alusão e o implícito, os quais ampliam ainda mais as possibilidades de significação do texto literário. E para abranger a semântica do que não pode ser dito, a tessitura narrativa em estilhaço como se de seus próprios pedaços emergissem as *projeções* híbridas e plurais da perseguição política, das prisões, da tortura e dos muitos exílios.

## 2. EXÍLIO E LITERATURA: INSTÂNCIAS TEÓRICAS E CRÍTICAS

“Virá o dia em que as histórias da literatura latino-americana comportarão um capítulo exclusivamente dedicado à literatura do exílio.”<sup>71</sup>

Julio Cortázar.

A primeira parte de nosso estudo concentrou-se em situar a discussão em torno das relações entre a literatura e a história a partir de três aspectos principais: em primeiro lugar, o das condições teóricas de aproximação e de afastamento entre a história e a literatura; em segundo lugar, o das relações críticas entre literatura, sociedade e autoritarismo; e em terceiro lugar, as principais características temáticas e formais ao que a convenção crítica literária no Brasil alude por “literatura brasileira pós-1964”. É importante observar e destacar os modos pelos quais organizamos a disposição interna da primeira parte de nosso estudo, ao proceder de aspectos gerais para aqueles mais particulares, de tal modo a direcionar a leitura para a segunda parte deste trabalho, ora apresentada. São os liames híbridos e plurais entre a literatura e a história que conduziram à percepção de uma crítica acerca das relações entre conjunturas históricas providas por contextos autoritários e repressores e as condições de escrita e de publicação de obras literárias marcadas de alguma forma por essa ambiência de cerceamento que se instala na sociedade brasileira durante a ditadura militar e principalmente entre os anos de 1968 e 1978, período cujas marcas reverberam em parte da produção literária brasileira que traz de algum modo a ditadura militar e seus componentes, tais como a censura, o autoritarismo, o exílio, no seio da tessitura da linguagem literária da “literatura brasileira pós-1964”. Aqui residem a organização interna e a arquitetura da primeira parte de nosso trabalho. A segunda parte que ora iniciamos trata das relações entre o exílio e a literatura, em seus aspectos gerais e particulares. Conforme afirmamos, a ditadura militar no Brasil possuiu diversos componentes e assumiu feições várias, tais como a censura do governo militar à publicação de obras literárias que atingissem os preceitos de uma tradição moralista, em seu sentido pejorativo; a institucionalização da violência em suas diversas formas; a

---

<sup>71</sup> Tradução de « Le jour viendra où les histoires de la littérature latino-américaine comporteront un chapitre exclusivement consacré a la littérature de l'exil ». Citação disponível em ensaio de Ana Brancher e Fábio Souza (1998).

perseguição aos opositores do regime militar; a prática de tortura nos escuros porões dos Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS); a expulsão e o banimento do país daqueles cuja permanência no Brasil fosse considerada de algum modo nociva, daí o exílio ou os muitos exílios de intelectuais, artistas, professores, políticos e escritores, alguns já conhecidos outros completamente anônimos, para as mais diferentes cidades do mundo. A uni-los, a sensação e o sentimento de ausência do lar e de dispersão em uma terra outra que não a sua. A separá-los, a distância talvez irreversível de seu país natal, das pequenas e grandes cidades onde teceram os laços sociais e afetivos da infância e da juventude e para as quais talvez não possam mais voltar porque já não lhes são mais o lugar seguro de antes. Assim, perfazemos um caminho que nos trouxe até o exílio ou aos muitos exílios, tal é a abrangência de suas definições e sinônimos, conforme veremos no subcapítulo seguinte. Chegamos até a representação literária do exílio nos quatro em contos de Caio Fernando Abreu aqui analisados: “Lixo e purpurina”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Holocausto” e “Paris não é uma festa”. É importante destacar que nossa orientação para a apreensão de imagens e de impressões do exílio nesses quatro contos não decorre de uma postura metodológica que porventura os manipulasse como supostas fontes para o acesso das difíceis relações políticas entre escritores e militares de direita no Brasil dos anos 1970<sup>72</sup>. Ao contrário, o estudo do exílio enquanto tema e forma nesses quatro contos ocorreu-nos devido ao conhecimento que já tínhamos do conjunto da obra do escritor gaúcho antes do ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Ainda que em processo de formação, nossa capacidade de apreciação crítica e estética do texto literário, de um modo geral, e da contística de Caio Fernando Abreu, de um modo específico, permitiu-nos entrever a pertinência de um estudo sobre as relações entre exílio e literatura em seus contos. Aliás, é válido ressaltar o caráter pioneiro de nosso estudo sobre esses quatro contos, já que até o presente da escrita de nosso trabalho, ele constituía-se no primeiro a abordar as imagens do exílio nesses contos a

---

<sup>72</sup> Para um trabalho sobre o exílio feito com fontes historiográficas remetemos o leitor à Denise Rollemberg (1999). O estudo é resultado de tese sobre o exílio de brasileiros entre 1964 e 1979 apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. No livro, não há referências a Caio Fernando Abreu embora haja a outros escritores, intelectuais e artistas como Ana Maria Machado, Augusto Boal, Caio Prado Júnior, Fernando Gabeira, Graciliano Ramos, Lygia Clark, Octávio Ianni e Renato Tapajós. As fontes escritas consultadas foram periódicos da imprensa brasileira no exílio nas cidades de Santiago, Paris, Suécia, Milão, Genebra, Copenhague, Oslo, Amsterdã, Heidelberg, Lisboa, Londres, Cidade do México e Buenos Aires; além de livros e artigos. E suas fontes orais foram entrevistas com os ex-exilados ou pessoas próximas a eles.

partir da perspectiva de relações entre a história e a literatura, tal como o empreendemos.<sup>73</sup>

A segunda parte de nosso trabalho está assim estruturada: o primeiro subcapítulo traz uma discussão sobre as relações gerais e particulares entre o exílio e sua representação em literatura quando então discorreremos acerca de aspectos de algumas representações do exílio tanto em amostras gerais da literatura brasileira quanto na “literatura brasileira pós-1964” de um modo específico. Essas discussões são tecidas a partir de algumas considerações críticas feitas sobre um levantamento paradigmático de obras e de autores. Finalmente, apresentamos algumas constantes formais e temáticas identificadas nos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui analisados. No subcapítulo seguinte, trazemos algumas definições e conceitos para o termo exílio em suas relações de aproximação e de afastamento de outros termos correlatos e que, no entanto, suscitam abordagens diferenciadas, tais como as noções de diáspora, migração, deslocamento, expatriação, êxodo e os muitos exílios. Os aportes de uma teoria e crítica sobre o exílio e a representação literária que dele é feita tal como os apresentamos no segundo capítulo de nosso estudo são fundamentais para que possamos apresentar uma proposta para a leitura crítica e análise dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu que compõem o *corpus* de nosso estudo. Proposta erigida a partir de uma perspectiva de vínculos interdisciplinares entre a literatura, a história e a psicanálise, o que faremos no terceiro e último capítulo de nosso trabalho quando então analisaremos os contos “Lixo e purpurina”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Holocausto” e “Paris não é uma festa”. Passemos aos exílios.

---

<sup>73</sup> Até o presente momento, o Banco de Teses da CAPES registra noventa e oito trabalhos acadêmicos, entre teses e dissertações, sobre a obra de Caio Fernando Abreu. Note-se a tese de Nelson Eliezer Ferreira Júnior (2008) cujo título é “Narrativas do exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas de Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago e Gilberto Noll”, cujo enfoque sobre o exílio é, no entanto, diferente do proposto por nosso estudo. Cite-se ainda o pioneiro artigo de Jaime Ginzburg (2005), publicado na revista *Literatura e Sociedade*, ao qual tivemos acesso em 2006, quando de participação em evento de iniciação científica na Universidade de São Paulo com projeto já então vinculado aos contos de Caio Fernando Abreu.

## 2.1. Dos imbricamentos entre a literatura e o exílio

“Enquanto os outros mortais são árvores humanas plantadas no solo onde nasceram, que o vento da exclusão não arranca e nem o imperativo da fome desloca, o emigrante, ao invés de galhos, tem asas, que não atingem somente o espaço limitado da copa, mas toda imensidão possível”.

Miguel Torga, *Traço de união*.

Exílio. Do latim *exilium*. 1. Expatriação forçada ou voluntária; degredo, desterro. 2. O lugar onde reside o exilado. 3. *Fig.* Lugar afastado, solitário ou desagradável de habitar. (AURÉLIO, 1999: p. 853) A própria definição de exílio trazida pelo dicionário já alude à vasta rede de sinônimos que a palavra traz sobre si mesma. Exílio seria uma expulsão forçada ou voluntária do país, degredo, ausência, desterro. Em termos figurativos, o substantivo conotaria ainda afastamento, distância, solidão. Aliás, Cláudio Guillén (1995) também percebe essa amplitude em torno dos sentidos a recobrir a palavra exílio, ao que o professor espanhol relaciona as condições diluídas e instáveis como características da configuração de nosso tempo:

A variedade referencial da palavra exílio, a diversidade de realidades que ele denota e, o que parece mais significativo, os diferentes degraus de realidade implícitos ao termo (e cujos significados oscilam) entre a pura metáfora e a experiência direta é uma característica de nosso tempo. Seria exílio uma relação marcada por estranhamento, ruptura e solidão entre uma pessoa e o mundo? Não seria superficial recusar-se a distinguir esse sentimento das condições que são impostas sobre um indivíduo que é expulso para outra sociedade? (GUILLÉN, 1995: p. 145)

Independentemente das muitas redes de significação que o conceito de exílio possa alcançar não podemos deixar de sentir um *espírito de privação* que se incorpora à palavra exílio e às suas muitas significações. Assim, estar exilado significaria estar privado de algo caro à constituição plena do próprio exilado: sua casa, sua cidade, seu país, suas relações sociais, profissionais, familiares; a ruptura e a privação de vínculos com as práticas culturais, religiosas, políticas de um lugar; estar exilado significaria estar destituído ou afastado de alguém ou ainda de si próprio, arrancar-se bruscamente de pessoas, voltar-se para dentro de si e adentrar esse interior talvez tão hostil quanto os lugares externos dos quais se foge. Dos quais se foi expulso. Ao refletir sobre a natureza intrínseca do exílio, Edward Said (2003, p. 46-60) sente sua constituição “terrível”, tantas são as expressões e palavras como que retiradas de um plano negativo para

ensaiar sua definição: “Fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal”, “Tristeza essencial jamais superada”, “dor mutiladora da separação”, “perda de algo deixado para trás para sempre”, “Condição de perda terminal” a qual deixa “Multidões sem esperança”, “Pessoas sem documentos, subitamente perdidas.”<sup>74</sup> É válido observar como que essas palavras e expressões utilizadas para alcançar uma definição de exílio situam-no simultaneamente ao ensaio de sua inserção nas conjunturas históricas do “breve século XX”, sobre o que já discorremos. À proposta daquele historiador inglês em conceber o século XX como uma “era de extremos” devido ao grande número de graves conflitos e guerras em nome de ambições imperialistas e projetos totalitaristas, incluiríamos a proposta de Edward Said (2003, p. 50) para uma caracterização do século XX como a “era do refugiado”<sup>75</sup>, dos deslocamentos, das migrações individuais e em massa, mantidas as devidas diferenças entre os termos e as motivações que originaram cada um desses deslocamentos humanos. Devido à ruptura e à privação a constituí-lo, o exílio é “fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Exilados estão separados de raízes, terra natal, passado, não tem exército ou Estado, embora o busquem. Sentem necessidade urgente de reconstituir vidas rompidas.” Rupturas, privações, ausências. Sempre em muitas direções, o exílio enquanto tema do texto literário exige uma abordagem específica e particular para as demandas específicas de cada texto, tal é a complexidade de sua constituição. Ademais, as palavras e expressões às quais aludimos e trazidas de Edward Said (2003) apontam para a necessidade de uma postura ética por parte do pesquisador e do estudioso do exílio que não negligencie a composição essencialmente traumática dos estudos relacionados à errância, ainda que esses estudos tratem de um modo geral das representações artísticas do exílio em narrativas literárias como é o nosso caso ao buscar imagens específicas do exílio em contos de Caio Fernando Abreu.

Essas relações entre a condição de exílio e a noção de “trauma” são evidenciadas e discutidas por Marcelo e Maren Viñar (1992), para quem o exílio significa uma ruptura entre os projetos pessoais e as ilusões de homens e mulheres e sua não

---

<sup>74</sup> Ainda de Edward Said (2005, p. 55), conferir “Exílio intelectual: expatriados e marginais”, ensaio no qual o autor destaca a “tristeza” do exílio: “O exílio é um dos destinos mais tristes. Nos tempos pré-modernos, a deportação era um castigo particularmente terrível, uma vez que significava não apenas anos de uma vida errante e desorientada longe da família, como também ser uma espécie de pária permanente, alguém que nunca se sentia em casa, sempre em conflito com o ambiente que o cercava, inconsolável em relação ao passado, amargo perante o presente e o futuro”.

<sup>75</sup> O termo “era do refugiado” é de Edward Said (2003; 2005).

concretização. Da destruição desses planos e motivações pessoais instalar-se-ia o “trauma”, a emergir simbolicamente através das imagens do naufrágio e da tormenta:

“O homem se constrói a partir de suas ilusões e de seus projetos e uma das dimensões da existência é o fato de remodelar permanentemente este jogo de ilusões e de projetos, que se dá entre o ser e as pessoas de sua convivência. *O exílio faz abortar esse movimento e o destrói, para retomá-lo na estranheza do não-familiar. Daí sua dimensão de traumatismo.* Ele se apresenta como um tempo de inércia e contemplação, que emerge após a tormenta, o naufrágio e a catástrofe: propõe o desafio do que podemos construir a partir da perda, da desilusão, do desencorajamento, da derrota” (VIÑAR, 1992: p. 111, grifo nosso).

Desse modo, os psicanalistas uruguaios destacam a dimensão de “trauma” do exílio como decorrência da destruição e da ruptura dos jogos internos de construção e remodelamento de nossos projetos pessoais, tecidos a partir de relações sociais, culturais e políticas entre as pessoas e as práticas de seus espaços, entre os indivíduos e as sociabilidades de sua terra natal, entre o vernáculo e aquilo que a língua primeira enuncia. Dessa brusca ruptura, a dor do exílio. Essa dor devido à separação da terra natal e a repetição de expulsões e banimentos enquanto circunstâncias cuja continuidade não cessa ao longo do século XX são também notadas por Hannah Arendt (2008, p. 240, grifo nosso) ao referir-se às dificuldades de judeus alemães exilados publicarem em língua alemã na então Alemanha tomada pelo nazismo:

Pois hoje, para um judeu, não é fácil publicar na Alemanha, mesmo sendo um judeu de língua alemã. Em face do ocorrido, a sedutora oportunidade de *voltar a escrever na língua materna conta muito pouco, embora seja o único retorno ao lar do exílio que nunca conseguimos banir por completo de nossos sonhos.* Como quer que nossa expulsão seja vista e entendida no contexto da história alemã ou européia, o fato da expulsão em si nos obrigou a olhar para nossa própria história, em que *a expulsão aparece como um fenômeno não único e invulgar, e sim familiar e repetido.*

Ao discutir as relações entre o exílio do intelectual judeu e o totalitarismo de uma prática política e ideológica marcada pela segregação, a filósofa alemã de origem judaica retoma os contornos semânticos das palavras de Edward Said (2003) sobre a constituição de privação do exílio, ao que aludimos acima. Assim, da fratura e da separação com o chão da pátria emerge a possibilidade da escrita no próprio vernáculo do exilado, ainda que essa escrita seja elaborada não na própria pátria do intelectual,

mas alhures, em outro lugar distante, o destino incerto do exílio. Resta então a palavra. E a palavra insinua-se e inscreve-se nos projetos do intelectual em degredo como possibilidade simbólica de retorno ao lar, daí as conotações políticas que podem assumir a palavra do exilado. Dessa constatação entre o exílio e a palavra específica que de sua experiência decorre, surgem considerações importantes tais como a percepção de uma língua outra, a língua do exílio, intermediária entre o vernáculo do escritor, do intelectual, do artista e a língua ou as línguas dos destinos de seu degredo. A ambigüidade do exílio, seus contornos sempre híbridos, também atinge o seio da linguagem literária de muitos modos possíveis de tal modo a ampliar as possibilidades da escrita, tal como veremos na análise dos contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”. Ademais, Hannah Arendt (2008) refere-se também à multiplicação do exílio, ao degredo enquanto fenômeno comum e repetido, o que o situa na conjuntura extrema da violência característica do “breve século XX”. A percepção da língua do exílio como uma configuração intermediária entre as práticas discursivas de dois ou mais lugares distintos, a pátria do escritor e o lugar outro (o destino incerto da errância), conduz-nos à percepção do exílio como uma fronteira ou como posição intermediária, estado irregular, condição híbrida entre a vida e a história. Edward Said (2003) nota ainda que “a maioria das pessoas”, e aqui pensamos em narradores e em personagens de textos literários, “geralmente tem consciência de uma cultura, de um cenário, de um país. Os exilados têm consciência de pelo menos *dois* desses aspectos e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que é sempre dupla”, ao menos. E o exilado em qualquer lugar como são as personagens de Caio Fernando Abreu nos contos aqui estudados problematizam ainda mais essa percepção devido ao estado de instabilidade inerente à sua constituição, como o veremos adiante.

Giorgio Agamben (1996) concebe o exílio como um estado de “limiar da existência” para visualizar essa fronteira instável entre as diversas conjunturas históricas e a constituição de vida do exilado, entre aspectos externos e seus imbricamentos internos, entre os muitos modos de exclusão e de inclusão relacionados ao exílio. Dos quadros providos pela história em seus registros de autoritarismo e de perseguição política resultariam inúmeras conseqüências, tais como a prisão, a tortura, a morte, o

exílio<sup>76</sup>. Em circunstância de degredo e em errância múltipla e disforme por vários lugares, o exilado teria a compleição de sua vida em fragmentos, restos de uma constituição anterior e que se constituem no presente próprio do exilado como estado contínuo de dispersão de si, de ruptura de laços sociais e culturais, de intermédio entre dois ou mais pontos distantes e díspares, a pátria e o exílio, o vernáculo e a outra língua, o que “eu” era e o que “eu” passei a ser. Pois é precisamente esse estado intermediário entre posições díspares e talvez irreconciliáveis que caracterizaria o “limiar da existência” do exilado o que em última instância poderia preencher de significados a escritura do exílio enquanto procedimento estético que se forja no interior híbrido e irregular dessa fronteira. Da tentativa de localizar e visualizar o espaço híbrido dessa fronteira entre a história e a vida do exilado, em outras palavras, o irregular “limiar da existência” do errante, direcionamo-nos à percepção do “eu” do exilado. Se irregulares são as fronteiras entre vida e história, mais irregulares ainda, difusas, diluídas e híbridas são as nuances e os contornos assumidos pelo exílio no interior daquele que o atravessa. Compreendemos que uma tentativa de abranger quaisquer aspectos gerais ou particulares da compleição interior do exilado exigiria a conjugação de um suporte teórico e metodológico para além dos limites de nosso estudo e que se situasse no âmbito de outras ciências, tais como a conjugação entre a filosofia, a psicologia e a psicanálise. Desse modo, reiteramos o teor dissertativo de nosso trabalho no sentido de que o compromisso é o de discorrer sobre um levantamento bibliográfico preexistente e nele buscar os fios antes soltos que possam entremear os pontos teóricos de nosso estudo e da abordagem que aqui fazemos sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Estabelecida a ressalva, podemos adentrar o interior do exilado, tal como o propõe Paul Ilie (1980).

O professor norte-americano redireciona os estudos sobre a configuração do exílio e os converge para a mente do exilado. Dessa postura, decorrem duas importantes

---

<sup>76</sup> Outros estudos tratam de relações específicas entre o exílio e a morte, como é o dos ensaios de Márcio Freire (2004, p. 138) e de Cláudio Monteiro (2006). O primeiro apresenta o conceito de “morte social” em relação ao exílio. Essa morte seria a “maneira de caracterizar a despersonalização do indivíduo, própria da perda de representação política, de imersão social, de afirmação de sua identidade causada pelo exílio”. A morte social despersonaliza o sujeito. Talvez daí a ausência de nomes próprios às personagens dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Já o segundo autor indica a possibilidade de trabalho com os conceitos de morte e exílio a partir da consideração da morte *no* exílio, o que nos leva à percepção de tempos distintos em torno da experiência do exílio: o antes, o durante e o depois, apenas que entremeados pela morte.

assertivas: em primeiro lugar, os deslocamentos geográficos do exílio passam a produzir menos significados interpretativos e a ter menor relevância do que a percepção e a caracterização de um “exílio interior” ao indivíduo ou à personagem, pois a impressão de conseqüências sensíveis e internas provocadas pelo *espírito de privação* do exílio poderiam significar mais do que a cisão e ruptura geográfica com a terra natal; em segundo lugar, e como conseqüência da primeira assertiva, essa reorientação do externo para o interno direciona-nos aos procedimentos e aos recursos da palavra daquele que narra o exílio, isto é, do narrador enquanto categoria dos estudos literários, o que fecha a circularidade de nossa proposta metodológica para a leitura crítica dos quatro contos de Caio Fernando Abreu. Em outras palavras, ao adentrar o interior da personagem que fala em primeiro plano, o narrador, ou ainda daquelas das quais se fala e em seu interior buscar indícios, impressões e sinais de constituição de uma palavra do exílio, diluímos a relevância da realidade provida pela história, tornamos as conjunturas externas mais rarefeitas, voltamos à configuração estética do texto narrativo e não mais ao autor Caio Fernando Abreu, o qual eventualmente também atravessou a experiência do exílio, de tal modo a reafirmar nosso compromisso com os estudos literários, ainda que em suas relações interdisciplinares. Ademais, a percepção de um “exílio interior” direciona-nos igualmente para a definição de um modelo de análise próprio e específico para o estudo dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Essa proposta analítica é por nós empreendida a partir de categorias como realidade, experiência, trauma e memória, tal como o apresentaremos no último capítulo de nosso estudo. Por isso, a relevância da proposta teórica de Paul Ilie (1980) para o nosso trabalho. Esse exílio instalar-se-ia no interior de narradores e de algumas personagens de Caio Fernando Abreu, personagens que nessa condição estariam em um estado de desacordo com o tempo, o espaço e as outras personagens ao seu redor, por isso a contemporaneidade da voz narrativa do exilado e as muitas possibilidades de significação do que sua palavra revela. Ou do que silencia.

Os estudos sobre as relações entre o exílio e a literatura em suas diversas possibilidades são bastante profícuos no Brasil e têm permitido a produção de importantes contribuições teóricas e críticas através de artigos, ensaios, capítulos de livros, livros, teses e dissertações, além de grupos de investigação científica cadastrados nos Diretórios Nacionais de Pesquisa (CNPq) sobre o assunto. A partir deste momento,

elencaremos algumas das contribuições acadêmicas de pesquisadores de literatura sobre as relações entre o exílio e a literatura de tal modo a buscar aportes críticos para os fins específicos de nosso estudo sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Claro está que o volume dessas publicações tanto no Brasil quanto no exterior é enorme e assim resta-nos discorrer sobre alguns de seus aspectos mais pertinentes para as análises dos quatro contos. Feitas as considerações passemos às contribuições da crítica literária nos seguintes autores: Maria José de Queiroz (1998), Mirian Volpe (2005), Paloma Vidal (2004), Isabela Kestler (2004), Davi Arrigucci Júnior (1999; 2001), Paulo Franchetti (2001) e Jaime Ginzburg (2005). O compêndio de crítica e história da literatura do exílio de Maria José de Queiroz (1998) apresenta uma ampla discussão sobre os chamados males da ausência manifestados na literatura de exílio<sup>77</sup>. O livro da pesquisadora é útil porque evidencia as constantes formais e temáticas gerais e particulares de uma literatura de exílio enquanto categoria particular, com seus traços e contornos peculiares decorrentes de minuciosa análise de um conjunto vasto de autores que atravessaram a experiência do exílio e/ou sobre ela produziram obras literárias. Para Maria José de Queiroz (1998), a despeito das frustrações e dos sentimentos dolorosos dos proscritos pelo degredo, o que já evidenciamos em leituras de Edward Said (2003), o exílio nem sempre deveria ser entendido como desgraça ou aniquilamento para aquele que o atravessa, pois “Nas rupturas a que obriga, entre o cotidiano, o sentimento, a razão, a imaginação criadora, a ausência age como acicate: o espírito prevalece.” (QUEIROZ, 1998: p. 16) E o predomínio desse espírito manifestar-se-ia na escrita do exilado, em sua palavra a resistir ao degredo e a insinuar-se através da persistência da imaginação. Assim, são as obras literárias que responderiam em última instância pelos exilados. Daí o direcionamento de uma leitura crítica construída sobre as obras de exílio e não sobre a vida dos exilados para então nelas captar “os sintomas de uma entidade mórbida: a síndrome do desterro.” (Ibidem, p. 15). O espírito do desterro manifestar-se-

---

<sup>77</sup> Os autores estudados pela pesquisadora são os seguintes: Ovídio; Sêneca; Cid Campeador; Dante Alighieri; Joachim du Bellay; Camões; Robinson Crusóé; Os jesuítas desterrados; Jean Jacques Rousseau; Madame de Stäel; Victor Hugo; Joseph Conrad; Miguel de Unamuno; Alberti; James Joyce; Witold Gombrowicz; Saint-John Perse; Vladimir Nabokov; Hermann Mathias Görden. A autora (1998, p. 20) apresenta-nos ainda a origem da palavra exílio: “No antigo Oriente, também se infringiam aos povos vencidos as leis de deportação. Conheceram-nas, a partir de 734 a.C., os habitantes de algumas cidades de Israel e, com o passar dos anos, todo o povo hebreu. Mas as deportações de mais forte vinco na história de Israel viriam a ocorrer sob Nabucodonosor, por ocasião das campanhas contra Judá, em 597, 587 e 582 a.C. A essas deportações em Babilônia é que se passou a dar o nome de *exilio*. Raro até 1939, quando o adjetivo exilado chega ao castelhano e ao português pelo francês *exilé*. A partir de então, empregam-se ambos, nas duas línguas.”

ia primordialmente através da palavra, do que decorre uma importante consideração sobre as relações entre o exílio e a literatura que é a de situar no verbo do exílio as marcas e as fissuras por ele provocadas, afinal “A língua capta o mal, é certo. Impregna-se dele. A língua do colonizador, do tirano e do opressor traz, no léxico e na sintaxe, os vergalhões da soberba, da ignomínia e do nojo. Mas só os escritores estão aptos a senti-los com absoluta fineza.” (Ibidem, p. 17) As línguas das “civilizações” podem transportar o mal ao qual alude a autora tanto através da vileza sutil ou explícita dos que se impõem através do autoritarismo quanto dos muitos meios de representação literária dos alvos da opressão. Exemplifiquemos. De que modo compreender os procedimentos sutis e silenciosos da palavra de catequese dos jesuítas portugueses sobre os nativos brasileiros no século XVI senão como um uso impregnado pelo mal da própria língua do colonizado? Ou ainda como entender as restrições à palavra própria dos nativos da África de língua portuguesa pelos colonizadores portugueses senão pelas correntes e pelos cadeados da brusca imposição sobre o direito à palavra? Pois é o escritor de literatura que capta essa tirania sobre o verbo e à vileza se refere pelos desvios simbólicos da própria arma do impostor: através da palavra. E é a palavra do exilado que prevalece no estudo de Mirian Volpe (2005) sobre a obra literária do escritor uruguaio Mário Benedetti.

Na seção de seu estudo intitulada “Fronteiras da nação: lugares e representações”, a autora apresenta duas propostas para a análise da obra poética de Mário Benedetti, ambas decorrentes de uma complexidade semântica inerente ao termo exílio. A primeira trata das relações entre o exílio e a configuração de um tempo específico ao seu redor: o exílio implicaria necessariamente a construção de dois ou mais tempos simultâneos porque da ruptura com a terra natal e a partir da experiência do degredo, o exilado viveria ao menos dois tempos, o tempo presente no lugar onde passa a viver e o tempo passado que o exilado deixou para trás<sup>78</sup>. E a segunda proposta trata de uma ampliação semântica efetuada sobre a palavra exílio para outras duas: os conceitos de “insílio” e de “desexílio”. Assim, três seriam as categorias da errância usadas para a leitura crítica feita pela autora sobre a obra poética de Mário Benedetti. A definição de exílio seria aquela denotativa provida pelo dicionário, as quais se somariam as outras duas. O conceito de insílio é retirado de Paul Ilie (1980), a cujos estudos já

---

<sup>78</sup> Das relações entre exílio e literatura emerge a percepção da categoria de experiência como importante termo, sobre o que discorremos mais adiante.

aludimos ao tratar das relativizações geográficas e históricas tradicionalmente associadas ao exílio. Assim, o insílio seria a configuração de um exílio voltado para dentro de si, a atitude de uma pessoa distante, apartada, estranha, estrangeira em sua própria terra natal, do que decorreriam disposições como a falta de conhecimento das referências externas, a diminuição de atenção, os desvios e as indisposições sobre os percursos não mais seguros da própria vida e do destino incerto. Para esse “exílio do eu”, a felicidade seria uma clandestina e a legião de estranhos ao redor constantemente estrangeira<sup>79</sup>. Já o conceito de desexílio é retirado da própria lírica de Mário Benedetti e caracterizaria a vontade do exilado para regressar à sua distante terra natal. É importante observar que ambos os conceitos oferecerem subsídios relevantes para a apreciação de constantes em contos de Caio Fernando Abreu, tal como a posição instável do narrador de “Lixo e purpurina”:

Peço à aeromoça algumas revistas ou jornais brasileiros. Ela me traz uma Manchete. Misses, futebol, parece horrível. *Então sinto medo*. Por trás do cartão-postal imaginado, sol e palmeiras, há um jeito brasileiro que me aterroriza, o deboche, a grossura, o preconceito. [...] Volta a pergunta maldita: *terei realmente escolhido certo? E o que é o “certo”?* Digo que todo caminho é caminho, porque nenhum caminho é caminho. Que aqui ou lá — London, London, Estocolmo, Índia — eu continuaria sempre perguntando. Minhas mãos transpiram, transpiram. O nariz seco por dentro. Não quero escrever mais nada hoje. [...] *E eu vim-me embora, meu Deus, eu vim-me embora*. (ABREU, 2002: p. 19-20, grifo nosso)

As personagens situam-se em uma posição sempre ambígua. Permanecer no exterior seria como enfrentar holocaustos, as cidades do exílio não são cidades de festas. Por outro lado, regressar ao Brasil é igualmente amedrontador. Aliás, a ambigüidade do exílio tal como aqui o percebemos em decorrência da amplitude de suas muitas

---

<sup>79</sup> Referimo-nos aos títulos *A felicidade clandestina*, *A legião estrangeira* e *Estranhos estrangeiros*, de Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu, respectivamente. Ademais, entendemos que o conceito de estranhamento e suas relações com o campo semântico de estrangeiridade requerem outras posturas metodológicas e referências bibliográficas ainda que o conceito de estranhamento possa ser aplicado ao estudo de contos de Caio Fernando Abreu, principalmente a partir do emblemático livro *Estranhos estrangeiros*, em cujo título já se conjuga essa relação complexa entre o estranhamento e a estrangeiridade. Sobre o estranhamento, remetemos ao artigo de Maria Oliveira e de Giovanna Campos (2008, p. 09): “Um indivíduo ou grupo pode estar isolado, e, portanto, exilado, antes mesmo de ocorrer o deslocamento espacial. Viver em desacordo com a maioria implica a adesão a valores que não figuram na ideologia dominante. Assim, aquele que percebe a diferença de valores e responde a isso, vive em exílio, embora continue dentro das fronteiras territoriais de sua pátria. Antes que o deslocamento espacial ocorra, o indivíduo passa a ter um sentimento de deslocamento, de estranhamento, fazendo com que ele se sinta fora de lugar. Posteriormente, esse indivíduo sente a necessidade de expressar sua diferença, ou seja, o exilado começa a expressar concretamente o seu novo ideário e a se reconhecer como estranho e exilado frente ao olhar da maioria, que não compartilha de seus novos valores.”

significações é também notada por Paloma Vidal (2004) em seu estudo “A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul”, livro no qual a pesquisadora analisa obras literárias de autores latino-americanos em perspectiva comparada e em diálogo com os quadros históricos de ditaduras militares na Argentina, no Chile e no Uruguai na década de 1970<sup>80</sup>. Segundo a autora, a literatura de exílio escrita durante a ditadura militar nesses países seria marcada por um viés duplo: há a literatura de dentro, dos que ficaram em seus países e a literatura de fora, dos que saíram ou foram expulsos para o exílio. Percebe ainda a autora que o tema do exílio nessa conjuntura específica das ditaduras militares produziu três tipos distintos de obras literárias: a) obras nas quais o exílio ocuparia a temática central; b) obras que tratam de conjunturas históricas atuais do país do escritor enquanto no exílio; c) obras nas quais tanto o exílio quanto as conjunturas políticas, sociais e históricas da pátria do autor seriam facilmente localizadas. Essa divisão didática é importante por permitir situar os contos de exílio não só de Caio Fernando Abreu, objeto de nosso estudo, como também de outros autores da “literatura brasileira pós-1964” em cujas obras o exílio surja como tema. Paloma Vidal (2004, p. 19) ainda propõe ainda uma distinção entre os termos “literatura de exílio” e “narrativa de exílio”. O primeiro referir-se-ia a um conjunto de obras literárias em suas diversas manifestações da lírica, da narrativa, do épico e de outros gêneros textuais tradicionalmente distintos dos gêneros literários canônicos, como é o caso de cartas, de diários e de memórias com maior ou menor teor autobiográfico e que teriam o exílio enquanto tema e/ou forma literária<sup>81</sup>. Já o segundo termo referir-se-ia às produções literárias narrativas do conto, da novela e do romance. Uma caracterização completa de ambos os termos deveria considerar a presença do exílio enquanto tema e/ou forma literária. A distinção é importante para nosso estudo por dois motivos. Em primeiro

---

<sup>80</sup> Paloma Vidal (2004) estuda as marcas do exílio em obras literárias de quatro escritoras: Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, Marta Traba e Tununa Mercado. Para uma ampliação da discussão em torno de representações literárias do exílio em outros escritores latino-americanos remetemos o leitor ao estudo “Políticas na exterioridade: notas sobre o exílio de escritores latino-americanos”, de Ana Brancher e Fábio Souza (2008).

<sup>81</sup> Remetemos o leitor ao artigo “História e linguagens: a linguagem do exílio” da historiadora Sônia Siqueira (2006). Nele, a pesquisadora propõe a apreensão de uma linguagem específica do exílio de tal modo a possibilitar abordagem metodológica para o campo específico de atuação de historiadores que lidam com a apreensão de sensibilidades e sociabilidades a partir do texto literário. Para Sônia Siqueira (2006), o tema do exílio corporifica-se em textos literários a partir de “referenciais de sensibilidade projetados sobre as raízes geográficas, o espaço ocupado e expõe a vinculação com as emoções.” E atenuar-se-ia em correspondências epistolares pelo que as cartas não propõem desvios significativos sobre o exílio enquanto forma diferenciada de uma escrita do exílio. Já sobre a modalidade do texto narrativo organizado como memória, remetemos o leitor ao livro *Diáspora: os longos caminhos do exílio*, de José Maria e Thereza Rabelo (2008), no qual os autores rememoram o período de dezesseis anos de exílio na Bolívia, no Chile e na França. O prefácio ao livro é escrito pelo ficcionista Roberto Drummond, aliás.

lugar por permitir classificar os contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados como “contos de exílio”. E em segundo lugar porque algumas categorias específicas de análise por nós utilizadas decorrem justamente de uma forma narrativa desses contos devido à presença da voz do narrador a estruturar uma narratividade de imagens do exílio nesses contos, entre outros motivos, conforme discutiremos no último capítulo de nosso trabalho. Ademais, talvez como decorrência da circunscrição histórica feita ao redor das “narrativas de exílio” é possível perceber como esses textos problematizam vínculos entre os contextos históricos de contornos políticos e suas formas literárias, do que poderia emergir um caráter fronteiriço das “narrativas de exílio”. Caráter situado entre a literatura e o teor testemunhal a emergir dessas narrativas, sobre o que discorreremos adiante ao propor um modo específico para a análise dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui abordados e então justificaremos os motivos pelos quais optamos pelo termo teor testemunhal em detrimento de uma literatura de testemunho. Assim, ao retomar os vínculos de relações entre o contexto histórico autoritário e a narrativa de exílio, diríamos que a problematização principal trazida pela autora em seu ensaio situa-se no âmbito de elaboração do texto literário como *locus* privilegiado da primazia da linguagem literária, pois o exílio enquanto tema seria capaz de produzir deslocamentos discursivos próprios de tal modo a permitir que o texto crie realidades outras que não sejam simples consequência dos quadros providos pela história política de um país: “O texto literário é criador de realidades próprias. Prática de linguagem que faz emergir o estranhamento e viabiliza uma forma de colocar-se à margem dos discursos hegemônicos, o que abala princípios políticos e lingüísticos que os fundam.” (VIDAL, 2004: p. 19)

Essa compreensão sobre a capacidade da narrativa literária de exílio em criar realidades outras a partir de uma linguagem específica e de uma configuração estética própria que produza deslocamentos discursivos poderia ser aceita como uma espécie de superação estética da experiência do exílio através do uso de formas literárias capazes de contornar a própria experiência de errância. Em outras palavras, ao narrar literariamente o exílio o escritor poderia superá-lo. Assim o preconiza Izabela Kestler (2004) ao analisar o exílio no Brasil de escritores cuja língua nativa era o alemão, principalmente entre 1939 e 1945. A professora detecta algumas formas discursivas desses escritores para uma possível superação do exílio pela escrita, entre elas as cartas,

os livros de memórias e os diários, ainda que considerados como formas superficiais de superação do exílio pela escrita. As considerações de Izabela Kestler (2004) sobre os procedimentos narrativos de escritores alemães exilados no Brasil em decorrência da perseguição nazista são relevantes por dois motivos principais para nosso estudo. Em primeiro lugar, trazem os diários, as cartas e as memórias como formas de escrita comuns durante o exílio as quais, aliás, compõem a tessitura narrativa do conto “Lixo e purpurina”. E em segundo lugar, ao propor o termo “superação pela escrita”, a autora direciona-nos a um modo de leitura da literatura do exílio que evidencie não as marcas de uma suposta experiência “verídica” do degredo, mas as fissuras por ele provocadas no texto agora literário em forma de imagens, impressões e símbolos alusivos ao exílio, procedimentos comuns nos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu.

Por sua vez, Davi Arrigucci Júnior (2001, p. 189) propõe duas articulações críticas entre as conjunturas históricas do autoritarismo na América Latina e os meios pelos quais as obras literárias poderiam relacionar-se a contextos de repressão e de cerceamento. A primeira diz respeito à pluralidade das ligações entre as raízes do passado, o presente histórico (o presente da escrita da obra literária) e o futuro repleto de sinais ainda não decifrados. Assim, o próprio desterro (exterior ou interior, como já o dissemos) do escritor permitiria a eclosão dessa pluralidade de tempos no interior da narrativa em fragmentos, dispersa, híbrida, plural: “A resposta através do romance poderia brotar através de conjecturas, mas depende de uma visada histórica: o presente é histórico, vai passar. No passado, se acham as raízes do que agora é. Nas cartas do futuro, a mensagem cifrada da história, que é preciso ler.” Assim, as possíveis pistas para o delineamento de uma resposta sobre as relações entre passado, presente e futuro poderiam ser encontradas na configuração estética da narrativa, de tal modo que as formas artísticas assumidas pela narrativa poderiam ser possíveis indícios para a compreensão de temas políticos providos pela história, como o exílio, por exemplo. Ao adentrar a forma fragmentada, dispersa, híbrida e plural de algumas narrativas de exílio, o degredo enquanto tema provido por conjunturas históricas específicas não se limitaria aos registros de fatos e circunstâncias da experiência do autor exilado. Algumas das obras de exílio escritas durante o período da ditadura militar no Brasil ultrapassaram os níveis superficiais de documento, do registro linear e denotativo de fatos relacionados à história política do exílio durante a ditadura militar no Brasil, o que Izabela Kestler

(2004) chama de “superação pela escrita” ou ainda o que na primeira parte de nosso estudo, ao tratar das relações entre a história e a literatura, chamamos de “primazia da linguagem”. Para Davi Arrigucci Júnior (1999, p. 321, grifos nossos), as marcas que distanciam parte significativa das narrativas de exílio escritas durante a ditadura militar no Brasil de registros lineares do documento seriam obtidas através de dois recursos principais: o dilaceramento da memória e a desarticulação da verdade: “É assim o romance dos anos de terror e tristeza que são esses anos de exílio, comovente em sua *descarnada verdade humana*, feito com a *memória dilacerada* de um tempo de homens partidos.” Desse modo, as narrativas de exílio que empreenderam a “superação pela escrita” poderiam ser analisadas a partir desses dois recursos formais nelas presentes e de cuja manifestação decorreria a “primazia da linguagem” de algumas narrativas literária de exílio, entre outras possibilidades figurativas. À “verdade humana descarnada” associaríamos a rarefação da realidade e a diminuição da relevância de aspectos e contornos externos nítidos para a caracterização das narrativas de exílio e à “memória dilacerada” associaríamos a fragmentação da tessitura narrativa que é, aliás, recorrente em narrativas de exílio, o que veremos em maior ênfase adiante ao tratar de certos procedimentos formais presentes em algumas narrativas de exílio escritas no Brasil durante a ditadura militar<sup>82</sup>. De qualquer modo, antecipamos que esses recursos figurativos são encontrados nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados, conforme o veremos.

A partir de uma perspectiva diferenciada, a de rastrear traços das tênues relações entre o exílio, a nostalgia e a melancolia de tal modo a mapear os modos possíveis pelos quais a nostalgia e a melancolia instalar-se-iam a partir de relações com o exílio, Paulo Franchetti (2001) discorre ao que já havíamos referido: o exílio marca pelo menos dois estados de espírito opostos e antagônicos<sup>83</sup>. Um estado reticente e mórbido inerente ao

---

<sup>82</sup> Ao comentar o livro de memórias *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar, Davi Arrigucci Jr. (1999, p. 319) percebe que algumas obras memorialísticas ultrapassavam o mero registro documental: “O livro não se limita ao documento pessoal e histórico que se pede a uma autobiografia: pode ser lido como um romance. Na verdade, é um romance cujos acontecimentos sabemos afinal não ser mera coincidência, cujos personagens reconhecemos sempre como não-fictícios, cujo enredo reproduz em boa parte a história contemporânea da América Latina.”

<sup>83</sup> Paulo Franchetti (2001, p. 32, grifo nosso) estuda a obra poética de Camilo Pessanha a partir das relações entre as sensações de nostalgia e de melancolia através de uma perspectiva de diálogos com o exílio. Para o professor paulista, tanto a terra de origem quanto o chão de exílio têm em Camilo Pessanha o mesmo estatuto de lugares de abismo e de agonia. Por isso, o estado de melancolia surge como sensação de alívio ou ainda como “estado preferível de nova ruptura com a terra natal ou à perspectiva de reencontrar o chão do exílio. *E é então que os malefícios da melancolia surgem, para o que não há*

próprio exílio em contraposição a outro estado de euforia pelo enraizamento em outras terras. Essas duas disposições do espírito do exílio, do que decorre sua intrínseca ambigüidade, responderiam por duas modalidades de narrativa de exílio, pelo menos. Em primeiro lugar, há as narrativas literárias nas quais é possível perceber um maior desprendimento e desenvoltura por parte de personagens e narradores exilados em suas ações em direção à tentativa de reconstrução de suas vidas em terra estrangeira e à tentativa de constituição de novos laços sociais, culturais, políticos, afetivos, lingüísticos, históricos, identitários, entre outros, vínculos esses que foram desfeitos, bruscamente rompidos pela cisão entre a terra natal e o lugar do exílio. Nessas personagens, a necessidade premente em reconstruir sua identidade bruscamente rompida pelo exílio e as ações de esforço para transformar a perda e a ruptura em outros projetos e sonhos. E em segundo lugar, há os textos literários nos quais quaisquer tentativas de reinserção ou de construção de outros laços com a terra estrangeira por parte de personagens e do narrador são interrompidas e não podem se concretizar devido a um estado de geral de deslocamento, de ausência e de dispersão dessa personagem e desse narrador, voltado talvez não mais para a terra estrangeira, a nova cidade, o outro país, mas para dentro dos espaços escuros de si mesmo, o que caracterizaria o “exílio interior” nos moldes da já referida proposta de Paul Ilie (1980).

À imagem da escuridão de si e à captura dos lugares escuros internos ao “eu” de narradores e personagens de narrativas de exílio, relacionaríamos os lugares escuros externos, dois movimentos distintos e complementares: o “eu” interior e o ambiente externo. Como ambos podem ser lugares escuros, essa percepção levar-nos-ia a outra imagem, a uma impressão de outono. O outono como estação ela própria intermediária entre dois pólos distintos, o verão com suas imagens de euforia e suas possibilidades de construção e o inverno, pelo que alude às imagens de destruição e de perdas. Uma vez mais, a dualidade e ambigüidade do exílio, período de outono do “eu” em algumas narrativas literárias. Por isso, uma caracterização do espaço e do tempo da ficção de Caio Fernando Abreu como lugares constantemente lúgubres, escuros, mal iluminados,

---

*saída*.”. Reconhecemos que a abordagem crítica da lírica do poeta português direciona a estudos sobre a caracterização de um estado de melancolia nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu como problematização de situações análogas às encontradas em poemas de Camilo Pessanha: uma posição irregular e intermediária entre o “estar aqui” e o “voltar para lá” para a qual não haveria solução possível já que ambos os lugares seriam espaços hostis à personagem exilada. No entanto, compreendemos que o estudo do conceito de melancolia requer outros suportes teóricos, por isso remetemos a outros trabalhos sobre as relações entre exílio, melancolia e estranhamento em Caio.

frios, distantes, sob chuva intensa, tal como no outono, e que passam a ser iluminados pela palavra literária, a revelá-los, desnudá-los, destituí-los de sua escuridão pela incidência da palavra<sup>84</sup>. Aliás, ao discorrer sobre a semântica de errância dos passos em uma cidade, Michel de Certeau (1994, p. 184, grifo nosso) percebe os movimentos de atração e/ou de repulsão desses passos em direção a lugares escuros agora iluminados pela presença daquele que os atravessa:

A caminhada obedece com efeito a tropismos semânticos; é atraída ou repelida por denominações de sentidos obscuros, ao passo que a cidade, esta sim, se transforma, para muitos em um “deserto” onde o insensato, ou mesmo o terrificante, não tem mais a forma de sombras, mas se torna, como no teatro de [Jean] Genet, *uma luz implacável*, produtora do texto urbano sem obscuridade criada em toda parte por um poder tecnocrático, que põe o habitante sob vigilância (de quê?, não se sabe).

O filósofo francês (Ibidem, p. 184, grifo nosso) cita o teatro de Jean Genet como texto produtor de sensação semelhante, a de iluminar brutalmente os lugares anteriormente escuros e então revelá-los, removê-los do silêncio terrível que os tomava para expor o horror e o que se recusa a ser dito, criando sentidos outros e imagens imprevisíveis:

*Nos espaços brutalmente iluminados por uma razão estranha, os nomes próprios cavam reservas de significações escondidas e familiares. Eles ‘fazem sentido’: noutras palavras, impulsionam movimentos, à maneira de vocações e chamados que dirigem ou alteram o itinerário dando-lhe sentidos (ou direções) até então*

---

<sup>84</sup> O uso do termo “revelação” implica cautela em decorrência das especificidades inerentes ao seu conceito, principalmente as acepções que remetem ao discurso religioso e a outras práticas discursivas. Não obstante, o uso estabelecido neste trabalho alude tão somente aos procedimentos característicos da palavra do narrador nos contos de Caio Fernando Abreu e, nesse sentido, poderíamos perceber esse uso tanto os contos de exílio ora estudados quanto em outros contos do autor nos quais a palavra do narrador revela os lugares escuros, degradantes e esquivos que um olhar totalizante negligenciaria, mas que em Caio são revelados por procedimentos descritivos de minúcia, do detalhe e do pormenor. Por isso, justificamos a comparação aqui tecida entre o pormenor em Caio e a iluminação dos lugares escuros na narrativa de Jean Genet (1968). Nesse sentido, seria interessante associar o termo “revelação” ao termo “iluminação”: ao iluminar os lugares degradantes e escuros nos quais as personagens transitam, a palavra do narrador revela o pormenor do degradante, como é o caso das bolhas, das feridas e dos cantos escuros e mal-iluminados da casa abandonada em “Holocausto”, o que talvez demande uma estética da minúcia e do pormenor em Caio. Parece-nos pertinente relacionar essa revelação de um pormenor degradante à contraposição estabelecida entre o “vão da andorinha” e o “andar do rato”, como o vemos em Renato Cordeiro Gomes (1994) e em Ítalo Calvino (2005). Registre-se ainda o ensaio de Jaime Ginzburg (2005) no qual o pesquisador defende a proposta para a análise dos contos de Caio a partir do detalhe, tal como se seus contos revelassem significados pelo conjunto desses detalhes, como se fossem um quadro de Lasar Segall. Agradecemos ao Professor Élio Cantalício Serpa (FH/UFG) as observações quanto à polissemia do termo revelação.

imprevisíveis. Esses nomes criam um não-lugar nos lugares: mudamos em passagens.

Essa revelação de espaços brutalmente iluminados é aqui tomada pela ação da palavra narrativa sobre os espaços internos de alguns dos ambientes dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, como o veremos em “Holocausto”, por exemplo<sup>85</sup>. Voltemos à duplicidade na constituição do exílio. A dupla compleição do exílio pode ser encontrada nos quatro contos de Caio Fernando Abreu que ora estudamos, ainda que em intensidades diferentes em cada um deles. Diríamos que a primeira disposição de espírito é menos freqüente do que a segunda e poderia ser percebida somente no conto “London, London ou Ajax, brush and rubbish”. Já a segunda perpassa os outros três contos, “Lixo e purpurina”, “Holocausto” e “Paris não é uma festa”, do que decorre uma importante assertiva sobre o teor geral desses quatro contos de exílio: a representação literária do exílio emerge em Caio Fernando Abreu como símbolo de perda, fratura e subtração, para além da ambigüidade intrínseca ao exílio.

De modo análogo, Jaime Ginzburg (2005) também discute no ensaio “Exílio, memória e história: notas sobre ‘Lixo e purpurina’ e ‘Os sobreviventes’ de Caio Fernando Abreu” algumas relações entre o exílio enquanto tema provido pela história da ditadura militar no Brasil e a forma literária assumida pelos dois contos de Caio referenciados no título do artigo. Note-se que o primeiro conto compõe o *corpus* de nosso trabalho e o segundo, publicado na coletânea *Morangos mofados* em 1982, embora não integre nosso estudo é bastante significativo no conjunto da contística de Caio Fernando Abreu em termos dos problemas que traz sobre aspectos da relação entre história e literatura. O pesquisador, aliás, estudioso da obra de Caio Fernando Abreu, percebe modos específicos para a análise comparada dos dois contos a partir de sutis imbricamentos entre a história, a memória e a representação literária do exílio. Concentremo-nos na discussão ao redor de “Lixo e purpurina”. Para Jaime Ginzburg (2005), desse conto emergem imagens perturbadoras dos anos 1970 tecidas a partir da

---

<sup>85</sup> Percebamos a pertinência do filósofo francês em evocar Jean Genet para a percepção de uma metáfora de lugares escuros e imundos, abjetos, e que a palavra literária os alcança de modo a revelá-los, como vemos no trecho a seguir de Jean Genet (1968, p. 23): “Morto sobre as barricadas de 19 de agosto de 1944, sob os vergéis de maio, sua verga já havia ensangüentado minha boca. Quando ele estava vivo, sua beleza me assustava, assim como a sabedoria e a beleza de sua maneira de falar. Desejava, então, que ele morasse numa fossa, um túmulo sombrio e profundo, única moradia digna de sua monstruosa presença, onde viveria de joelhos ou agachado, com iluminação de velas. Para conversar com ele, seria usada uma fenda na laje. Viverá ele assim em mim – expirando por minha boca, o ânus e o nariz, os odores que sua putrefação acumulada em meu interior?”

combinação de referências histórias e estruturas ficcionais. Essas imagens literárias direcionam a uma leitura crítica do exílio a partir de duas instâncias distintas e complementares: o exílio como deslocamento geográfico e circunstância política e o exílio como condição para a constituição do sujeito. Vejamos cada uma dessas instâncias críticas. A primeira traz a perspectiva íntima e pessoal do narrador do conto, um exilado brasileiro em Londres em 1974, perspectiva da qual decorrem tensos contornos, sempre tomados de dois em dois, tais como as relações entre o passado instável e o presente ainda mais terrível; as tentativas do narrador em perceber sua própria identidade quando disposto entre tantas alteridades estrangeiras ao seu redor; a tentativa de compreender a realidade hostil ao redor do narrador e os constantes esvaziamentos de composição dessa realidade. Já a segunda perspectiva, ao trazer o exílio como tentativa de constituição do narrador traz simultaneamente o colapso do “eu”. É por isso que o exílio em “Lixo e purpurina” não poderia ser entendido em termos assertivos de reconstrução e reelaboração de perspectivas pessoais do narrador exilado, mas em termos de experiência traumática que dissolve expectativas, fragmenta horizontes, dilui o “eu” transformado agora em condição de colapso. Aliás, o que remete ao exílio como experiência de manifestação de um *espírito de privação* em Caio Fernando Abreu, ainda que inserido entre as duas ou mais possibilidades antagônicas ambíguas de constituição dos estados de espírito do exílio. É por isso que as ações tanto do narrador do conto quanto das outras personagens são sempre marcadas pela dispersão e pela difusão. As buscas difusas e dispersas em casas abandonadas, ruas escuras e frios parques de Londres, do que decorrem incessantes fluxos de deslocamentos internos e externos ao “eu” marcados pelos lugares hostis da capital inglesa. Por isso, uma orientação de leitura crítica tanto para “Lixo e purpurina” quanto para os outros três contos como *testamentos da perda*. Assim, esse dois fluxos, instáveis e contraditórios, aludem por sua vez a duas outras ausências: sobre a instabilidade interna do narrador há as projeções de desordem provocadas pela história política do autoritarismo, a qual por sua vez obstrui a instabilidade interna de tal modo a circunscrever o ciclo de instabilidade. Por isso, a dispersão, a difusão e o deslocamento marcam a constituição das personagens de “Lixo e purpurina”. Não por outro motivo, personagens dispostas à margem da história, das instituições e das constituições porque à margem de si próprias. Do exílio vivido como situação limite, como transtorno insuportável, decorre o esvaziamento de expectativas dessas personagens, o que

direciona ao surgimento de um estado de melancolia, ao que já havíamos referido, como caracterizador das ações e dos sentimentos das personagens.

Duas outras observações de Jaime Ginzburg (2005, p. 41) em seu artigo são fundamentais não somente para a apresentação crítica que aqui tecemos sobre as relações entre o exílio e a literatura de um modo geral como também para a percepção de especificidades dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. A primeira trata de considerações sobre a literariedade da linguagem de Caio em seus contos. Para além de referências implícitas aos quadros providos por conjunturas históricas específicas, é preciso que defendamos que “A prosa de Caio Fernando Abreu desenraiza a voz, removendo da linguagem expectativas ontológicas de referências totalizantes”, daí a diluição da realidade a que já referimos e sobre o que discorremos com maior propriedade no último capítulo deste trabalho. Daí também os desvios dos contos de exílio de Caio quando comparados aos procedimentos narrativos comuns de uma literatura marcada por referências mais diretas e incisivas aos fatos históricos do passado. O mundo estrangeiro, a constituição do “eu” como ausência, a dispersão ininterrupta possibilitaria a originalidade da visão daquele que narra o exílio e a primazia da escrita literária. Esses procedimentos de desvios do denotativo e do literal os quais, em última instância, removem a linguagem literária desses quatro contos de possíveis contornos precisos e literais com a realidade histórica, podem ser caracterizados, de um modo geral, pela emergência de silêncios: primeiramente, há a emergência de lapsos, ambigüidades e descontinuidades. Aliás, mais adiante, ao analisar o conto “Paris não é uma festa”, referiremos ao silêncio como brusca interrupção das condições necessárias para o diálogo<sup>86</sup>. E em segundo lugar, do silêncio entre as personagens e ausência de comunicação emerge a relevância dos detalhes ao redor, dos contornos e das minúcias de composição dos espaços que se revelam nos contos de exílio de Caio como lugares degradados. Do silêncio revelador entre as personagens de “Paris não é uma festa” e do foco narrativo em constante movimento, ora centrado na executiva de livros, ora no escritor que retorna do exílio ao Brasil, emergem detalhes iluminados por metáforas e tecidos por ritmos narrativos que passam a assumir funções

---

<sup>86</sup> Percebamos a pertinência desta citação de Edward Said (2003, p. 48) sobre a capital da França: “Paris pode ser a capital famosa dos exilados cosmopolitas, mas é também uma cidade em que homens e mulheres desconhecidos passaram anos de solidão miserável: vietnamitas, argelinos, cambojanos, libaneses, senegaleses, peruanos. Beirute, Cairo, Madagascar, Bangkok, Cidade do México. Qual o significado dessa experiência irrecuperável?”

semânticas e de formação de sentidos nesse conto. Por isso, posicionamo-nos com Jaime Ginzburg (2005, p. 40, grifo nosso) ao afirmar que “O trabalho de Caio precisa ser examinado mais pelo *olhar microscópico do detalhe*, do que pelas visões amplas de painéis. Como num quadro de Lasar Segall, é nos pontos aparentemente secundários, e mais difíceis de nomear e reconhecer, que encontramos os elementos semanticamente mais fecundos para entender o conjunto”. Assim, o detalhe, a minúcia e o pormenor provêm mais sentidos e preenchem com mais significados o conjunto dos contos de Caio Fernando Abreu<sup>87</sup>. Tecidas essas sucintas considerações sobre parte de uma teoria e crítica das relações entre exílio e literatura, vejamos algumas dessas imagens do degredo em representações emblemáticas do exílio na literatura, o que faremos em dois momentos distintos. Em um primeiro momento, ao observar os movimentos gerais de representação do exílio em textos paradigmáticos da literatura brasileira e em seguida a partir da percepção de ramificações específicas do exílio em exemplos da “literatura brasileira pós-1964”.

Um levantamento completo das muitas representações do exílio na literatura brasileira em todas as manifestações formais dos mais variados gêneros literários e

---

<sup>87</sup> A observação de Jaime Ginzburg (2005) sobre a minúcia e o detalhe como itens para a revelação de elementos significativos nos contos de Caio direciona-nos às digressões de Roland Barthes (1992, p. 90-92, grifos do autor) sobre os significados profundos retirados dos detalhes de um “retrato”. “No retrato, os sentidos “formigam”, desordenadamente jogados através de uma forma que é simultaneamente uma ordem retórica (o anúncio e o detalhe) e uma distribuição anatômica (o corpo e o rosto); esses dois protocolos são também códigos; códigos que se superimprimem sobre a anarquia dos significados e apresentam-se como operadores de natureza - ou de razão. A imagem final fornecida pelo discurso (pelo “retrato”) é, portanto, a imagem de uma forma natural, impregnada de sentido, como se o sentido fosse apenas o predicado ulterior de um corpo primeiro. Na verdade, a naturalidade do retrato deve-se ao fato de que, ao superpor-se, os múltiplos códigos deslocam-se: suas unidades não ocupam o mesmo lugar, não têm o mesmo tamanho, e essa disparidade acumulado ao sabor das camadas desiguais produz o que se deve chamar o *deslizar* do discurso – sua *naturalidade*: do momento em que dois códigos funcionam simultaneamente, mas, em comprimentos de ondas desiguais, produz-se uma imagem de movimento, uma imagem de vida – neste caso, um retrato. *O retrato (nesse texto) não é uma representação realista, uma cópia unida, como a pintura figurativa podia fazer-nos crer; é uma cena ocupada por blocos de sentidos, ao mesmo tempo variados, repetidos e descontínuos (limitados); do arranjo (retórico, anatômico e articulado) desses blocos surge um diagrama do corpo, não sua cópia (nisto, o retrato é inteiramente submetido a uma estrutura lingüística, já que a língua conhece apenas analogias diagramáticas: analogias, no sentido etimológico: proporções): o corpo do velho não se “destaca” como um referente real sobre o fundo das palavras ou do salão; é o próprio espaço semântico, torna-se espaço ao tornar-se sentido. Em outras palavras, a leitura do retrato “realista” não é uma leitura realista: é uma leitura cubista: os sentidos são cubos, acumulados, desnivelados, justapostos e, no entanto, penetrando uns nos outros, cuja translação (deslocamento paralelo entre componentes mantendo-se a mesma distância entre eles) produz todo o espaço do quadro, e faz desse espaço um sentido *suplementar* (acessório e atópico): o sentido do corpo humano, a figura não é a soma, a moldura ou o suporte de sentidos, é um sentido a mais: uma espécie de parâmetro diacrítico.” É essa perspectiva de detalhes descontínuos e como em blocos separados a revelar conjuntos de sentidos para o todo do conto que nos interessa para a análise a ser feita em “Holocausto”.*

através de uma perspectiva diacrônica desde os primórdios de sua formação até os dias atuais seria de um esforço ímpar e certamente ultrapassaria os limites exíguos das exigências institucionais para o trabalho que ora encetamos sobre quatro contos de Caio Fernando Abreu. Por isso, o objetivo principal deste parágrafo é o de apresentar alguns exemplos paradigmáticos das manifestações do *espírito de privação* ou ainda dos “males da ausência” em nossa literatura de tal modo a percorrer algumas manifestações formais do exílio para então apreender alguns indícios de suas imagens literárias e conduzir os fios de nosso trabalho até a análise das especificidades dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Ressalvas à parte, propomos uma divisão desta seção em duas partes: em um primeiro momento trazemos uma seleção geral de representações da errância enquanto tema em textos literários da literatura vernácula e em um segundo momento apresentaremos os nomes de alguns escritores cujas obras literárias reverberam uma temática do exílio e que estão inscritos na conjuntura estética da “literatura brasileira pós-1964”. Reiteramos uma vez mais o caráter meramente ilustrativo desta seção, sem a qual nosso trabalho perderia o vigor dos exercícios de exemplificação de uma teoria e crítica do exílio anteriormente apresentadas sobre textos literários alusivos ao degredo.

Já havíamos referido ao deslocamento dos jesuítas portugueses para o Brasil Colônia a partir do século XVI. Para além de discutir as motivações políticas, econômicas e ideológicas por detrás das missões jesuítas, dos métodos e procedimentos de catequização dessas missões, o que por certo incorreria em outro tipo de trabalho, interessa-nos tão somente citar alguns textos escritos à época de intensos deslocamentos entre Brasil e Portugal. Assim, teríamos o *Diálogo sobre a conversão do gentio*, de Padre Manuel da Nóbrega (1988); os autos teatrais de José de Anchieta, tal como *O auto de São Lourenço* (1998) e os *Sermões* de Padre Antônio Vieira (2005). Separam tais textos os conteúdos e as formas específicas de cada um e os une a perspectiva autoral daquele que é de fora, de um autor cujo olhar externo incide sobre as práticas e hábitos internos da recente colônia. Citaríamos também alguns textos cujo objetivo precípuo era o de informar à metrópole portuguesa sobre as características geográficas, climáticas e populacionais do Brasil, do que resulta uma ampla cronística histórica sobre a colônia em decorrência das muitas viagens de portugueses para cá. Compreendem esses textos diversas cartas, tratados, diálogos e compêndios históricos.

Assim, teríamos a carta de Pero Vaz de Caminha (1990) a Dom Manuel; os *Tratados da terra e da gente do Brasil*, de Fernão Cardim (1980); a *História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero Magalhães Gândavo (1980); o *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa (1987); os *Diálogos das grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão (1962). Textos informativos dos quais são projetados o olhar e as percepções de colonizadores portugueses que atravessaram o Atlântico para talvez não mais voltar à terra natal. Citaríamos ainda a lira espontânea e simples de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (1997), versos publicados em 1792, ano em que o poeta partiu para o exílio em Moçambique, na África; o ímpeto nacionalista de Gonçalves Dias (1998) em sua *Canção do exílio*, poema construído a partir de jogos de contrastes e de oposições entre a terra natal e o lugar do exílio do eu - lírico, entre o “lá” e o “aqui”, marcado pelas imagens das aves, das palmeiras e dos primores da terra distante.

Aliás, do poema de Gonçalves Dias partem muitas retomadas em intertexto às suas imagens do exílio, tal como o lemos em poemas de Casimiro de Abreu (1971), Oswald de Andrade (2003), Murilo Mendes (1997), Carlos Drummond de Andrade (2001), Vinícius de Moraes (1998), José Paulo Paes (1983), Mário Quintana (2007), Cacaso (1985), Ferreira Gullar (2004) e Afonso Romano de Sant’Anna (1984). Assim, há a *Canção de exílio*, de Casimiro de Abreu (1971), poema publicado pelo romântico brasileiro em Lisboa em 1857. O poema é construído através de imagens em contraste entre a errância no país estrangeiro e as belezas da pátria do eu – lírico. A oposição é marcada pela diferença entre as imagens do “ar letal” e da “morte” e as de um “céu lindo e azul” e os “gozos do lar”. O *canto de regresso à pátria* do iconoclasta Oswald de Andrade (2003), de 1925, poema no qual o ouro, a terra, o amor e as rosas do Brasil (“eu quero tudo de lá”) são cantados e o eu – lírico não poderia morrer “sem voltar para São Paulo, sem ver a Rua 15, sem ver o progresso de São Paulo”. A ironia e o fino humor da *Canção de exílio* de Murilo Mendes (1997) e suas bonitas flores e gostosas frutas a cem mil réis a dúzia, as macieiras californianas e os gaturamos venezianos (estrangeiros) a cantar em terras nacionais. Em Carlos Drummond de Andrade (2001), a *Nova canção do exílio*, um outro canto ao longe de um sabiá que poderia ser feliz ou ainda o poema *Europa, França e Bahia* com seus exóticos sonhos dos saudosos olhos brasileiros por sobre uma torre Eiffel tomada por antenas; das tarifas, dos bancos, das

fábricas, dos trustes e craques ingleses; os cautelosos navios alemães; os vulcões italianos jamais acesos; as altíssimas altitudes dos postais suíços; os brancos e os vermelhos da Rússia e os olhos brasileiros já enjoados da Europa. A íntima pátria luz, sal e água de longas lágrimas amargas de Vinícius de Moraes (1998), em *Pátria minha*. Os versos curtos, rápidos e recortados de José Paulo Paes (1983) em *Canção do exílio facilitada*. A ingrata terra de palmeiras e invisíveis aves de Mário Quintana (2007) em *Uma canção*. Os *Jogos florais* de Cacaso (1985) nos quais o milagre brasileiro transforma a água não em vinha, mas em vinagre. A *nova canção do exílio* de Ferreira Gullar (2004) e sua sensualidade agora assumida por outras palmeiras e por outros passarinhos (Ano). A *canção do exílio mais recente*, de Afonso Romano de Sant'Anna (1984), para quem “não ter um país, a essa altura da vida, da história e de mim é o que pode haver de desolado”. Outros dois poemas publicados nos anos setenta por dois escritores brasileiros exilados são igualmente emblemáticos: o *Poema sujo* de Ferreira Gullar (1995), escrito durante o exílio do poeta maranhense e publicado em 1975, poema de cidades sujas, de dores em voz baixa, de roupas desbotadas e mal cerzidas. E as imagens de partilhas e o longo, áspero e árduo caminho do *Canto de companheiro em tempos de cuidados*, de Thiago de Mello. Já as narrativas de exílio escritas na conjuntura da “literatura brasileira pós-1964” oscilam entre uma configuração ora mais literária, ora mais documental. Limitar-nos-emos a elencar alguns dos escritores cujos livros publicados na década de setenta trazem imagens do exílio enquanto tema e/ou forma literária: Antonio Callado, Augusto Boal, Caio Fernando Abreu, Érico Veríssimo, Fernando Gabeira, Francisco César de Araújo, Marcos Santarrita, Reinaldo Guarany, Rodolfo Konder, Sinval Medina e Tabajara Ruas. Mantidas as especificidades formais e temáticas das obras de cada um desses escritores seria possível aproximar suas narrativas pelas diversas imagens e símbolos que trazem do exílio para a literatura brasileira<sup>88</sup>. E porque o exílio nunca é apenas um, mas muitos, o próximo subcapítulo trata das relações semânticas estabelecidas entre os diversos termos alusivos ao *espírito de privação*.

---

<sup>88</sup> A lista de narrativas a seguir foi coletada em Malcolm Silverman (1995): *Cara coroa coragem*, de Sinval Medina (1982); *Tempo de ameaça* (A autobiografia política de um exilado), de Rodolfo Konder (1978); *Milagre no Brasil*, de Augusto Boal (1979); *A fuga*, de Reinaldo Guarany (1984); *O amor de Pedro por João* e *A região submersa*, de Tabajara Ruas (1982; 1981); *O crepúsculo do macho*, de Fernando Gabeira (1981); *O toque do silêncio*, de Francisco César de Araújo (1987); *Sempre viva*, de Antonio Callado (1981); *A solidão do cavaleiro no horizonte*, *A juventude passa* e *Lady Luana Savage*, de Marcos Santarrita (1978, 1983; 1987); *O prisioneiro*, de Érico Veríssimo (1967).

## 2.2. Sobre o degredo, a errância e os exílios

“Dado que a cultura é uma estratégia para sobreviver em um território, o exílio é também um território e a cultura é política. Qual é o território, então, a partir do qual penso os dizeres fora do lugar? Será, por acaso, outro tipo de fora do lugar? O do exílio, ou de uma territorialidade onde o dizer se busca em outros semelhantes? O de estar fora de lugar ao reconhecer os interstícios do exílio, forçados ou voluntários?”  
Walter Mignolo.

As considerações teóricas e críticas levantadas no subcapítulo anterior sobre as relações entre o exílio e a literatura permitiram problematizar uma série de aspectos relevantes para a abordagem ora proposta sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Recapitulemos os modos como estruturamos tais imbricamentos entre o exílio e a literatura nas páginas anteriores: inicialmente apresentamos parte de uma teoria e de uma crítica geral sobre o exílio a partir de reflexões sobre a errância retiradas de aportes teóricos de Edward Said (2003; 2005), Hannah Arendt (2008), Cláudio Guillén (2005), Giorgio Agamben (1996), Marcelo e Maren Viñar (1992) e Paul Ilie (1980). Em seguida, passamos às contribuições críticas de pesquisadores brasileiros cujos trabalhos incidem sobre representações literárias do exílio em autores da literatura brasileira ou ainda de autores que problematizam de algum modo essas relações a partir de fronteiras com o Brasil, como é o caso de escritores judeus de língua alemã exilados no Brasil a partir de 1939 quando da ascensão do nazismo da Alemanha, escritores cujos livros foram analisados por Izabela Kestler (2004). Essa segunda parte foi erguida a partir de aportes analíticos retirados em Maria José de Queiroz (1998), Mirian Volpe (2005), Paloma Vidal (2004), Davi Arrigucci Júnior (1999; 2001), Paulo Franchetti (2001) e Jaime Ginzburg (2005). Da apresentação e discussão sobre as contribuições teóricas e críticas desses quatorze pesquisadores sobressai uma constatação sobre do exílio enquanto palavra e as múltiplas ramificações de outros vocábulos que mantêm com a palavra primeira *exílio* uma vasta teia de outras significações ora mais próximas ora mais afastadas. Senão vejamos.

O levantamento bibliográfico erguido para os fins de nosso estudo trazem as seguintes palavras a mover-se ao redor do vocábulo exílio: degredo, errância, ausência, cisão, ruptura, refúgio, deslocamento, diáspora, êxodo, migração, desterro, banimento, expurgo, expatriação, *espírito de privação*, os males da ausência, privação, fuga,

expulsão, fratura, mutilação, perda, separação, solidão, destruição, aborto, dor, segregação, proscricção, frustração, marginalização, distância, aparte, estranhamento, estrangeiridade, desvio, indisposição, dispersão, travessia, mudança, viagem, dilaceração, retirada, peregrinação. Ampliaríamos ainda mais o levantamento se buscássemos os adjetivos formados a partir dos substantivos acima e então teríamos degredado, errante, ausente, cindido, rompido, deslocado, migrante, desterrado, banido, expurgado, expatriado, privado de algo, fugitivo, expulso, fraturado, mutilado, perdido, separado, solitário, destruído, abortado, dolorido, segregado, proscrito, frustrado, marginalizado, distante, apartado, desviado, indisposto, disperso, atravessado, viajante, dilacerado, retirante, peregrino, estranho, estrangeiro<sup>89</sup>. De cada uma dessas palavras partiriam ainda outros muitos vetores de significação tais como os trazidos pelas imagens de tormentas, catástrofes, flagelos, desilusões, desenganos, derrotas, ruínas, desencorajamentos, os muitos naufrágios. Como é possível perceber, o empenho em listar e catalogar uma totalidade dos ramos de sinônimos e derivações ao redor da palavra primeira exílio seria de um esforço hercúleo e que não obstante poderia tender à fragilidade das asas de Ícaro. As palavras são como inscrições sobre um possível vazio anterior de significados: onde não havia a luz do significado a palavra o preencheria com suas delimitações, contornos e definições. A matéria opaca e vazia do antes da palavra passa a ser preenchida por uma semântica particular a partir das vestes com as quais a palavra recobre essa matéria. Mas ao mesmo tempo em que veste o objeto com um conceito, um projeto frágil de definição, o próprio objeto antes nu e agora vestido pelo significado da palavra comporta-se como se um mendigo fosse, à súplica ininterrupta de outras vestes, outros significados, outros conceitos que não os seus próprios. É desse estado de mendicância da palavra que decorre uma multiplicidade de significados e ramos de contato da palavra primeira exílio. Mendicância interrompida talvez a partir de um contorno preciso provido por encaixes sintáticos internos à oração

---

<sup>89</sup> Ainda sobre o estrangeiro e a estrangeiridade. Optamos por não prosseguir a digressão semântica em torno da palavra “estrangeiro” e sua relação teórica com o termo estrangeiridade por considerarmos que ambos direcionam a outra abordagem da obra de Caio Fernando Abreu. Assim, o estado de estrangeiridade dispensaria quaisquer tipos de deslocamentos e poderia aludir à ausência e à estranheza interior ainda que o sujeito não tenha se deslocado geograficamente. Não obstante, reconhecemos a pertinência de estudos sobre os estados descontínuos da estrangeiridade e do estranhamento em diversos contos de Caio principalmente na coletânea de contos *Estranhos estrangeiros*, publicada em 1996, ano de falecimento do escritor. Além de uma possível abordagem comparada de algumas personagens dos contos dessa coletânea e o estado de estranhamento da personagem Mersault do romance *O estrangeiro*, de Albert Camus (1979, p. 155): “Hoje minha mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe falecida. Enterro amanhã. Sentimos pêsames’. Isso não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem.”

e pelo elenco de referências externas ao texto que se insinuam sobre as palavras constantemente, despertando-as das pobrezaas do literal e do linear, enriquecendo-lhes as camadas muitas de significação. O esforço em emoldurar e revestir a palavra exílio de contornos rígidos é em verdade infinito. Daí a circularidade de significados e sinônimos que não cessam de mover-se ao redor da palavra exílio. Tal a situação interna ao texto e externa a ele tal é a tentativa de uma definição possível e sempre delicada para os contornos irregulares dos muitos significados do exílio. Por isso, a referida complexidade semântica inerente ao vocábulo exílio, o que já havíamos apontado no subcapítulo anterior a partir de leituras de alguns dos autores citados acima.

Assim, ao tratar dos conceitos de exílio, o percurso menos íngreme talvez seja o de referirmo-nos a exílios e não somente a um exílio. Observar sua constituição sempre híbrida e plural. Considerar a especificidade e a singularidade de cada um de seus sinônimos, desde os mais próximos até os mais distantes. Os exílios são sempre muitos, jamais singulares. Inclusive parece-nos que à multiplicidade de acepções e de sinônimos em torno do termo exílio poderíamos relacionar a própria banalidade do mal sobre a terra, tantos são os exílios, tantos são os banimentos. A “era dos extremos” e a dos “refugiados” sempre foi. Assim sendo, o objetivo deste subcapítulo é o de apresentar alguns conceitos e definições de algumas das palavras que circulam ao redor do termo exílio, de tal modo a atuarmos com um pouco mais de segurança ao lidar com a referida complexidade intrínseca à palavra exílio. Embora a proposta de uma definição para os conjuntos semânticos de exílio não prescindam dos aportes interdisciplinares da geografia, da política, da lingüística e da história, reiteramos que o empenho é válido para os estudos literários por permitir um movimento mais estável na caracterização da representação estética dos deslocamentos de personagens da literatura de exílios. Assim, propomos cinco conjuntos de termos relacionados ao exílio e que são aqui agrupados pelas intensidades sinonímicas mantidas entre essas palavras no interior mesmo de seus conjuntos. Vejamos cada um deles.

*Primeiro.* Da definição corrente proposta pelo dicionário<sup>90</sup> e a partir de sua origem etimológica em latim, propomos uma afluência de algumas dessas palavras

---

<sup>90</sup> *Exilium* (de *exsilium*, derivado de *ex salire*, saltar fora). Exílio. Do latim *exilium*. 1. Expatriação forçada ou voluntária; degredo, desterro. 2. O lugar onde reside o exilado. 3. *Fig.* Lugar afastado, solitário ou desagradável de habitar. Devido à primeira acepção de exílio como expatriação forçada ou voluntária

como sinônimas de exílio, em uma seqüência cuja disposição seja a de vocábulos mais para os menos próximos de um sentido de estrito de *expatriação*. Assim sendo, alguns dos sinônimos de exílio seriam: degredo, errância, desterro, banimento, expurgo, expulsão, proscricção. Assim, esses vocábulos são tomados neste estudo como palavras que compõe um mesmo conjunto de sinônimos e por isso a alternância entre uma e outra quanto aos seus usos em nosso trabalho. *Segundo*. Um outro conjunto de sinônimos acolheria as palavras que tomam por unidade de sentido um teor de *divisão*: seria o caso dos vocábulos cisão, ruptura, fratura, mutilação, dilaceração, separação, privação, ausência, perda, destruição, aborto. É pertinente observar que as palavras inseridas nesse amplo conjunto de sinônimos não se sustentam isoladas de outros complementos e adjuntos a completar-lhes o momento singular do sentido. Assim, diríamos sobre a cisão entre dois lugares; a ruptura de laços familiares, sociais, culturais, políticos, profissionais; a mutilação de vidas; o dilaceramento de estados da alma; a separação entre indivíduos, comunidades, grupos religiosos, partidários, sociais; a privação da cidade natal, do país primeiro, das práticas culturais deixadas para trás; a ausência de algo ou de alguém que preencheria as lacunas agora esvaziadas do que passou a ser a vida dividida; a perda dos lares, de documentos, dos registros que singularizam a frágil existência de homens e mulheres; a destruição ora concreta de prédios e de cidades e ora simbólica de identidades e de reputações talvez jamais recuperadas; o aborto conotativo das raízes com a própria terra. *Terceiro*. Já os substantivos fuga e retirada, dos quais derivam o adjetivo fugitivo e o retirante, voltam-se necessariamente à percepção de um *ato de iniciativa* e à alusão de um papel ativo por parte daquele que foge ou ainda daquele que se retira de algo ou de alguém por algum motivo qualquer de força maior ou de proporção incontornável, como os que fogem de perseguições políticas ou como os que se retiram de adversidades climáticas. *Quarto*. Há ainda um conjunto de sinônimos reunidos sob a imagem de uma *constituição em si própria* como se dispensassem os adjuntos e solicitassem tão somente o artigo definido para realçar-lhes um sentido eminentemente negativo: a solidão, a dor, a travessia, a dispersão, a distância, o desvio, a mudança. E embora as relações de causa e de efeito sejam possíveis como em a dor pela perda, a travessia do oceano, o desvio de caminhos, por exemplo, esses termos poderiam subsistir e resistir à ausência de complementos, do

---

optamos por referir somente a exílio e não a auto-exílio ao tratarmos do exílio de Caio Fernando Abreu na Europa entre 1973 e 1974. Embora o prefixo grego *auto* remeta à idéia de algo que é feito a si mesmo e/ou por si próprio parece-nos redundante a persistência sobre o termo auto-exílio. As entradas do dicionário foram retiradas no *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, p. 853.

que resultariam as imagens abrangentes que deles emergem. *Quinto*. Ao termo *segregação* aproximaríamos os sinônimos marginalização e aparte pelos sentidos embutidos de distinção e diferenciação por motivos diversos tais como as percepções individuais e coletivas de classe social, marca de pele, orientação religiosa, política, sexual, origem e identidade pátrias. A unir os sinônimos, um viés de conceitos que são previamente estabelecidos e alimentam em retrospecto os atos que colocam os outros à margem daqueles que segregam. Assim, envolvemos o termo exílio aos seus cinco conjuntos de sinônimos aqui propostos. Entendemos que a proposta tem o mero objetivo de localizar parte de uma percepção maior que é a da natureza intrinsecamente complexa do conceito de exílio e por isso nossa proposta não poderia almejar a um esgotamento das possibilidades de significação dos muitos exílios representados em literatura. Ademais, é necessário destacar também outros vocábulos relativamente próximos ao de exílio, mas que se distanciam de suas acepções aqui apresentadas por suas delimitações e significados mais restritos e específicos, tais como os conceitos de deslocamento, refúgio, diáspora, êxodo e migração. Por entendermos que uma apresentação e discussão em torno de cada um desses termos exigiriam uma exposição minuciosa e rígida dos aportes teóricos, conceituais e interdisciplinares que cada deles comporta e que essa abordagem ultrapassaria os limites de nosso trabalho sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu apresentamos apenas algumas sucintas palavras sobre cada um desses conceitos.

Feita a ressalva, teríamos o termo *deslocamento* cuja natureza igualmente ampla e de um modo geral refere-se ao estudo dos diversos tipos de movimentos humanos coletivos ou individuais sobre a terra, a água, o ar. Já a definição do termo *refúgio* assume contornos políticos. Para Edward Said (2003, p. 51), “o refugiado é uma criação do Estado no século XX e por isso é palavra política e alude aos grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada que precisa de ajuda internacional urgente.” Ademais, a definição política de refugiado organiza-se em torno de “um temor de perseguição e que esse temor seja fundamentado, em outras palavras, que seja constatado por intermédio do estudo objetivo da situação no país de origem.” (ABRÃO, 2007: p. 135). O conceito de *migração* comporta dois outros conceitos em seu interior: o de emigração e o de imigração, ou seja, aquele que parte de um lugar em direção a outro e aquele que entra em um lugar proveniente de outro. De um modo geral, migrar significa mover-se de um

lugar para outro ou ainda “[...] the abandonment of their country by a family, people or nation in order to establish themselves in another [place].”<sup>91</sup> (AGUINAGA, 2006: p. 39) De tal modo que esses grupos humanos abandonam sua terra natal para então tentar a sobrevivência em outros lugares<sup>92</sup>. O amplo conceito de *diáspora* possui uma acepção tradicional e outra contemporânea e assim organiza-se em torno de dois significados possíveis. O primeiro relaciona-se aos deslocamentos e à errância do povo judeu ao longo dos séculos. E a acepção contemporânea de diáspora remete à dispersão pelo mundo de diversos grupos humanos durante o período colonial e entre eles os movimentos de massas populacionais inteiras provenientes de algumas colônias para outras colônias, como foi o caso das migrações de africanos para o Brasil durante o período colonial. Grupos humanos que embora dispersos e afastados de seu solo comum mantêm-se unidos de algum modo, talvez pela força de suas marcas e traços de identidade e pela referência ainda que distante a um território único<sup>93</sup>. *Êxodo*. Por fim, teríamos o termo êxodo. Seu significado corrente é o de um movimento para fora, “emigração de todo um povo ou saída de pessoas em massa” (HOUAISS; VILLAR, 2004: p. 324) do que decorreria seu antônimo, imigração, fluxo de movimento para dentro. A partir dessa acepção comum percebemos duas possibilidades mais específicas

---

<sup>91</sup> “[...] quando uma família, povo ou nação abandonam seu país de tal modo a estabelecerem-se em outro [lugar].” Tradução nossa.

<sup>92</sup> Ainda sobre o conceito de migração, Carlos Blanco Aguinaga (2006, p. 34) percebe que “Before our days of massive and horrifying displacements of Third World peoples, this phenomenon characterizes the arrival in the Americas of Irish, Polish, German, Jewish, Italians, Spaniards and others to the USA, Canada, Mexico, Cuba, Central America, Argentina, Uruguay, Chile and so on and so forth. These migrations are often justly defined as “economic,” which does not exclude the possibility that the economic needs of the emigrants/immigrants may have been the result of difficult, even unbearable, socio-political conditions in their lands of origin. Nor does it exclude the fact that often these migrations are forced by politico-military problems, such as in the case of the Eastern European pogroms or, more recently the case of the thousands of Salvadorans who left their country in the 1970’s and 80’s as a consequence of a revolution that had become a civil war that made life very difficult for them regardless of their political ideas.” Em língua portuguesa, o excerto é o seguinte: “Antes de nossos dias de enormes e horríveis deslocamentos populacionais do Terceiro Mundo, esse fenômeno caracteriza a chegada de irlandeses, poloneses, alemães, judeus, italianos, espanhóis, entre outros, nas Américas, isto é, aos Estados Unidos, Canadá, México, América Central, Argentina, Uruguai, Chile e demais países da região. Essas migrações são freqüente e simplesmente definidas como “econômicas”, o que não exclui a possibilidade de que as necessidades econômicas dos emigrantes/imigrantes podem ter sido resultado de difíceis, ou mesmo insuportáveis, condições sócio-políticas em suas terras de origem. Tampouco exclui o fato de que freqüentemente essas migrações são forçadas por problemas político-militares, tais como os massacres em massa no Leste Europeu ou, mais recentemente, o caso de milhares de salvadorenhos que deixaram seu país nos anos 1970 e 1980 devido a uma revolução que acabou por tornar-se uma guerra civil, o que lhes tornou a vida muito difícil, a despeito de suas idéias políticas.” Tradução nossa.

<sup>93</sup> O termo diáspora significa dispersão (do grego, *διασπορά*). Em grego antigo, a palavra referiu-se primeiramente aos processos de colonização da Ásia Menor e do Mediterrâneo por parte dos gregos entre 800 e 600 a. C. Para além da diáspora grega pelo mediterrâneo e da hebraica ao longo da história, as abordagens contemporâneas da diáspora remetem ainda às diásporas africanas entre os séculos XVI e XIX, a armênia e portuguesa. Para uma abordagem contemporânea da diáspora em suas relações com os sistemas coloniais instalados a partir do século VXi remetemos aos estudos de Stuart Hall (2008).

para o termo. A primeira refere-se a uma nomenclatura cara aos estudos geográficos em suas análises dos deslocamentos individuais e de grupos de saída do campo ou de saída da cidade, o êxodo rural e o êxodo urbano. E a segunda remete à fuga do povo hebreu da escravidão no Egito e à sua consecutiva peregrinação por longos quarenta anos no deserto até a chegada à Terra Prometida. O relato da saída do Egito e dos anos de errância no deserto está disposto em Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio, livros do Antigo Testamento da Bíblia<sup>94</sup>.

Após essa breve exposição dos principais termos, conceitos e sinônimos relacionados de algum modo à palavra exílio e a outros termos cujos conceitos são ora mais próximos ora mais distantes das acepções primeiras de exílio é possível observar o estado de pluralidade dos exílios, que não poderiam ser apenas um, mas muitos. Por isso, ao invés de perceber uma *dualidade* quanto às definições de exílio defendemos uma *ambigüidade* inerente ao conceito de exílio, por sua característica de “imprecisão de sentidos” e “hesitação entre possibilidades.” (HOUAISS; VILLAR, 2004: p. 37) Aliás, a própria opção pelo termo ambigüidade que ora fazemos associar ao conceito sempre instável de exílio encontra em declaração de Caio Fernando Abreu sobre sua obra uma correspondência não vulgar: “A *ambigüidade e a indefinição são constantes em meu trabalho*. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém” (ABREU, 1995, grifo nosso)<sup>95</sup>. Da ambigüidade do exílio e da indefinição da escrita literária do escritor resultam a percepção de um estado de singularidade de cada palavra, palavra que é em última instância única e cujo sentido somente poderia ser provido pelas circularidades ao redor do texto literário. Por isso, a proposta de uma definição para a representação do exílio em literatura deve partir não do conceito

---

<sup>94</sup> Do grego *êxodos*, o vocábulo significa saída. Indicamos algumas passagens retiradas da Bíblia sobre o êxodo dos hebreus. Êxodo 03: 07: “E disse o Senhor: Tenho visto atentamente a aflição do meu povo, que está no Egito, e tenho ouvido o seu clamor por causa dos seus exatores, porque conheci as suas dores.”; Levítico 25: 55: “Porque os filhos de Israel me são servos; meus servos são eles, que tirei da terra do Egito. Eu sou o Senhor vosso Deus.”; Números 32: 13: “Assim se acendeu a ira do Senhor contra Israel, e fê-los andar errantes pelo deserto quarenta anos até que se consumiu toda aquela geração, que fizera mal aos olhos do Senhor.”; Deuteronômio 01: 30-31: “O Senhor vosso Deus que vai adiante de vós, ele pelejará por vós, conforme a tudo o que fez convosco, diante de vossos olhos, no Egito. Como também no deserto, onde vistes que o Senhor vosso Deus nele vos levou, como um homem leva seu filho, por todo o caminho que andastes, até chegardes a este lugar.”

<sup>95</sup> “A ambigüidade e a indefinição são constantes em meu trabalho. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém. Por isso, recuso-me a ser encaixado nesse rótulo, não quero me encaixar em nenhuma prateleira. Já fui visto como beat, depois como autor psicológico, depois como autor gay. Acho tudo isso uma bobagem.” (ABREU, 1995)

primeiro provido pelos usos comuns ou pelas ciências humanas que dele se ocupam, mas pelas imagens e impressões específicas a emergir do texto literário.

### 3. POR UMA NARRATIVIDADE DO EXÍLIO EM CAIO FERNANDO ABREU

“Às vezes penso que escrever é, de fato, alhear-se de tudo ao nosso redor. Ao mesmo tempo, é preciso estar atento a tudo, manter o olhar crítico na sociedade, no processo histórico, no mundo insano que nos tocou viver. Talvez o trabalho do ficcionista seja movido por um diálogo tenso entre a memória e o tempo presente. Desse diálogo surgem as palavras com seus personagens e histórias, romances ou relatos que reinventam a vida. Para um escritor, é um modo solitário e modesto de suportar o mundo.”

Milton Hatoum.

“Os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras o horror mais extremo continua a tremer.”

Theodor Adorno.

“O detalhe sensível é elemento poderoso de convicção.”

Antonio Candido.

As veredas percorridas até o presente momento foram fundamentais para que pudéssemos entrelaçar alguns ramos dispersos em nosso estudo sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu bem como para sustentar o embasamento teórico, crítico e metodológico necessários à análise de *corpus* que ora iniciamos. Recapitulemos o percurso. A primeira parte de nosso estudo tratou de um modo geral das relações entre a literatura e a história. Da discussão em torno dos liames híbridos e plurais entre história e literatura, percebemos alguns contornos teóricos mais específicos entre contextos autoritários e textos literários que de algum modo aludem esteticamente às projeções da história política sobre o interior de formas literárias específicas. E de modo a exemplificar alguns desses procedimentos estéticos evocativos do autoritarismo apresentamos algumas características emblemáticas do que a crítica convencionou nomear por “literatura brasileira pós-1964”. Em seguida, já na segunda parte de nosso estudo, identificamos o exílio como uma das muitas formas de violência perpetrada por um Estado autoritário e repressor instituído à exceção da democracia, tal como foi o caso do governo militar instalado por golpe no Brasil em 1964. Situado no âmbito do breve século XX, os extremos significados de exílio são muitos, incontáveis os seus males, indelévels suas marcas e os rastros deixados. Daí a ambigüidade intrínseca que o constitui e forja sua compleição sempre instável. Dessa instabilidade inerente ao exílio passamos à representação literária que dele é feita em quatro contos de Caio Fernando Abreu para então detectar as constantes figurativas e temáticas específicas nesses textos aqui estudados, constantes cujos elementos figurativos serão ora apresentados para que

possamos aferir as imagens literárias do exílio nos contos “Lixo e purpurina”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”. A seqüência em que os contos são aqui analisados corresponde à percepção de disposições internas e sutis estabelecidas entre eles, a saber: as análises estão apresentadas a tomar como critério, de um modo geral, os contos de exílio que foram escritos e publicados entre 1973, ano de partida de Caio Fernando Abreu para a Europa, e 1977, ano de publicação de *Pedras de Calcutá*. Assim, inserem-se nesse recorte analítico os contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”, além de “Lixo e purpurina”, o único publicado em 1995, na coletânea *Ovelhas negras*, porém escrito entre 1973 e 1974. E de um modo específico, a seqüência atende a nosso projeto crítico em situar as imagens literárias das cidades de Londres e de Paris entre imagens degradantes do lixo e do holocausto, pelo que ambas as imagens evocam rastros de perdas e de destruição características do exílio em Caio Fernando Abreu. Por isso, a análise dos contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e “Paris não é uma festa” situada entre a dos contos “Lixo e purpurina” e “Holocausto”, a abrir e a fechar uma circularidade estética da errância proposta para nossa análise. Ressaltemos ainda que o estudo dos dois primeiros contos assume uma forma distinta do realizado sobre os dois últimos. Justifiquemos. Tanto “Lixo e purpurina” quanto “London, London ou Ajax, brush and rubbish” são contos que de algum modo problematizam mais nitidamente transposições de uma realidade para o interior do texto literário, conforme o veremos adiante. Inclusive, há declarações de Caio Fernando Abreu que atestam sua relutância em publicar “Lixo e purpurina” devido a supostos contornos biográficos presentes no conto. Embora não tenhamos encontrado nenhuma declaração semelhante sobre “London, London ou Ajax, brush and rubbish” que justificasse sua eliminação de edições posteriores à primeira edição de *Pedras de Calcutá* em 1977, trabalhamos com a hipótese de que Caio tenha retirado esse conto das edições seguintes do livro pelos mesmos motivos que o faziam hesitar sobre a publicação de “Lixo e purpurina”, o suposto teor autobiográfico. No entanto, para além da posição do escritor, propomos a inscrição dos dois contos nos meandros da ficção literária pelas razões que ora defenderemos. Por isso, a análise de “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e de “Lixo e purpurina” está entremeada à discussão sobre as noções teóricas de diluição da realidade e aos conceitos de experiência, trauma, memória e teor testemunhal, de tal modo que possamos construir uma narratividade literária do exílio

específica a esses contos. Da tessitura dessa configuração estética nos dois contos, notamos uma direção ao apagamento de referências nítidas a datas em “Paris não é uma festa” e a datas e a espaços em “Holocausto”, motivo pelo qual os dois últimos contos são analisados à parte e após os dois primeiros. Em outras palavras, é o esfacelamento da realidade em “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e em “Lixo e purpurina” que nos direciona às impressões e aos símbolos do exílio em “Paris não é uma festa” e em “Holocausto”.

### 3.1. A diluição da realidade em “Lixo e purpurina” e em “London, London ou Ajax, brush and rubbish”

Não se impaciente  
O que a gente sente, sente  
Ainda que não se tente, afetará  
O afeto é fogo  
E o modo do fogo é quente  
E de repente a gente queimará  
Realce, realce  
Com tudo de real teor de beleza  
Quanto mais purpurina melhor

Não desespere  
Quando a vida fere, fere  
E nenhum mágico interferirá  
Se a vida fere  
Com a sensação do brilho  
De repente a gente brilhará  
Realce, realce  
Com tudo de real teor de beleza  
“Realce”, Gilberto Gil, 1979.

I'm wandering round and round, nowhere to go  
I'm lonely in London, London is lovely so  
I cross the streets without fear  
Everybody keeps the way clear.  
“London, London”, Caetano Veloso, 1971.

Ao longo de nosso percurso, alguns termos surgiram como conseqüência dos modos específicos e dos recortes temáticos pelos quais abordamos os quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Ao tratar seus contos a partir de uma perspectiva metodológica de vínculos entre a história política da ditadura militar no Brasil e a representação literária do exílio, não poderíamos deixar de notar a emergência de conceitos como representação, realidade, experiência, trauma, memória e teor testemunhal. E assim justificamos a discussão e o uso dessas categorias na análise dos quatro contos de Caio. Ora, lidamos com representações literárias extraídas de algum

modo de fatos providos pela recente história política do Brasil. Se esses mesmos fatos foram retirados de eventos históricos dir-se-ia que os mesmos teriam ocorrido no passado de sua existência enquanto fatos. E aqui há um relevante problema teórico que não poderia prescindir de nosso enfrentamento: a discussão em torno do conceito de realidade. De modo análogo, ao lidar com a temática do exílio e a representação literária que dele é feita em contos de Caio Fernando Abreu surgem também relevantes considerações derivadas da problemática de nosso estudo, aqui enunciada: o escritor Caio Fernando Abreu atravessa uma experiência de exílio e vive em algumas cidades européias entre 1973 e 1974<sup>96</sup>. As fontes às quais tivemos acesso atestam que a saída voluntária de Caio Fernando Abreu do Brasil deu-se principalmente devido à crescente sensação de “sufoco” a cercear parte da sociedade brasileira durante a ditadura militar já que cinco anos após o decreto do AI-5, o ambiente social e cultural no país ainda era marcado por repressão, censura, autoritarismo e violência<sup>97</sup>. Caio Fernando Abreu morou por dois anos na Europa e passou a maior parte desse tempo em Londres, na Inglaterra, entre 29 de abril de 1973 e 29 de maio de 1974. Ainda durante as pesquisas que conduziram à elaboração deste estudo não encontramos quaisquer referências a livros de Caio que eventualmente tenham sido *publicados* durante seu exílio na Europa. Ao contrário, encontramos apenas a referência a alguns textos que foram *escritos* durante o exílio, tais como cartas, diários, poemas, um conto, uma novela e uma peça de teatro<sup>98</sup>. Três anos depois de seu retorno ao Brasil, o escritor publica um conjunto de

---

<sup>96</sup> A comprovação do exílio de Caio Fernando Abreu pode ser feita através de suas cartas escritas entre 1973 e 1974 e publicadas por Ítalo Moriconi (2002).

<sup>97</sup> Lembremos que Caio teve três contos censurados na edição de 1975 de seu *O ovo apunhalado*, o que poderia reiterar a confirmação de uma ambiência de “sufoco” ou de “esquartejamento”. Embora ambígua, a carta escrita à poetisa Hilda Hilst, em 27 de março de 1973, reitera o que ora defendemos pelo uso de palavras como “agressão”, “repressão”, “violência”, “coação”, “medo”: “Porto Alegre, 27 de março de 1973. Hilda querida, talvez esta seja uma carta de despedida. Mas não se assuste, é que aconteceram alguns imprevistos e resolvi embarcar para a Europa em seguida, fim de abril ou começo de maio. [...] Aconteceram coisas bastante duras nos últimos tempos (muitas coisas boas também). Não vale a pena contá-las, mas a conclusão, amarga, é que não há lugar para gente como nós aqui neste país, pelo menos quando se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranóico: eu não quero ficar assim, eu não *vou* ficar assim. Por isso mesmo estou indo embora. Não tenho grandes ilusões, também não acredito muito que por lá seja o paraíso – mas sei que a barra é bem mais tranqüila e, enfim, vamos ver. Acho que o mundo está aí pra ser visto e curtido, antes que acabe. Vou de consciência tranqüila, sabendo que dentro de todo o bode fiz o que era possível fazer por aqui. E não sei quando volto. Nem se volto.” (MORICONI, 2002: p. 436-437)

<sup>98</sup> As cartas são as escritas entre maio de 1973, em Paris, e abril de 1974, em Londres. Há ainda três cartas escritas em março e abril de 1973, antes da saída do Brasil, que aludem ao exílio do escritor. Os registros de diário estão entremeados aos de ficção em “Lixo e purpurina”. Há um poema escrito em fevereiro de 1974 e disponibilizado em carta de mesma data. A novela é “Angie”, texto ainda inédito de cuja existência tomamos conhecimento em entrevista com o autor cedida a Marcelo Secron Bessa (1997). E a peça é “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, cujo cenário é o de casas abandonas e invadidas por

contos na coletânea *Pedras de Calcutá*, cuja primeira edição é de 1977, livro do qual selecionamos três dos contos que compõem nosso trabalho: “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”<sup>99</sup>. Já “Lixo e purpurina”, embora escrito em 1974, foi publicado somente em 1995, no volume tardio *Ovelhas negras*. Em comum, esses quatro contos projetam significativas imagens e símbolos da representação literária do exílio, cada um a seu modo e preservadas suas especificidades figurativas. Dessa constatação, surgiram quatro relevantes problemas ainda nas fases iniciais de nosso estudo, os quais são dispostos a seguir: a) até que ponto a ocorrência de quatro diferentes contos sobre o exílio como unidade temática poderia referir-se a um conjunto de outros temas relacionados à ditadura militar, isto é, seria pertinente insistir que esses contos de exílio foram escritos na década de 1970 justamente porque naquele momento havia a ditadura militar no Brasil a problematizar parte da produção literária do período? b) por que Caio Fernando Abreu decidiu não incluir “Lixo e purpurina” em *Pedras de Calcutá* em 1977 tendo feito-o somente vinte e um anos depois de sua escrita já em 1995, em *Ovelhas negras*, à véspera de sua morte? Ao que nos consta, esse texto teria sido o único conto escrito por Caio durante seu exílio Londres; c) se esses quatro contos de exílio foram escritos e/ou publicados entre 1973 e 1977, período que marca o antes, o durante e o depois do exílio de Caio Fernando Abreu, poderíamos analisá-los como textos literários que ficcionalizam a experiência de exílio do escritor? d) caso esse suposto procedimento de ficcionalização literária da experiência histórica de Caio Fernando Abreu tenha ocorrido nesses quatro contos quais seriam então a abordagem metodológica e os instrumentos teóricos adequados para detectar esse procedimento, aferir suas características e então analisar os contos a partir dessa perspectiva?

Como é possível perceber, essas quatro questões poderiam encaminhar-nos a vários modos analíticos em busca de possíveis respostas para os problemas específicos decorrentes da abordagem ora proposta aos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Por isso, ao ensaiar respostas a essas questões dissertaremos sobre os modos específicos da representação do exílio em seus contos. Antes de apresentar as respostas propriamente ditas aos problemas de nosso trabalho é preciso que voltemos às primeiras

---

imigrantes, tais como as *squatter-houses* encontradas nos contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Lixo e purpurina” e “Holocausto”.

<sup>99</sup> A edição de *Pedras de Calcutá* de 1977 serve-nos para localizar a problemática de nosso estudo, porém usamos em nossas análises a edição publicada pela Companhia das Letras em 1996, ano de falecimento do autor.

palavras do parágrafo anterior quando justificamos a pertinência em situar o conceito de algumas categorias recorrentes em nosso estudo para definir o critério por nós adotado ao citar esses termos de tal modo a não estabelecer ressalvas continuamente ao longo de todo o trabalho. A didática de uma exposição da problemática deste trabalho evidenciou as relações aqui tecidas entre a representação literária da experiência de um passado do escritor Caio Fernando Abreu provido por certa conjuntura histórica, a ditadura militar no Brasil. Como essa experiência é a do exílio, associamos a noção de trauma à categoria de experiência, pelas conotações traumáticas decorrentes do degrado e da errância. Já que a representação literária dessa experiência traumática é feita a partir de sua narração nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, ocorre-nos o conceito de memória como recurso figurativo que une e enlaça os fios desses procedimentos narrativos em seus contos, do que decorreria um teor testemunhal nesses textos literários. Assim, trazemos seis categorias, a saber: realidade, experiência, trauma, representação, memória e teor testemunhal como fios conceituais dispersos cujo entrelaçamento formal ocorre nos quatro contos de exílio de Caio aqui estudados. A apresentação do conceito de cada um desses termos para os fins específicos deste estudo será feita na medida em que ensaiamos as respostas às quatro questões levantadas acima sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu.

Voltemos à primeira questão. Não nos parece adequado sustentar a tese de que Caio Fernando Abreu tenha escrito os contos “Holocausto”, “Paris não é uma festa”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”, todos os quatro textos tendo o exílio como unidade temática a aproximá-los, tão somente devido à conjuntura histórica de repressão do período. Em outras palavras, esses contos podem ter sido escritos não *necessariamente* em decorrência da ambiência de repressão e censura, mas por outras razões que talvez jamais saibamos. É necessário esclarecer que não se trata aqui de um esforço em vão no sentido de deduzir as supostas motivações que levaram Caio a escrever esses contos. Proceder assim seria como dar “murro em ponta de faca”<sup>100</sup>. O objetivo da discussão é tão somente relacionar a produção literária

---

<sup>100</sup> Remetemos à canção “Murro em ponta de faca”, letra de Chico Buarque para peça homônima de Augusto Boal encenada em 1978, aqui transcrita devido às relações ímpares mantidas com o tema de nosso estudo: “Eu até que nem gostava/De sair da minha casa/Mas quando eu menos esperava/Parece que criei asa/Errando de porto em porto/Sou ave de migração/Mala de mão, peso morto/Sou quilombola ou balão/Não sei se sou o inimigo/Ou do inimigo me escondo/Não sei se fujo ou persigo/Por esse enredo, enredo, redondo/Eu até que nem gostava/De sair da minha casa/Mas quando eu menos esperava/Parece que criei asa/Eu quero entrar num boteco/Me jogam num avião/Eu vou dormir em sueco/Me acordam em

de Caio Fernando Abreu às condições específicas da conjuntura história da década de setenta, período no qual os contos foram escritos e/ou publicados. Reforçam nosso argumento no sentido de um *afastamento* de relações diretas e lineares entre a escrita desses contos e a conjuntura da ditadura militar três constatações da crítica especializada na “literatura brasileira pós-1964”, às quais já aludimos no primeiro capítulo e que aqui tratamos como *desvios*: a) os *desvios formais* de parte considerável da narrativa escrita e publicada nos anos setenta cujas principais características são a fragmentação da tessitura do conto e do romance; o uso de uma linguagem fluida, híbrida e não-linear; as alegorias, os implícitos e as alusões mínimas a inundar de dubiedades os textos literários, que passariam a ser outros de tal modo a ampliar consideravelmente suas possibilidades de significação pelos desvios do literal; b) os *desvios temáticos*, quando então alguns autores escrevem sobre temas e assuntos cuja superfície aparente não diria muito sobre a ambiência de repressão e por isso não demonstrariam relações diretas e nítidas com o autoritarismo e a censura, como seria o caso de escrever sobre um incidente de ressurreição de mortos em uma pacata cidade do interior ou ainda sobre a estranha chegada de misteriosos forasteiros nas cercanias de um pequeno e até então calmo vilarejo, por exemplo. Aliás, o que aqui entendemos como desvios temáticos poderiam estar relacionados ao conceito de contemporâneo, tal como o propõe Giorgio Agamben (2009), sobre o que já discorreremos em outra oportunidade. Na medida em que os temas de algumas narrativas desviam-se do óbvio e de pressupostos evidentes e explícitos, essas mesmas narrativas alcançariam a escuridão a que alude o filósofo italiano, o que implicaria na contemporaneidade desses escritores em lidar de modo original e perspicaz com os temas caros ao seu tempo; c) os *desvios da censura* ou a censura como “pista dupla” (Sussekund, 1985), ao que também já aludimos no primeiro capítulo. Isto é, não seria adequado conceber a produção literária brasileira escrita nos anos 1970 tão somente em função de dispositivos institucionais de repressão e controle, como a censura, e daí propor uma crítica que buscasse evidenciar os explícitos dessa relação e desses imbricamentos quando parte significativa das obras literárias do período encontrou formas pouco comuns, criativas e originais para lidar esteticamente com a ambiência de cerceamento, repressão e autoritarismo, como é o caso dos quatro contos de Caio Fernando Abreu aqui analisados. Desse modo, esses

---

alemão/Não sei se espero ou se brigo/Não sei se calo ou respondo/Não sei se fujo ou persigo/Por esse enredo, enredo, redondo.”

desvios figurativos e estéticos atuam no texto literário como se fossem desvios da realidade.

A exposição em torno do conceito de realidade reserva uma ressalva. Ela é pertinente ao nosso estudo pelos motivos já expostos: o recorte temático de nosso trabalho sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu sustenta-se sobre representações literárias extraídas de algum modo de fatos e eventos providos pela recente história política do Brasil. Ora, se esses fatos foram retirados de eventos históricos dir-se-ia que os mesmos teriam ocorrido no passado de sua existência enquanto fatos. Não obstante, nosso compromisso não é com a captura e apreensão de uma realidade provida pela história nos contos de exílio de Caio, mas tão somente o de voltarmos para os símbolos e as imagens estéticas conjugadas na constituição de personagens, narradores, espaços e tempos nesses textos, de tal modo que as imagens e impressões então apreendidas possam incidir luz em retrospecto a fatos mínimos da recente história política no Brasil. A circunscrição aqui feita sobre o termo realidade é importante, em primeiro lugar, para situar nossa posição ao relacionarmos os fatos extraídos da história à representação literária deles é feita e, em segundo lugar, para reafirmar que não nos interessa captar a realidade passada de uma experiência do exílio, posto que improvável, tantas são as fugas, os desvios, as resistências, mas tão somente apreender as imagens, os símbolos e as impressões literárias do exílio em contos de Caio Fernando Abreu. Afinal, buscar a abrangência dessa realidade passada seria como que “caminhar à beira da falésia”<sup>101</sup>. Por isso, interessam-nos os rastros e os sinais de imagens e de sugestões, o que já nos direciona ao tipo de análise que aqui faremos sobre os contos de Caio. A ressalva é importante porque traduz nossa cautela quanto ao manuseio indistinto de termos e conceitos cuja natureza é eminentemente complexa e interdisciplinar e que são provenientes de outras áreas e de outros ramos do conhecimento acadêmico ou ainda aqueles cuja enunciação não prescindiria de todo um levantamento bibliográfico acurado e sua subsequente discussão, o que revela o rigor com o qual atuamos nos estudos literários, área sobre a qual que nos compete dissertar. Estabelecida a ressalva, temos condições de avançar e continuar o percurso<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Aludimos a Roger Chartier (2002) em *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietude.

<sup>102</sup> Agradecemos ao Professor Heleno Godoy (FL/UFG) pelas orientações teóricas quanto à distinção conceitual entre as categorias de realidade e “real”. Para os fins de nossa discussão não nos interessa o conceito de “real”, tal como o proposto pelo psicanalista francês.

Passemos à segunda questão. Há evidências de que Caio Fernando Abreu não publicou “Lixo e purpurina” por mais de vinte e um anos por não considerá-lo literariamente “pronto”. Parece-nos que o escritor sentia que o conto fosse por demais “documental”, por isso a relutância em publicá-lo, o que poderia ter sido feito em *Pedras de Calcutá*, coletânea de contos de 1977 e que marca de algum modo o retorno de Caio Fernando Abreu do exílio na Europa. Ao publicá-lo finalmente em 1995 na obra tardia *Ovelhas negras*<sup>103</sup>, Caio inclui uma nota introdutória ao conto na qual reflete sobre a escrita e a não publicação do conto até então:

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo – não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (ABREU, 2002: p. 97)

As considerações de Caio Fernando Abreu sobre “Lixo e purpurina” na nota introdutória são importantes por dois motivos principais: em primeiro lugar, confirmam a produção escrita de Caio durante o exílio em Londres em 1974 e em segundo lugar porque indiciam algumas das marcas e características figurativas tanto do conto “Lixo e purpurina” em particular quanto de seus outros contos aqui estudados, tais como a tessitura narrativa em fragmentos, a simbiose complexa entre realidade e ficção, as diversas linhas não-lineares que se cruzam no interior da narrativa, o conto literário enquanto texto a problematizar o registro de um período, a intensidade dos planos narrativos e a persistência da primazia do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário. Em outro momento, ainda a referir-se aos seus procedimentos criativos, às características formais do texto e sobre os motivos pelos quais hesitou em publicar esse conto em *Ovelhas negras* em 1995 e provavelmente porque não o incluiu em *Pedras de Calcutá* em 1977, o escritor retoma a reflexão sobre sua escrita e publicação:

---

<sup>103</sup> Em *Estilo tardio*, Edward Said (2006) discute como a proximidade da morte poderia afetar a produção e o trabalho criativo de um artista. Julgamos pertinente a referência à coletânea *Ovelhas negras* como obra tardia de Caio em decorrência de seus projetos específicos para este livro que era o de publicar antes de seu falecimento os contos até então escondidos e dispersos. Ademais, Caio também empenhou-se em revisar a forma de seus contos, do que resultaram edições revistas pelo autor, bem como mantinha firme o projeto de escrever mais contos para *Estranhos estrangeiros*. O falecimento em 1996 interrompeu seus projetos.

*“Lixo e purpurina” tem um substrato bem real. Muitas daquelas coisas realmente aconteceram. Mas não exatamente naquela ordem, daquele jeito. Mas, sem dúvida, é um texto que hesitei muito, o que mais hesitei em incluir em Ovelhas negras, porque ele é quase uma transcrição literal da realidade. E me pergunto: por que não? Ele não tem trabalho de calcificação, de elaboração literária, praticamente nenhuma em cima dele. Ele é tosco. Porque também ele se pretende um diário. Nos diários de Virginia Woolf, você encontra um comentário sobre James Joyce e embaixo uma nota sobre o preço dos aspargos. (ABREU, 1997: p. 267, grifo nosso).*

De modo análogo à referida nota introdutória em “Lixo e purpurina” essa posição de Caio Fernando Abreu evidencia também sua preocupação em publicar o conto devido aos supostos contornos nítidos com a realidade, tal é o modo como nele abundam alusões às experiências pessoais do escritor durante seu exílio em Londres bem como várias referências a lugares, datas, marcas de produtos e pessoas que talvez tenham sido “reais” no passado de suas existências. No entanto, para além da hesitação do escritor em publicar um texto que supostamente não possuísse o teor literário almejado para suas publicações, ocorre-nos uma percepção crítica sobre “Lixo e purpurina” que permite situá-lo no âmbito de uma produção literária e não apenas um mero registro histórico ou documental, como seria o caso de modalidades textuais como algumas cartas e alguns diários. E essa percepção decorre da constituição específica desse conto como texto literário a trazer imagens estéticas do exílio, daí seu caráter fragmentado, lacunar e inconcluso. O que evidenciamos em “Lixo e purpurina” é uma relação ímpar entre uma forma literária específica para lidar com a representação do exílio enquanto tema, do que decorre sua literariedade ao encontrar na ambigüidade inerente ao exílio sua correspondência formal<sup>104</sup>. Dito isso, voltemos às assertivas. Quanto à primeira, não nos parece de todo relevante para a caracterização de uma escrita do exílio que o escritor tenha necessariamente que escrever durante o exílio. Conforme já o vimos, ao tratar das relações gerais e particulares entre o exílio e a literatura, a própria ambigüidade do degredo multiplica as possibilidades de escrita da errância: é possível escrever sobre o exílio sem que o escritor tenha saído de seu próprio país; é possível escrever sobre o exílio antes do banimento, durante o exílio, após o retorno ao país de origem do escritor; é possível ainda não escrever sobre o exílio como forma de resistir à sua transformação em texto literário ou ainda em registro

---

<sup>104</sup> Criado pelos formalistas russos no início do século XX, o termo literariedade é aqui empregado com o sentido de uma propriedade que caracteriza um texto como literário, para além das controvérsias em torno do termo.

autobiográfico; é possível escrever sobre o exílio interior, o voltar-se para dentro de si mesmo, perder-se dentro de si porque se é labirinto, lugar tornado espaço do qual alguns narradores e personagens poderiam não mais sair<sup>105</sup>. De qualquer modo, a nota introdutória de Caio Fernando Abreu ao conto “Lixo e purpurina” permite entrever a constituição de uma escrita literária cujo *tema* é o do exílio, independentemente de quaisquer vínculos explícitos com a história, pois o que interessa é a apreensão de uma unidade temática sobre o exílio em alguns de seus contos e a nota introdutória corrobora essa percepção. A segunda assertiva trata de aspectos específicos da linguagem do conto “Lixo e purpurina”, o que analisaremos mais adiante. Para o momento, interessa-nos relacionar as características *formais* da linguagem desse conto à proposta de uma *constante* estética nos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados<sup>106</sup>. Estabeleça-se a ressalva de que partimos de uma consideração *a priori*, já que o procedimento regular seria o de apresentar essa constante somente depois da análise e discussão dos quatro contos, consideração que é útil neste momento porque insistimos em situar aqui a especificidade dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu a partir de “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, os quais julgamos contos emblemáticos em suas configurações temáticas e formais alusivas ao degredo.

Assim, identificamos neles as seguintes características: a) o uso da linguagem literária como ato perceptivo de imagens e de impressões do exílio, através da elisão de

---

<sup>105</sup> Aludimos ao poema “Dispersão”, de Mário de Sá Carneiro. Já sobre os conceitos de lugar e de espaço, remetemos o leitor a Michel de Certeau (1994, p. 201-202). Assim, o lugar “é a ordem, seja qual for, segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.” Já o espaço “é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. É o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”.

<sup>106</sup> Os conceitos de tema e forma são aqui tomados para a alusão ao exílio enquanto um tema e uma forma literária específica em Caio Fernando Abreu. A decomposição didática de uma obra literária pela teoria da literatura em dois elementos fundamentais leva-nos a esses dois elementos, a forma e o conteúdo. Para Antônio Soares Amora (1994, p. 57) “A realidade concreta é a forma da obra. Essa forma é a expressão da obra.” Ao passo que/enquanto que “O conteúdo é aquilo que a obra expressa. O conteúdo é uma realidade abstrata. Esta realidade abstrata existiu no espírito do autor, e passará a existir no espírito dos seus leitores, auditores e espectadores”. Mikhail Bakhtin (1990, p. 35-36) também discorre sobre forma e conteúdo como elementos essenciais da criação literária. Para o lingüista russo, “o conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlata a forma estética que, fora dessa relação, e geral, não tem nenhum significado.” Já a “A forma estética que unifica e completa intuitivamente, aborda o conteúdo a partir do lado de fora, no seu eventual dilaceramento e no seu constante caráter de prescrição insatisfeita (este dilaceramento e este caráter de prescrição são efetivos fora da arte, na vida eticamente vivida), transferindo-o para o novo plano axiológico de uma existência (de uma beleza) isolada e acabada, axiologicamente segura de si.”

conectivos e de conjunções, bem como por meio do uso contínuo de diversos sinais de pontuação em longos parágrafos sem a eventual interrupção do fluxo de consciência do narrador; b) a tessitura narrativa em fragmentos; c) a simbiose complexa entre realidade e ficção e por isso o conto literário enquanto texto a problematizar o registro de um período e de um fato provido pela história; d) as diversas linhas não-lineares que se cruzam no interior da narrativa; e) a intensidade da enunciação; f) a persistência da primazia da linguagem do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário, do que decorre a ficção literária propriamente dita em “Lixo e purpurina” e, conforme veremos adiante, nos outros contos aqui analisados, resguardadas as devidas especificidades de cada um; g) o tempo verbal nos contos eminentemente no presente. Assim, ao identificarmos essas características propomos uma especificidade dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu no âmbito geral da “literatura brasileira pós-1964” e em particular ao contrastarmos seus quatro contos com as vertentes de algumas narrativas do período que tomam o exílio como tema e/ou como forma. Compreendemos que enunciar a especificidade dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu demandaria uma análise comparativa de todas as narrativas de exílio da “literatura brasileira pós-1964”, senão das mais emblemáticas. Entendemos ainda que a atitude ultrapassaria em demasia as delimitações de nosso estudo e assim convergira para um outro tipo de trabalho muito mais amplo e com um *corpus* literário bem maior. Assim, limitamo-nos ao contraste entre os quatro contos de Caio Fernando Abreu e algumas vertentes da narrativa de exílio aferidas na “literatura brasileira pós-1964”<sup>107</sup>. Desse modo, os contos de exílio de Caio devem ser abordados pelo que eles insinuam através de símbolos, sinais e indícios implícitos diferentemente do que o faríamos se analisássemos outros textos de exílio publicados à época, como é o caso de textos memorialistas de Fernando Gabeira, mais afeitos a uma literatura de testemunho, por exemplo, devido a seu alto teor de documento ao passo que em Caio Fernando Abreu o procedimento literário para lidar com a representação do exílio é pelo viés da sugestão, do símbolo e da impressão. Por isso, a inscrição de seus contos em um teor testemunhal<sup>108</sup>, um “ir além”, o que em última instância demanda uma proposta

<sup>107</sup> Referimo-nos a Malcolm Silverman (1995), Alcmeno Bastos (2000) e Flora Sussekind (1985), os quais percebem uma vertente mais direta, linear, sem grandes desvios de forma narrativa, com uma maior quantidade de referenciais explícitos a fatos, datas e pessoas “reais”. Os autores isolam essas características principalmente nas narrativas *O crepúsculo do macho*, de Fernando Gabeira (1981), *O amor de Pedro por João* e *A região submersa*, de Tabajara Ruas (1982; 1981).

<sup>108</sup> Para Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 31, grifo nosso), “o conceito de *teor testemunhal* abre essa possibilidade de *dentro* dos estudos literários. O estudo desse elemento da obra literária não deve apagar

diferenciada para a análise das especificidades formais de seus contos. Assim, residem na especificidade dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu procedimentos outros para narrar o exílio, mais literários, mais afeitos aos desvios de uma linguagem artística e não meramente documentais, por isso a contemporaneidade, a especificidade e percursos “do contra” nos quatro contos de Caio Fernando Abreu quando em contraste com certos procedimentos narrativos ao redor de uma rememoração documental do exílio que insistia em linearidades e empenhos de verdade.

O teor testemunhal a que referimos parece-nos um viés crítico para a análise literária das constantes figurativas presentes nos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Retomemos as constantes anteriormente apresentadas: a) o uso da linguagem literária como ato perceptivo de imagens e de impressões do exílio, através da elisão de conectivos e de conjunções, bem como por meio do uso contínuo de diversos sinais de pontuação em longos parágrafos sem a eventual interrupção do fluxo de consciência do narrador; b) a tessitura narrativa em fragmentos; c) a simbiose complexa entre realidade e ficção e por isso o conto literário enquanto texto a problematizar o registro de um período e de um fato provido pela história; d) as diversas linhas não-lineares que se cruzam no interior da narrativa; e) a intensidade da enunciação; f) a persistência da primazia da linguagem do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário; g) o tempo verbal nos contos eminentemente no presente. Cada uma dessas constantes será aferida de modo mais específico ao longo da análise dos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Assim, detectaremos as marcas de algumas dessas características em trechos dos contos “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish” para que possamos enunciar o que entendemos por teor testemunhal e então relacionar as características desse teor às outras categorias de análise aqui elencadas para a abordagem dos outros dois contos, síntese que será feita ao final deste capítulo, quando então poderemos aferir os conceitos de realidade, experiência e trauma em “Holocausto” e em “Paris não é uma festa”. Cabem algumas palavras sobre literatura de testemunho e sobre teor testemunhal em literatura para que possamos situar os contos de Caio Fernando Abreu a partir do teor testemunhal que deles emerge.

---

ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita. Toda obra de arte, em sua, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie.”

Renato Franco (2003) propõe o termo literatura de testemunho para a referência a alguns textos escritos e publicados durante os anos 1970. Tais obras seriam textos de ex-militantes revolucionários que, após terem sido presos e torturados, resolveram relatar suas experiências, o que os classificaria como uma literatura de testemunho, como é o caso do romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, de 1977, e de *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira, de 1979<sup>109</sup>. Nota-se ainda que Antonio Candido refere-se a essa inclinação da “literatura brasileira pós-1964” ao empregar o termo “geração da repressão”. Em geral, esses textos são memorialistas e narram a experiência traumática da luta revolucionária, a prisão em decorrência da repressão política do Estado, o testemunho de acontecimentos absurdos, bárbaros, inverossímeis para um leitor incrédulo. Ao contrário, a noção de teor testemunhal alude mais à percepção de uma característica estética do que a uma tipologia ou nomenclatura a enquadrar exemplos de textos literários. Concordamos com Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 39), para quem é pertinente perceber um teor testemunhal da literatura a partir do estudo de suas categorias estéticas que eventualmente sejam problematizadas por fatos políticos, como é o caso da ditadura militar no Brasil. Assim esse teor testemunhal apareceria mais nitidamente em algumas manifestações literárias do que em outras, como é o caso de textos que reelaboram pela via estética as representações de contextos autoritários e violentos. Dessa alusão às conjunturas específicas de violência, repressão, censura, morte, exílios, resultaria a proposta para uma abordagem outra dessa literatura em cujo interior instalar-se-ia um teor testemunhal que reconsidera o conceito de realidade devido aos rastros e às marcas que ele imprime nessa literatura. A realidade à que essa modalidade de literatura refere-se é limítrofe, traumático, difícil de ser narrado: “A literatura expressa o seu *teor testemunhal* de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e ‘deformam’ tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão.” (Ibidem, p. 10, grifo nosso) Assim, há a necessidade

<sup>109</sup> Renato Franco (2003, p. 365-366) aponta dois romances emblemáticos para a caracterização de uma literatura de testemunho no Brasil no período relacionado à ditadura militar: *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, e *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira, publicado em 1979. Segundo o professor, o primeiro romance traz traços estilísticos que o aproximam de um via estética, enquanto o segundo opera procedimentos narrativos como se fosse um livro-depoimento ou ainda um depoimento direto. Em comum, a forma desses romances é a de textos memorialistas, narrativas da experiência traumática da luta revolucionária e da prisão pela repressão política do governo militar. Por configurarem-se como narrativas de fatos traumáticos e de natureza por vezes inverossímil, a lembrança da tragédia e sua posterior narração evocam a experiência da dor ao narrá-la, o que traz relevantes considerações sobre os atos de narrar. Em contística, aliás, a via estética é o recurso utilizado por contistas que publicaram à época aludida, tais como João Gilberto Noll, Roberto Drummond, Sérgio Sant’Anna e Caio Fernando Abreu.

das personagens em narrar os acontecimentos traumáticos, porém essa tentativa de narração por parte da personagem parece interromper-se justamente nos limites de uma palavra que não consegue alcançar aquela realidade por demais indizível. Daí a insuficiência da palavra. Por isso, o silêncio do narrador<sup>110</sup>. Ademais, a narrativa testemunhal é marcada por uma distância entre o evento traumático e a tentativa de sua transformação em discurso, do que decorre a relevância da memória como categoria para atingir os meandros do conteúdo narrativo. Desse modo, a percepção de um teor testemunhal nos contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados parece-nos mais adequada do que a proposta de uma literatura de testemunho, pois seus contos resistem às tentativas de encaixe em moldes e nomenclaturas previamente concebidos. Tecidas essas considerações sobre literatura de testemunho e teor testemunhal em literatura, voltemos às constantes formais dos contos de Caio Fernando Abreu.

Por fragmentação da tessitura narrativa entendemos uma construção formal marcada por lacunas no interior do texto literário, reentrâncias diversas sobre a forma do texto, resíduos de outros textos e de outras construções a atravessar o conto (como, aliás, já o vimos ao perceber algumas formas narrativas fragmentadas em exemplos paradigmáticos da “literatura brasileira pós-1964”, como é o caso das narrativas *Zero* e *A festa*, o que justifica os procedimentos de exemplificação por nós utilizados no primeiro capítulo deste trabalho). Essa fragmentação da tessitura narrativa pode ser percebida ao longo do conto “London, London ou Ajax, brush and rubbish” tantos são os recortes, os encaixes e a experimentação sintática no interior do conto:

---

<sup>110</sup> Sobre o silêncio do narrador em Caio Fernando Abreu. Existem diversos estudos acadêmicos no âmbito da análise do discurso, da lingüística e da literatura sobre a repercussão, a formação, as características e os processos de significação do silêncio. Entre esses estudos, destacamos o de Eni Orlandi (1992, p. 68, 70, 71), para quem o silêncio “A partir de sua referência necessária ao dizer, tal como se dá com o implícito, foi freqüentemente concebido de forma relativa e negativa, significando por sua dependência às palavras, apenas como contrapartida do dito, tendo uma função ancilar ao dizer.” No entanto, a fim de apreender imagens significativas do silêncio no conto “Paris”, situamo-nos ao lado da pesquisadora quando ela afirma que “A fim de produzir uma mudança de terreno, definimos o silêncio em si atribuindo-lhe desse modo um valor positivo [de significação]. Podemos, a partir de então, apreender determinações significativas do não-dito que não foram ainda exploradas e que fazem parte do que consideramos como silêncio.” Ademais, “O silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isso nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um horizonte e não como uma falta.” Em outras palavras, “O silêncio não está apenas entre as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é matéria significante por excelência.”

Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de Babylon City entre as mãos. Primeiro dia do *fog* autêntico. Há um fantasma em cada esquina de Hammersmith, W14. Vou navegando nas *waves* de meu próprio assobio até a porta escura da casa vitoriana.

- *Good morning, Mrs. Dixon! I'm the cleaner!*

- *What? The killer?*

- *Not yet, Lady, not yet. Only the cleaner...*

Chamo Mrs. Dixon de Mrs. Nixon. É um pouco surda, não entende bem. Preciso gritar bem junto à pérola (jamaicana) de sua orelha direita. Mrs. D(N)ixon usa um colete de peles (siberianas) muito elegante sobre uma malha negra, um colar de jade (chinês) no pescoço. Os olhos azuis são duros e, quando se contraem, fazem oscilar de leve a rede salpicada de vidrilhos (belgas) que lhe prende o cabelo. Concede-me algum interesse enquanto acaricia o gato (persa):

- *Where are you from?*

- *I'm Brazilian, Mrs. Nixon.*

- *Ooooooooouuuuuuu, Persian? Like my pussycat! It's a lovely country!*

*Do you like carpets?*

- *Of course, Mrs. Nixon. I love carpets!*

(ABREU, 1996: p. 43)

É possível perceber as diversas camadas que se sobrepõe ao texto primeiro a partir do uso de duas línguas distintas (o inglês e o português), os jogos sintáticos entre os nomes e os trocadilhos sempre insinuantes, os adjuntos adnominais (jamaicana, siberiana, chinês, belgas, persa) a exceder os significados primeiros e literais dos substantivos, do que decorre uma sutil ironia sobre o imperialismo inglês e o norte-americano. Já a simbiose complexa entre ficção e realidade poderia ser notada a partir da fusão de trechos de cartas, de diários, de referências espaciais e de datas na tessitura interna do conto “Lixo e purpurina”:

28 de janeiro

Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (Players Number Six, o mais barato). Chico toca violão e canta *London, London: no, nowhere to go*. Poucos ainda sorriem e olham nos olhos. Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixo abundantes de London, London, Babylon City. Alguém pergunta: “O que é que se diz quando se está precisando morrer?” Eu não digo nada, é a minha resposta. Sento no chão e contemplo os escombros de Sodoma e Gomorra: brava Bravington Road, *bye, bye*. (ABREU, 2002: p. 98, grifos do autor)

28 de janeiro, Londres, as mudanças de casa e de vida. Tomadas em alusão à experiência do degredo em Londres diríamos que esse conto problematiza as

transposições da realidade para o interior do conto literário. Optamos por uma acepção de “problematizar” por entender duas assertivas principais sobre o assunto: a primeira é a de que a abordagem das relações entre a experiência de exílio de Caio Fernando Abreu (experiência enquanto categoria que deriva de algum modo dos fatos e registros providos pela história) e sua consecutiva ficcionalização exigiriam uma abordagem metodológica específica e um percurso teórico completamente distinto do empreendido por nós neste estudo, cuja possibilidade não poderíamos negligenciar e por isso a tangenciaremos ao responder à quarta questão. E a segunda assertiva deriva da percepção de uma *forma literária* inerente ao conto “Lixo e purpurina”, para além de eventuais referências às datas e lugares retiradas de uma realidade passada, vivida ou não. À leitura dessas características tecidas sobre trechos dos contos “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, associaríamos ainda as três últimas constantes levantadas acima: as diversas linhas não-lineares que se cruzam no interior da narrativa; a intensidade da enunciação; a persistência da primazia do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário. Assim, o apagamento de uma linearidade a unir os fios narrativos é perceptível no conto “London, London ou Ajax, brush and rubbish” devido às inúmeras retomadas de discursos outros para além do discurso primeiro do narrador e os encaixes de outros micro-enredos narrativos que remetem a outras instâncias figurativas de tempo e de espaço cuja ocorrência procede ao lado instável da narração primeira da personagem principal do conto, um brasileiro exilado em Londres:

Traz um cinzeiro de prata (tailandês) e eu apago meu cigarro (americano). But, sometimes, yo hablo también un poquito de español e, if il faut, aussi un peu de français: navego, navego nas *waves* poluídas de Babylon City, depois sento no Hyde Park, W2, e assisto ao encontro de Carmenmiranda com uma Rumbeira-from-Kiúba. *Perhaps* pelas origens tropicais e respectivos *backgrounds*, comunicam-se por meio de requebros brejeiros e *quizá* pelo tom dourado das folhas de outono (*like “Le Bonheur”, remember “Le Bonheur”?*), talvez, *maybe*: amam-se imediatamente. Mas Cármen foge da briga, fiel às suas já citadas origens e repete enl(r)ouquecida, em português castiço, que aquele amor ledado e cego acabaria por matá-la. A Rumbeira-from-Kiúba, cujo nome até hoje não foi devidamente esclarecido (*something between Remedios and Esperanza*), decide tomar providências no sentido de abandonar a *old-fashion* e matricula-se no *beginner* de dança moderna do The Place, Euston, NW1. Para consolar-se de seu frustrado *affair*, todos os sábados vai a Portobello Rd, W11, onde dedica-se à pesquisa e eventual aquisição de porcelana chinesa. *Su pequeña habitación* em Earl’s Court Rd, W8, está quase

toda tomada. Ainda ontem substituiu o travesseiro por uma caríssima peça da dinastia Ming. Entrementes, Cármen ganha £20 por semana cantando “*I-I-I-I-I like very much*” nos intervalos das sessões do Classic, Nothing Hill Gate, W11. [...] Nenhuma falará primeiro. Nenhuma deixará transparecer qualquer emoção por detrás do make-up. *It’s so dangerous, money*, e, de mais a mais, na Europa é assim, meu filho, trata de ir te acostumando. *Pero siempre puede ser que sus ojos digan todo*. Como nessas melosas e absurdas histórias de Rumbeiras-from-Kiúba *meeting* Carmenmiranda pelas veredas outonais do Hyde Park - onde as folhas, a quem interessar (f)possa, continuam caindo. (ABREU, 1996: p. 44, grifos do autor)

Já a intensidade das imagens causadas pelo uso de alguns advérbios e pronomes indefinidos recorrentes ao narrador do conto “Lixo e purpurina”, tais como em “Hoje é dia de não tentar compreender *absolutamente* nada, não lançar âncoras para o futuro”, “Tão *completamente* sento e espero que quase acredito ir além deste estar sentado no meio de escombros” ou ainda em “Mas só fico aqui parado, sem sentir nada, sem pedir nada, sem querer nada”, (Idem, 2002: p. 98, 99 e 100, grifos nossos) encaminha-nos à última constante, a da percepção de uma primazia da linguagem literária dos textos de exílio de Caio Fernando Abreu, o que nos permite situá-los como artefatos literários dotados de configurações estéticas próprias e não como simples registro documental de uma eventual experiência do escritor. Assim, ao apresentar e analisar as constantes formais desses contos de exílio a partir de trechos emblemáticos de “Lixo e purpurina” e de “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, de tal modo a ilustrar a tese que sustentamos sobre a distinção literária desses contos para além de eventuais extrações de uma experiência histórica, atingimos a percepção de um teor testemunhal ao invés da noção de uma literatura de testemunho como proposta para situar os contos de Caio Fernando Abreu a partir de relações entre os conteúdos desses textos, a literariedade de suas formas e as categorias de realidade, experiência e representação. A opção por um teor testemunhal justifica-se pela figuração estética e pela literariedade inerente aos contos de Caio Fernando Abreu, o que afasta seus contos de alguns dos procedimentos narrativos comuns durante a ditadura militar no Brasil, tais como as narrativas de memórias lineares e documentais sobre a experiência do exílio e que por isso circunscrevem-se a uma literatura de testemunho propriamente dita. Tal é o caso de textos memorialísticos mais afeitos à recuperação e à narração de fatos relacionados à experiência de exílio de seus autores, narrativas com uma estrutura formal mais linear, caracterizada por meio de registros típicos e lineares como o aferimos na singularidade de cartas e de diários, a pretensa captura e retenção da realidade, singular e sem os

desvios sobre a linguagem que a distinguiriam dos procedimentos literários adotados por Caio Fernando Abreu em seus contos de exílio aqui estudados. Por isso, os contos de Caio não poderiam ser aceitos como testemunho, não em seu sentido estrito, mas devido a sua construção literária mais rebuscada perceberíamos neles a emergência de um teor testemunhal.

Passemos às duas últimas questões. Os problemas teóricos e elas relacionados são afins inclusive porque a última questão deriva da antepenúltima. Por isso, responderemos às duas simultaneamente atentando para as especificidades das respostas de cada uma delas. Como vimos, a leitura crítica dos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu a partir de uma perspectiva de vínculos entre a história política da ditadura militar no Brasil e a literatura elaborada sob essa circunstância de “sufoco” e de “esquartejamento” permite uma abordagem e interpretação específicas de imagens do exílio nesses contos. Já havíamos retomado a problemática principal deste estudo, que é o fato de Caio Fernando Abreu ter atravessado a experiência do exílio na Europa entre 1973 e 1974 e de ter escrito textos literários cujo tema remete ao exílio, constatação da qual decorreram as quatro questões aqui dispostas e cujas respostas orientaram a percepção e a identificação das constantes formais dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Características essas que, por sua vez, foram relacionadas às noções de realidade, experiência, representação, trauma, memória e teor testemunhal, tal o lemos em Dominick LaCapra (2006), Roger Chartier (1990), Antonio Candido (2002), José Guilherme Merquior (1997), Luiz Costa Lima (1995), Sigmund Freud (1972) e Márcio Seligmann-Silva (2003). Recapitulemos a exposição de nossa problemática, já apresentada anteriormente: “A didática de uma exposição da problemática deste trabalho evidenciou as relações aqui tecidas entre a representação literária da experiência de um passado do escritor Caio Fernando Abreu provido por certa conjuntura histórica, a ditadura militar no Brasil. Como essa experiência é a do exílio, associamos a noção de trauma à categoria de experiência, pelas conotações traumáticas decorrentes do degredo e da errância. Porque a representação literária dessa experiência traumática é feita a partir de sua narração nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, ocorre-nos o conceito de memória como recurso figurativo que une e enlaça os fios desses procedimentos narrativos em seus contos, do que decorreria um teor testemunhal nesses textos literários. Assim, trazemos seis categorias, a saber: realidade, experiência,

trauma, representação, memória e teor testemunhal como fios conceituais dispersos cujo entrelaçamento formal ocorre nos quatro contos de exílio de Caio aqui estudados.” Portanto, ao responder às duas últimas questões e ao relacioná-las aos seis termos acima apresentados afirmamos que os quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados até poderiam configurar-se em tecidos narrativos que de alguma forma empreendem um processo de ficcionalização da experiência de exílio de Caio Fernando Abreu na Europa, mas que abordá-los a partir dessa perspectiva teórica direcionaria a um trabalho completamente diferente do que aqui erigimos. O percurso teórico por nós construído até o momento desde o primeiro capítulo foi o de destacar a primazia da linguagem literária quando de sua relação sempre híbrida e plural com os quadros providos pela história. Perpassa a forma do texto literário um viés de configuração estética de eventuais registros retirados de contextos políticos autoritários, o que leríamos em parte da produção da “literatura brasileira pós-1964”, tantos são os exemplos de desvios do literal empreendidos por obras significativas escritas e publicadas no referido período, como as citadas no primeiro capítulo nos exercícios de exemplificação que empreendemos e que neste momento justificam-se de modo mais nítido. Referir-se à realidade passada não significa, em termos literários, reproduzir literalmente essa realidade, pois literatura não é documento. Antes, literatura é reelaboração de registros passados, reconfiguração de alusões e de referências, é o despertar de uma linguagem antes tomada pelo sono do literal e do singular e que agora reconstrói-se em tessitura sutil, implícita, alusiva e por desvios apenas. Por isso, os empenhos de verdade de uma realidade não nos interessam já que irremediavelmente dispersos e escoados no tempo passado. Restituí-los à narrativa literária significa dar-lhes outra tessitura, talvez mais ou menos ambígua, mais ou menos disforme, mais ou menos metafórica, jamais linear, singular, “verídica”. Aliás, é o próprio caráter instável, simbólico, resistente à apreensão e ulterior da realidade (que é sempre outra, que é sempre o que escapa e foge) é que nos orienta a uma abordagem das relações entre exílio, literatura e história que seja instalada no seio da linguagem literária e não a partir da experiência de exílio do escritor, porque dispersa como pluma ao vento e talvez jamais recuperável tal qual de fato tenha ocorrido no passado. Ao contrário, restam apenas os implícitos e as alusões sempre por desvios impressos sobre o texto literário, o que não implicaria em suspender a realidade, ou ainda negá-la, mas perceber sua diluição no interior híbrido do discurso literário. Por isso, a personagem, o narrador, o

espaço e o tempo literários e não o autor, não aquela mesma Londres em 1974, não aquela mesma Paris, não aquele mesmo Brasil dos anos setenta (O que teriam sido? Como recuperá-los de tal modo como o foram? Como resgatar a totalidade de seu passado?). Portanto, os contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Lixo e purpurina”, “Holocausto” e “Paris não é uma festa” são aqui lidos não como representações da experiência de exílio de Caio Fernando Abreu na Europa nos anos 1970, mas como obra literária que resiste à história por seus tecidos de imagens, de indícios e de implícitos reelaborados artisticamente em conto. Em literatura.

Literatura nesses contos de Caio que não capta o belo, mas os restos e os destroços da palavra de personagens em estado de errância e de perda característicos da compleição do exílio em seus contos. A esse estado instável de errância e de perda comuns às personagens dos quatro contos relacionamos os conceitos de experiência, trauma e memória. O exílio enquanto experiência traumática instala a necessidade das personagens em narrar os acontecimentos difíceis que o caracterizam: a perda de referenciais, não é possível estar no Brasil, permanecer na Europa é viver em risco iminente, as mudanças de casa, as expulsões, os trabalhos mal remunerados no exterior, as distâncias intransponíveis, o isolamento. Mas as tentativas de transformar a experiência do exílio em relato, isto é, narrar essas perdas e os destroços da errância, obstruem-se nos limites de uma palavra que parece insuficiente para alcançar a experiência daquela realidade, indizível, que não pode ser “verdade”, que não pode ter acontecido. Por isso, a palavra que falta para descrever e narrar a experiência traumática da personagem.

Antes de discorrermos sobre o conceito de trauma e de memória, é pertinente tecermos algumas considerações sobre a categoria de experiência devido ao fato de referirmos ao trauma em sua relação com a experiência e ao tratar de experiência traumática de personagens dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. É importante salientar que a apresentação ora feita sobre os conceitos de experiência, trauma e memória tem o mero objetivo de situar uma definição para esses termos com o fim de atender aos propósitos específicos da análise que fazemos dos contos de Caio. Por isso, admitimos que quaisquer estudos sobre essas categorias exigiriam uma abordagem e um tratamento profundos para um alcance minucioso desses conceitos nos pormenores de

seus aspectos. Ao trazermos apenas alguns pontos conceituais sobre tais termos não é nossa proposta resumi-los, mas detectar seus contornos mais atinentes para os fins específicos de nosso estudo. Ao discorrer sobre as tipologias possíveis para a categoria de experiência, Dominick LaCapra (2006, p. 66) situa duas dessas acepções como importantes para os relacionamentos entre experiência, memória e trauma, relação que aqui nos interessa na análise dos contos de Caio Fernando Abreu, pois é significativo relacionar o conceito de experiência ao de trauma em estudos de representação, como nota o historiador. Assim, experiência poderia ser “lo que ha sido experimentado; los acontecimientos que han ocurrido y son de conocimiento de un individuo, de una comunidad o de la humanidad en su conjunto, ya sea durante un periodo determinado o en general; conocimiento resultante de la observación real o de aquello por lo que uno ha pasado”<sup>111</sup>. Embora essa definição de experiência seja muito ampla ela permite situar uma relação qualquer entre os que atravessaram uma experiência e aqueles que se vinculam aos primeiros através da memória dessa experiência passada. A experiência da memória desse passado não requer necessariamente que se tenha vivido-o de modo direto e pessoal, o que é relevante para o estudo que aqui encetamos sobre os contos literários de Caio Fernando Abreu, pois interessa-nos perscrutar os modos narrativos de uma memória em fragmentos, dispersa, diluída de personagens. Para Dominick LaCapra (2006, p. 68, grifos nossos), aquele “ter passado por algo” é fundamental em qualquer tentativa de conceituar a experiência além de ser importante para “entender la relación entre quien ha tenido la experiencia directa, *los efectos demorados de ciertas experiencias (sobre todo traumáticas)* en etapas posteriores de la vida, y la respuesta a la experiencia de terceros diversos, los que nacieron después.”<sup>112</sup> É desse modo que o historiador relaciona experiência e trauma, como um ter atravessado algo, ter passado por uma experiência limite e cuja constituição seja essencialmente marcada pela dor e pela perda do trauma, tal como o lemos em alguns dos contos de Caio Fernando Abreu. Aliás, é a própria discussão do historiador em torno da categoria de experiência que direciona às relações que almejamos discutir entre memória e trauma, principalmente quando ele percebe que a experiência de ter atravessado algo e de ter sobrevivido ao

---

<sup>111</sup> “o que foi experimentado; os acontecimentos que ocorreram e que são de conhecimento de um indivíduo, de uma comunidade ou da humanidade em seu conjunto, seja durante um período específico ou em geral; conhecimento resultante da observação real ou daquilo por que se passou.” Tradução nossa.

<sup>112</sup> “entender a relação entre quem teve a experiência direta, *os efeitos demorados de certas experiências (sobretudo traumáticas)* em etapas posteriores da vida, e a resposta à experiência de terceiros diversos, os que nasceram depois.” Tradução nossa.

trauma poderia vincular-se à memória dessa mesma experiência traumática. Relacionamos assim experiência, trauma e memória, as três últimas categorias cujos conceitos ainda precisavam ser elucidados antes passarmos à análise dos dois últimos contos de exílio de Caio Fernando Abreu e então aferir essas categorias em personagens e narradores de suas narrativas literárias.

Do grego *traûmatos*, trauma significa ferida. Para Sigmund Freud (1972), o trauma é compreendido como resultado de experiências de cunho emocional e que direcionam à eclosão da histeria. O trauma seria o resultado de experiências diversas, diretas ou indiretas, que respondem por manifestações de constrangimento excessivo, susto, medo, pânico e horror, manifestações patológicas que inibem a capacidade de resolução e de decisão da mente humana através de suas reações motoras normais, espontâneas e atenuantes, de tal modo que sua formação se processa na mente traumatizada a partir de traços e resíduos de experiências traumáticas, o que relaciona os sintomas e as manifestações do trauma ao evento e à cena traumática inicial e que o desencadeou. Nota ainda o psicanalista austríaco que o trauma manifesta-se a partir da repetição de uma experiência inicial, a que permitiu sua eclosão. Essa repetição é *elaborada* pelo sujeito traumatizado quando sua mente entra em confronto com os mecanismos de defesa e de resistência erigidos por ele. Já a *recordação* do trauma tende a diluir e a obscurecer sua constituição por não alcançar a dimensão de realidade implícita em sua elaboração. Essa experiência traumática, diferente de um evento traumático<sup>113</sup>, constitui-se em um tipo de experiência que não consegue ser totalmente assimilada pelo sujeito enquanto ocorre (Seligmann-Silva, 2003, p. 42). Devido à cisão e à ruptura que necessariamente implica, parece-nos pertinente abordar a representação literária do exílio em contos de Caio Fernando Abreu a partir da noção de trauma. Se tomássemos a experiência traumática causada pelas perspectivas despedaçadas em

---

<sup>113</sup> Dominick LaCapra (2006, p. 84) percebe ainda que “Otra distinción pertinente del trauma: la diferencia entre acontecimiento traumático/traumatizante y experiencia traumática. En el trama histórico, el acontecimiento es puntual y datable. Está situado en el pasado. La experiencia no es puntual y tiene un aspecto evasivo porque se relaciona con un pasado que no ha muerto: un pasado que invade el presente y puede bloquear o anular posibilidades en el futuro.” Por isso, optamos por falar em “experiência traumática” ao invés de “acontecimento traumático” ao percebê-los nos contos de Caio Fernando Abreu. O excerto acima vertido para o vernáculo é o seguinte: “Outra distinção pertinente do trauma: a diferença entre acontecimento traumático/traumatizante e experiência traumática. No trauma histórico, o acontecimento é pontual e datável. Está situado no passado. A experiência não é pontual e tem um aspecto evasivo porque se relaciona com um passado que não morreu: um passado que invade o presente e pode bloquear ou anular possibilidades no futuro.” Tradução nossa.

decorrência do exílio, por exemplo, diríamos que a narrativa desse trauma não seria à referência ao exílio em si, mas a resistência do narrador traumatizado em tentar compreendê-lo. Para narrar o trauma, a personagem tenta usar a capacidade e os recursos da linguagem, mas essa mesma linguagem, recurso único da narração, parece não encontrar meios para abranger e alcançar as camadas profundas da experiência traumática, por isso a resistência do trauma em ser transposto à linguagem e em ser narrado. Dessa resistência à plenitude da narração, decorrem os esforços da linguagem para alcançar a experiência traumática que não pode ser totalmente submetida a uma forma específica quando de sua eclosão. E os esforços da linguagem são muitos, repetidos constantemente, talvez até alucinatórios, por isso a *repetição* incessante da cena ou da experiência que desencadeou o trauma: devido à dificuldade em narrar o trauma, o sujeito repete-o constantemente, como veremos nos recursos figurativos de repetição e alusão constante às bolhas, às feridas e aos piolhos sobre o corpo do narrador em “Holocausto”. Por isso, “a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real”. (Ibidem, p. 43)

Embora a constituição da experiência traumática seja tão grave que dificulta sua própria narração (devido à insuficiência da palavra para alcançar o inimaginável ou o que não pode ser dito e que se revela talvez pelo silêncio) é através dos atos da memória que algumas das imagens de uma experiência traumática no passado poderiam ser recuperadas. Assim, trauma e memória relacionam-se a partir dos meios narrativos e dos esforços da narração que são feitos para captar os traços de eventos e de experiências traumáticas situados no passado do sujeito e que queremos ler nos procedimentos narrativos de alguns dos contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados. Memória e narração situam-se no limite exíguo entre dois lados opostos: “de um lado a necessidade premente de narrar a experiência vivida; e de outro a percepção tanto da insuficiência da linguagem quanto a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverossimilhança” (Seligmann-Silva, 2003, p. 46), o que situa a narrativa de teor testemunhal em uma posição simultaneamente necessária porém difícil, do que decorre a percepção de uma “linguagem entrvada”, dir-se-ia imaginativa, artística, na elaboração e na recuperação das imagens traumáticas que resistem à narração linear e singular, tal é a incredulidade do narrador diante da desproporção da realidade, agora diluída:

Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho, enquanto narração, indica uma cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido com o verbal. O dado inimaginável da experiência desconstrói a capacidade de representação da linguagem. *E essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o real através da imaginação.* Em outras palavras, só com a arte a “intraduzibilidade” pode ser desafiada, mas nunca totalmente submetida. (Ibidem, 2003: p. 46, grifo nosso)

Chegamos ao ponto final deste percurso, o de situar na linguagem narrativa as transformações estéticas problematizadas pelas relações entre as categorias de experiência, realidade, trauma, representação, teor testemunhal e memória e que aqui buscamos tecer ao considerar as especificidades formais dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Assim, é a arte literária que poderia desafiar a experiência traumática que não quer ser dita e que insiste em permanecer em silêncio. E essa recuperação do trauma pelo viés estético ocorre em alguns dos contos de exílio de Caio pelos registros da memória. Ressalvamos que o pormenor da discussão tem o fim precípuo de atender aos propósitos deste estudo e não se trata de dissertar sobre todo um escopo teórico a respeito do conceito de memória. Assim, interessa-nos não a percepção de um registro e de uma marca da memória que seja linear e total, como se a narração pudesse recuperar e lembrar-se totalmente do passado traumático, mas uma memória que se forja, no presente de sua narração, através de restos, de resíduos e de fragmentos do passado, como lido em Maurice Halbwachs (2006). Em “Lixo e purpurina”, os resíduos e os fragmentos de uma memória dilacerada em sua relação com as feridas provocadas pelo trauma sobre o narrador do conto são marcados pelas palavras “não lembro o nome”, “Talvez eu já não esteja completamente aqui”, “Nem lá, seja onde for”, “Quero esquecer completamente”, “sei que nunca esquecerei”:

Continua fazendo frio, mas agora tem um pouco mais de sol e a primavera começa depois de amanhã. Semana passada nevou um pouco. Foi lindo. Estou realmente bem. Não sei por que suas cartas vêm sempre tão cheias de medos e suspeitas. Hoje está soprando um vento, *não lembro o nome*, que os ingleses dizem vir do País de Gales. Todo mundo escancara portas e janelas para que o vento leve embora os maus-espíritos do inverno. *Talvez eu já não esteja completamente aqui. Nem lá, seja onde for.* Antes de viajar, fico pairando. Talvez a alma parta antes, e não saiba direito para onde ir sem o corpo. Na morte deve ser parecido. Billy pergunta de Angie. Foi deportado, digo — é verdade, alguém me contou há alguns dias, *não lembro quem*. Sei que Deborah ficou em Londres, me disseram que estava trabalhando como *scort-girl*. Charles seca a Henna dos cabelos ao sol. Há tanto sol hoje, quase tanto quanto no Brasil todos os dias. Me revisito no

inverno, subindo as escadas sujas no escuro, uma vela acesa na mão, sentindo fome, o dente quebrado. *Quero esquecer completamente. E sei que nunca esquecerei.* (ABREU, 2002: p. 121, grifos nossos)

As imagens de dubiedade e de incerteza trazidas pelas expressões em destaque configuram-se em desvios do denotativo e em resistências à representação da realidade. Daí, a literariedade inerente ao conto “Lixo e purpurina”. Assim, entrelaçamos os fios da memória fragmentada enquanto tessitura para a construção de uma linguagem estética específica para a narração do trauma em alguns dos contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados<sup>114</sup>. Talvez nisso uma possibilidade crítica de análise de seus contos que não os reduza a documento para neles aferir marcas de historicidade da ditadura militar no Brasil. Mas que, ao contrário, direcione a uma possibilidade de análise estética dos modos específicos empregados pelo narrador para dizer o trauma no enredo do conto. Ademais, diríamos que a narrativa de teor testemunhal é marcada por um intervalo entre o evento traumático e a tentativa de sua narração, do que decorre a relevância da memória como categoria para atingir os meandros do conteúdo narrativo em Caio Fernando Abreu, por isso a alusão aos verbos “lembrar” e “esquecer” no trecho acima.

Portanto, a leitura crítica dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu orientou-nos a uma apreensão de imagens do exílio em seus contos que se constituem através de resíduos e restos da experiência traumática do degredo e da errância, daí a proposta de uma *narratividade do exílio* específica em seus contos a perpassar os laços conceituais de representação, realidade, experiência, trauma, memória e teor testemunhal, conceitos caros tanto à história quanto à psicanálise e cujo entrelaçamento percebemos nas formas literárias e nas configurações estéticas dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu por nós estudados. Ademais, é pertinente não esquecer que a abordagem desses contos a partir desses conceitos decorre, sobretudo, da especificidade da problemática de nosso trabalho bem como das imagens, dos símbolos e dos resíduos significativos do exílio

---

<sup>114</sup> Uma ampliação da discussão que aqui encetamos sobre os resíduos e os fragmentos da memória individual e coletiva poderia direcionar-nos à análise do *esquecimento* como categoria igualmente relevante para os estudos sobre a recordação e a narração que é feita através de registros diluídos e difusos da memória. Sobre o esquecimento como recurso à impossibilidade de alcançar a experiência do passado tal qual ela ocorreu conferir Friedrich Nietzsche (2005) em seu ensaio “Consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida.” e Walter Benjamin (1994) “Experiência e pobreza”. Não julgamos pertinente para o momento tratar do esquecimento de personagens por crer que esse direcionamento poderia afastar-nos do que nos parece mais relevante em alguns de seus contos aqui analisados, a memória residual e fragmentária do narrador.

que emergem dos contos de Caio Fernando Abreu, por isso a proposta de uma narratividade do exílio pelo que o viés aqui empreendido surge justamente em decorrência das demandas específicas desses contos de Caio. Daí a referência aos trabalhos de Márcio Seligmann-Silva (2003), Maurice Halbwachs (2006), Sigmund Freud (1972) e Dominique LaCapra (2006) de tal modo que tivéssemos condições seguras para citar as categorias de realidade, experiência, trauma, memória e teor testemunhal em nosso estudo para a análise de imagens da errância e do degredo presentes em contos Caio Fernando Abreu. Por isso, as quatro questões apresentadas neste subcapítulo foram importantes por permitir situar a problemática de nosso estudo em torno desses contos. Ao respondê-las, procuramos evidenciar como as especificidades formais dos contos conduzem naturalmente à apreensão de imagens literárias do exílio a partir de um viés de vínculos entre a literatura, a história e a psicanálise, tal é o modo como percebemos a emergência de importantes relações entre as categorias de realidade, representação, experiência, trauma, memória e teor testemunhal nos contos que ora estudamos. Cabem ainda algumas palavras sobre a ênfase dada aos símbolos, às imagens e às impressões do exílio nos contos de Caio Fernando Abreu antes de passarmos à análise de “Paris não é uma festa” e de “Holocausto”, o que faremos no subcapítulo seguinte.

### 3.2. Os símbolos e as impressões do exílio em “Paris não é uma festa” e em “Holocausto”

Se você teve a sorte de viver em Paris, quando jovem, sua presença continuará a acompanhá-lo pelo resto da vida, onde quer que você esteja, porque Paris é uma festa ambulante.  
Carta de Ernest Hemingway a um amigo, 1950.

Estava na época do mau tempo. Chegaria a qualquer momento, no fim do outono. Teríamos de fechar as janelas à noite, por causa da chuva e o vento frio arrancaria as folhas das árvores da *Place de la Contrescarpe*. As folhas ficariam no chão, encharcadas, o vento atiraria a chuva contra os grandes ônibus verdes no ponto terminal e o *Café des Amateurs* ficaria cheio de gente e suas janelas embaçadas pelo calor e pela fumaça de lá de dentro.  
Ernest Hemingway, *Paris é uma festa*.

And thou shalt set the altar of the burnt offering before the door of the tabernacle of the tent of the congregation.  
Exodus 40: 06<sup>115</sup>.

Pure? What does it mean? / The tongues of hell/ Are dull, dull as the triple/ Tongues of dull, fat/ Cerebus/ Who wheezes at the gate.  
Sylvia Plath, “Fever 103”<sup>116</sup>.

Hermes me dá os poemas de Sylvia Plath. São febris, obsessivos, mórbidos, mas não consigo parar de ler. [...] é evidente que ela está se referindo ao fogo dos infernos.  
O narrador de “Lixo e purpurina”.

As percepções dispostas no subcapítulo anterior funcionaram como se fossem uma ampliação estabelecida a partir das relações entre história e literatura, já apresentadas na primeira seção de nosso estudo, para que pudéssemos inserir o viés psicanalítico no estudo dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Por isso, a psicanálise opera como uma incisão, situada ao nível profundo da narrativa literária de Caio Fernando Abreu e que sobressai do interior das relações ora estabelecidas entre a literatura e a história. Dessa ampliação, resulta uma importante constatação sobre a ligação mantida entre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu e os contornos com as conjunturas políticas e históricas recorrentes em amostras da “literatura brasileira pós-1964”: “a diluição da realidade em decorrência dos desvios, do que decorre a postura em apreender símbolos e imagens, sensações e impressões, resíduos e

<sup>115</sup> “Porás também o altar do holocausto diante da porta do tabernáculo da tenda da congregação.” Tradução de João Ferreira de Almeida. Bíblia Sagrada (1993).

<sup>116</sup> “Pura? O que é isso?/ As línguas do inferno/ São sombrias, sombrias como a tríplice/ Língua do sombrio, gordo/ Cérbero/ Que ofega à porta.” Tradução nossa.

fragmentos e não representações de uma realidade passada tal qual ela de fato ocorreu”, como o afirmamos anteriormente. Recapitulemos o percurso. Do que percebemos como uma diluição da realidade, associam-se alguns procedimentos figurativos de desvios formais e temáticos característicos dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, a saber: a) o uso da linguagem literária como ato perceptivo de imagens e de impressões do exílio, através da elisão de conectivos e de conjunções, bem como o uso contínuo de diversos sinais de pontuação em longos parágrafos sem a eventual interrupção do fluxo de consciência do narrador; b) a tessitura narrativa em fragmentos; c) a simbiose complexa entre realidade e ficção e o conto literário enquanto texto a problematizar o registro de um período e de um fato provido pela história; d) as diversas linhas não-lineares que se cruzam no interior da narrativa; e) a intensidade da enunciação; f) a persistência da primazia do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário; g) o tempo verbal nos contos eminentemente no presente. Assim, a identificação desses procedimentos figurativos nos contos permite-nos lê-los “não como representações da experiência de exílio de Caio Fernando Abreu na Europa entre 1973 e 1974, mas como obra literária que resiste à história por seus tecidos de imagens, de indícios e de implícitos reelaborados artisticamente em conto. Em literatura. Literatura que em Caio não flagra o belo, mas os restos e os destroços da palavra de personagens em estado de errância e de perda característicos da compleição do exílio em seus contos.” A disposição em seqüência dessas percepções conduziu-nos a um ponto final do percurso, o de perceber na linguagem literária as transformações estéticas problematizadas pelas relações aqui tecidas por considerarmos as especificidades formais desses contos a partir das relações entre literatura e história, em primeiro lugar, e a partir das relações entre as categorias de experiência, realidade, trauma, representação, teor testemunhal e memória, em segundo lugar. Assim, é a arte literária que poderia desafiar a experiência traumática que não quer ser dita e que insiste em permanecer em silêncio. E essa recuperação do trauma ocorre pelo viés estético e configura-se nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu pelos registros da memória a partir daquela linguagem literária. Se essa linguagem literária é marcada pela narração dos registros fragmentários e dispersos de uma memória em colapso, as apreensões de imagens e de resíduos que essa narração permite obter são sempre mínimas e difusas, jamais totais e plenamente seguras, o que inscreve nossa constatação na já aludida ambigüidade do exílio. Se a matéria narrada por uma personagem cuja memória e

constituição estão em colapso, em decorrência talvez do trauma provocado pela experiência de cisão e ruptura causadas pelo exílio, a palavra deste narrador seria antes *impressão* do que *expressão* da realidade. Tomemos as acepções comuns de cada um dos termos.

*Expressão*. “1. Manifestação de pensamento, sentimentos por meio da palavra, gesto, fisionomia, arte. 2. Sentença, frase ou dito. 3. Animação, energia. 4. *Mat.* Fórmula algébrica que representa um valor. 5. *E. idiomática*. Locução ou frase cristalizada.” Como é possível perceber das acepções trazidas pelo dicionário (HOUAISS; VILLAR: 2003, p. 326), todas as cinco definições circulam ao redor de um conjunto semântico comum, o de uma força e de uma sagacidade ativas e inerentes ao substantivo *expressão*, tal é a sua capacidade de agir em torno de significações de manifestação, sentença, fórmula, locução. Ao contrário, a *impressão* revela seus sentidos através de outros conjuntos de significação e que operam por indícios, rastros e símbolos. Senão vejamos. *Impressão*. “1. Ação de um corpo sobre outro. 2. *P. ext.* A marca deixada por essa ação. 3. *Fig.* Estado físico ou psicológico decorrente da influência de elementos externos. 4. Influência que fato, pessoa ou coisa exerce em alguém. 5. Ação de reproduzir letras e imagens sobre um suporte de papel. 6. *P. ext.* Processo de transferência de sinais de um suporte para outro, sem que haja contato entre ambos. 7. *Fig.* Noção ou opinião vaga; palpite. 8. Ponto de vista, opinião, comentário acerca de algo, fruto de um pensamento e/ou um sentimento.” (Ibidem, p. 404) Em contraste às acepções do primeiro vocábulo, os significados de *impressão* aludem a um conjunto semântico de significados passivos, tais são as marcas *deixadas*, os estados *decorrentes*, as influências *exercidas*, as imagens *reproduzidas* e que poderiam ser consequência de impressões sensoriais e internas ao invés de marcas provocadas por um exterior objetivo. Convergimos enfim ao nóculo que buscávamos desde o início deste estudo: o de situar as imagens do degrado e da errância nos contos “Paris não é uma festa” e “Holocausto” como *impressão* de perdas e de rupturas provocadas pelo exílio. Fazemos as devidas ressalvas. Não se trata de propor uma classificação onomástica ou uma nomenclatura a mais para alguns dos contos de Caio Fernando Abreu e muito menos em relacionar seus contos de exílio ao Impressionismo enquanto movimento

artístico e literário<sup>117</sup>. Não é esse o direcionamento de leitura crítica dos contos de Caio que ora propomos. Não seríamos ingênuos ao ponto de propor a inscrição e o enquadramento de seus contos a uma ou outra tradição ou movimento da literatura brasileira já que isso incorreria em contradição ao que já sustentamos em outro momento de nosso trabalho: a primazia da linguagem literária de Caio Fernando Abreu e a contemporaneidade da configuração estética de seus contos de exílio residem nos desvios operados pela tessitura de sua narrativa sobre procedimentos tradicionais e comuns de uma narrativa voltada à narração do testemunho linear, denotativo e singular do exílio. Por isso, a relutância em propor classificações e nomenclaturas não somente para os contos de exílio de Caio Fernando Abreu como também para sua contística de um modo geral. Ao contrário, trata-se de tão somente perceber aquilo que emerge da leitura crítica de seus contos e que se relaciona às propostas teóricas ora feitas para a abordagem de seus contos de exílio: de uma realidade diluída e em fragmentos e cuja narração recusa-se a alcançar uma totalidade de referências externas e seguras dos ambientes ao redor das personagens decorre a perspicácia de impressões mínimas e em pormenor sobre as imagens literárias do exílio<sup>118</sup>. Feitas as ressalvas sobre o que não

---

<sup>117</sup> Massaud Moisés (1988, p. 286-287, grifos nossos) assim define o Impressionismo: “Derivado das artes plásticas, onde teria sido empregado pela primeira vez em 1874, por Claude Monet, numa tela denominada *Impression: soleil levant*, o vocábulo designa a tendência pictórica de fins do século XIX caracterizada pelo desejo de apreender a realidade exterior diretamente, *no momento preciso em que certa incidência de luz projeta o relevo e as cores dos objetos*. O pintor surpreenderia na tela a “impressão” que as coisas e os seres desencadeassem na sua sensibilidade, em determinada hora do dia. Para tanto, o ato criador se processaria ao ar livre, e não mais no estúdio. Transportado para a Literatura, o termo apresenta um contorno semântico difícil de apontar. Ferdinand Brunetière, crítico do Naturalismo, empregou-o pela primeira vez em 1879, num ensaio intitulado *L’impressionisme dans le Roman*. Vizinho do Realismo, do Naturalismo e do Simbolismo, o impressionismo literário se vincula sistematicamente ao nome dos irmãos Goncourt (Edmond, 1822-1896; Jules, 1830-1870), *que procuraram transpor para a ficção a técnica da pintura impressionista, através de minuciosas descrições cromaticamente pletóricas (superabundância ou excesso de qualquer coisa, que tem efeito nocivo; exuberância), e o gosto da palidez enfermiza das personagens, como se buscassem pintar com as palavras, realizando a “escritura artística”, retratar a sensação e não as coisas, incluindo as sensações anormais, mórbidas. Nesse aspecto, aproximam-se dos prosadores decadentes*. O vocábulo “impressionismo” é ainda usado para assinalar, não raro pejorativamente, a tendência da crítica que se recusa a admitir a transferência dos postulados científicos para o universo da Literatura, e baseia o seu julgamento exclusivamente nas sensações que a obra desperta no leitor.”

<sup>118</sup> Clive Scott (1989, p. 179, grifos nossos) assim alude às técnicas lingüísticas do impressionismo: “O impressionismo literário é, o que não surpreende, uma questão de técnicas lingüísticas, a tentativa de fazer da linguagem o ato perceptivo, em lugar de ser uma análise do ato, de fazer dela uma atividade da experiência, em vez de uma descrição da atividade. *Existem diversas soluções, sendo a mais comum a de retirar partículas, conjunções, os instrumentos sintáticos de colocação e hierarquização*. Um outro método de tornar a linguagem tão dinâmica quanto a percepção é *a solução pela pontuação no romance (narrativa, conto), no qual os pontos-e-vírgulas são uma pontuação passe-partout, isolando os fenômenos, mas sem interromper o fio de consciência em que são registrados*. A técnica do ‘fluxo de consciência’ resulta tanto do impressionismo quanto dos avanços em psicologia.” Observemos a circularidade em torno das características formais do conto “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, já apontado no subcapítulo anterior.

pretendemos empreender nos contos de Caio Fernando Abreu, admitamos a pertinência de duas características gerais que remetem à impressão e ao símbolo para a análise que ora propomos de dois de seus contos: a) a incidência de luz sobre o relevo dos objetos e b) a descrição minuciosa (o pormenor, o detalhe revelador para atingir o conjunto) e exuberante (a intensidade da enunciação) não dos objetos e das pessoas em si, mas de sensações mórbidas sobre esses mesmos objetos e pessoas, isto é, sobre a matéria narrada. Vejamos cada uma dessas assertivas em separado.

Já havíamos referido em outro momento à palavra do narrador de Caio Fernando Abreu em seus contos de exílio. Palavra que atua como se iluminasse os lugares escuros da errância e do degredo. Assim, tal como o procedimento estético comum na narrativa de Jean Genet, a quem evocamos antes, nos contos de exílio de Caio a palavra do narrador incide luz nos lugares eminentemente escuros, estranhos e lúgubres por onde percorrem algumas de suas personagens exiladas. Então, essa palavra revela um estado de decadência, de colapso e de perdas pelo efeito de iluminação que causa sobre objetos e pessoas antes escuros e detidos em seu estado de obscuridade não revelada e talvez inacreditável, tal como o veremos na análise do conto “Holocausto”. Assim, ao desviar-se da realidade e ao iluminar os lugares escuros presentes no conto com sua palavra, o narrador nega a descrição objetiva e atinge aquilo que passa a ser inegável, a impressão e o símbolo das imagens do exílio. E então é revelada uma realidade outra, não o objetivo e linear, mas aquele constituído pelo que resta e pelo que sobra nos lugares escuros atingidos pela palavra, sempre por alusão e indiretamente, tal como em um poema de Stéphane Mallarmé (apud SCOTT, 1989: p. 169): “Evocar, numa sombra deliberada, o objeto silenciado, por palavras alusivas, nunca diretas, reduzindo-se a um silêncio total, comporta uma tentativa próxima de criar...”<sup>119</sup>. Assinalemos a ocorrência dos sentidos de uma evocação dos objetos antes em sombras através da alusão e do implícito apenas e não das referências diretas e lineares. Esse procedimento de iluminação de objetos e de personagens nos lugares escuros do conto causa um estado geral de percepção dos mesmos que os intensifica, pois é justamente o escurecimento e as sombras ao seu redor que amplia e intensifica as possibilidades de sua significação,

---

<sup>119</sup> É importante destacar que as citações que ora trazemos de Stéphane Mallarmé e de Charles Baudelaire bem como de Jean Genet e de Albert Camus não se configuram em tentativa de teorizar em torno de trechos de textos literários e nem de estabelecer métodos de análise comparada a partir desses escritores, mas tão somente aludir a exemplos significativos do que percebemos nos contos de Caio aqui estudados.

tornando a existência desses objetos e das outras personagens ao redor do narrador como “hipérboles de si mesmas” (Ibidem, p. 170). Assim, os objetos e as outras personagens expandem-se e rompem seus limites primeiros, do que decore uma espécie de vibração profunda provocada pela palavra sobre a matéria narrada. Por isso, a sensibilidade do narrador de Caio Fernando Abreu nesses contos de exílio, o que anteriormente apresentamos como uma das constantes formais de seus contos ora estudados, a intensidade da enunciação. Não por outro motivo, a referência a Caio Fernando Abreu como se fosse um “escritor da paixão”<sup>120</sup>, pelo que a imagem desse sentimento traz em termos de rompantes, ímpetos e ausência de limites: “Em certos estados da alma quase sobrenaturais, *a profundidade da vida se revela quase inteiramente no espetáculo*, por mais comum que seja, *que se tem sob os olhos*. Ele se torna o símbolo dela.” (BAUDELAIRE apud SCOTT, 1989: p. 170, grifo nosso) A hipérbole a que aludimos acima remete à segunda assertiva sobre as impressões e os símbolos nos contos de Caio Fernando Abreu: a descrição minuciosa (o pormenor, o detalhe revelador para atingir o conjunto) e exuberante (a intensidade da enunciação) não dos objetos e das pessoas em si, mas de sensações mórbidas sobre esses mesmos objetos e pessoas, a matéria narrada, do que decorre a referida intensidade da enunciação narrativa em seus contos, alcançada por uma descrição minuciosa dos detalhes e do pormenor que se tornam altamente sugestivos ao que, aliás, Jaime Ginzburg (2005) alude ao perceber a importância do detalhe e da minúcia para a apreensão de significados em conjunto nos contos de Caio Fernando Abreu, tal como se suas narrativas fossem um quadro ou um retrato, cujos detalhes e pormenores revelassem mais significados do que uma apreensão totalizante sobre o conjunto<sup>121</sup>.

Ora, se há a incidência de luz, se ocorre a iluminação como recursos figurativos obtidos pelo uso da palavra, decorre do imbricamento entre as duas assertivas um estado de *uma revelação que se processa pelo olhar do narrador que perpassa oblíquo sobre os objetos narrados*. Por isso, a luz e a noite como opostos necessários e complementares para a revelação do símbolo e das imagens do exílio nos contos de Caio Fernando Abreu. Ou a luz trazida pela palavra sobre a escuridão dos espaços mal iluminados, tal como o veremos em “Holocausto”. Pois em Caio, o olhar contemplativo

---

<sup>120</sup> Lygia Fagundes Telles refere-se a Caio como “escritor da paixão” em prefácio ao livro *O ovo apunhalado*.

<sup>121</sup> Remetemos ao ensaio “O retrato”, de Roland Barthes (1992).

sobre o mundo transforma-se em apreensão da opressão exercida por esse mundo, por isso um olhar que ilumina os lugares escuros do exílio simbolizaria a dor e o trauma de uma percepção do narrador que está inevitavelmente detido em um mundo fragmentado, o do exílio<sup>122</sup>. Assim, voltamos à primazia da linguagem literária e da configuração estética dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. À distinção e à singularidade da tessitura de sua narrativa na qual vicejam impressões sobre o exílio e não a descrição linear e objetiva de fatos providos pela história política da ditadura militar no Brasil, primazia que faz “da linguagem o ato perceptivo, em lugar de ser uma análise do ato, de fazer dela uma atividade da experiência, em vez de uma descrição da atividade” (SCOTT, 1989: p. 180). Assim, as constantes estéticas específicas aos quatro contos de Caio Fernando Abreu já identificadas e apresentadas e que constituem o que propomos por uma *narratividade do exílio* elegem a linguagem literária plural e híbrida através de suas muitas possibilidades de significação e de alusão sempre por implícitos e por desvios do denotativo. Não se trata de buscarmos eventuais representações da “verdade” do exílio tal qual ele deve ter ocorrido durante a ditadura militar no Brasil nesses contos de Caio Fernando Abreu. Mas sim de apreender imagens, traços e sinais simbólicos providos por uma narração que antes insinua os fatos e dilui as referências literais através de impressões sobre lugares, eventos, pessoas em estado de degrado. Nisso a singularidade dos contos de exílio de porque insinua e assim intensificam seu teor literário, mais do que explicitam a experiência do exílio. E porque o exílio em Caio Fernando Abreu é *espírito de privação*, ausência e ruptura, as imagens que em seus contos são tecidas não poderiam ser “o ponto culminante de uma continuidade; é antes o momento de coincidência, de convergência, qualquer momento em que a relação entre a experiência e a seqüência temporal mostre-se casual, o momento do fluxo descontínuo, de mera e, portanto, pura existência; assim como a memória destrói o presente (quando não o substitui por inteiro) e o sentido da função de um objeto destrói a sua realidade.” (SCOTT, 1989: p. 181)

Esses pontos de coincidência e de convergência de fluxos narrativos contínuos e fragmentados são marcados pelo tempo verbal no presente, principalmente em “Holocausto”, em “Lixo e purpurina” e em “London, London ou Ajax, brush and

---

<sup>122</sup> A percepção de um olhar contemplativo sobre o mundo em opressão é de Clive Scott (1989, p. 182).

rubbish”<sup>123</sup>. Ou seja, o presente da narração das impressões do exílio, o presente de diluição de uma realidade passada e traumática e que resiste à narração daquele que o transforma em relato agora literário pelos desvios causados pela memória em fragmentos. Pois é esse tempo verbal instalado no presente de sua enunciação que afasta o narrador da “quietude do tempo verbal passado, no qual tudo se assentou e a vontade de *recontar* é uma garantia tácita de seu significado, e em vez dele entrega-se a um tempo que não garante nada, nem uma direção, um sentido, nem mesmo um término.” (Ibidem, p. 180) Daí a pluralidade dos significados, a importância dos implícitos e das sugestões, a hibridez de uma narrativa que se distancia dos empenhos da verdade e de uma realidade passada que não poderia mais ser reconstituído. A esse procedimento formal de ausência de linearidade e de continuidade no seio da linguagem literária dos contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados, “o momento do fluxo descontínuo”, associamos a ambigüidade e fratura próprias do exílio enquanto tema em seus quatro contos. O que em recapitulação nos remete ainda às constantes formais “do contra” e “brutalistas” identificadas por Antonio Candido (1987) e por Alfredo Bosi (1997) comuns na “nova narrativa” brasileira e no conto brasileiro que se quer contemporâneo. Desse modo, a impressão das imagens do exílio nos contos de Caio instala-se muito mais como um meio ou um intervalo do que um fim em si mesmo. Um meio para evadir e para dispersar-se entre os restos e os resíduos da experiência traumática do exílio através do detalhe e do pormenor retirados da escuridão em que habitam e por meio da iluminação trazida pela palavra do narrador, ainda que em fragmentos, o que revela as perdas e as fraturas da errância pelo olhar em oblíquo sobre o a carne humana no fogo dos holocaustos e sobre os lixos e as purpurinas. Palavra que se revela pela sugestão, pela alusão, pela impressão e que ao atrair a essência presente do degredo através da diluição das circunstâncias históricas invoca as imagens sutis do exílio enquanto tema provido pela barbárie. A barbárie de uma Paris que não poderia jamais ser uma festa.

---

<sup>123</sup> Os movimentos de descontinuidade, fluidez e a sensação de risco iminente trazidos pelos verbos do conto conjugados no tempo presente, tal como o percebemos em “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Lixo e purpurina” e “Holocausto”, são descritos em minúcia em Clive Scott (1989, p. 181): “O tempo verbal presente, o presente implícito numa prosa basicamente substantiva, notacional, o tempo verbal do impressionismo, de contato improvisado com um ambiente, traz em si riscos inevitáveis; com o presente, nem sempre é fácil distinguir entre descrição e ação, o contínuo e o momentâneo [...]. Na melhor das hipóteses, o leitor pode sentir dificuldade em decidir se os fenômenos são *décor* [decoração, ornamento] ou tema.”

As palavras das epígrafes dispostas na abertura deste subcapítulo trazem traços de algumas das memórias do escritor norte-americano Ernest Hemingway sobre a cidade de Paris. Suas palavras aludem às imagens correntes a circular em torno da capital francesa. A presença de Paris causaria marcas indeléveis no espírito daquele que teve a oportunidade de viver em Paris, principalmente quando jovem, período da vida no qual é de costume construir os sonhos e os projetos que escreverão a continuidade e os caminhos de uma vida. Aliás, os epítetos alusivos à Paris reforçam o que ora afirmamos: ela é a “cidade luz”, a “cidade dos amantes”, a “cidade do amor eterno”. A silhueta antiga de suas ruas, avenidas e bulevares revela-se por pontos luminosos que atravessam a cidade de tal modo a reafirmar as tradicionais imagens de glamour, sofisticação e de romantismo geralmente associadas à Paris. Seus delicados símbolos parecem atravessar gerações inteiras: os cafés e as livrarias, as amplas proporções do *Arc de Triomphe*, a larga *Avenue Champs Élysées*, a imponência desafiadora da *Tour Eiffel*, as águas escuras do rio *La Seine*, as luzes obscuras da Catedral de *Notre-Dame de Reims* são símbolos a produzir imagens de uma festa que jamais pararia: *Paris é uma festa*. No entanto, no conto que ora analisamos as representações elaboradas em torno da capital francesa são diametralmente opostas às do senso comum. Aqui “Paris não é uma festa” e os recursos específicos utilizados no conto para tecer imagens em contrário sobre a capital francesa são tecidas em meio ao diálogo sempre recortado entre as duas personagens do conto: o disperso e ausente escritor que retorna ao Brasil após um período de dois anos na Europa e a pragmática executiva de uma editora para quem o escritor enviara o projeto de um livro para ser por ela publicado<sup>124</sup>. Os principais eixos interpretativos para a análise de “Paris não é uma festa” são três: a constituição de um significativo silêncio a atravessar o interior do conto, os diálogos curtos e bruscos entre as duas personagens e a contraposição entre os diferentes papéis sociais representados pelo escritor (o que cria a palavra) e pela executiva (a que controla a palavra). Eixos distintos cuja disposição em conjunto produz imagens significativas do retorno ao Brasil após o período de errância na Europa. Passemos ao conto. Um escritor está sentado diante da executiva de uma editora de livros. Ela, bastante atarefada tantos são os papéis e os livros espalhados sobre a mesa. Ele, imóvel, estático, as palavras reticentes, as

---

<sup>124</sup> Retomamos nesta análise algumas das considerações que já havíamos anteriormente apresentado em forma de trabalho completo nos anais do II Colóquio da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (FH/UFG) em 2009.

roupas e a aparência completamente diferentes do semblante daquele outro homem que um dia ela conhecera:

À primeira vista quase não o reconheceu. Tinha deixado a barba crescer e usava uns enormes óculos escuros. As roupas também eram diferentes. Coloridas, estrangeiras. E o cabelo mais comprido. Hesitou entre beijá-lo, estender a mão ou apenas sorrir. Afinal, havia tanto tempo. Como ele não fazia nenhum movimento, limitou-se a sorrir e a permanecer onde estava, atrás da grande mesa cheia de papéis e livros em desordem. (ABREU, 1996: p. 45)

O contraste entre o escritor que partira do Brasil e a executiva que no país ficara é operado pela conjugação de dois movimentos opostos: um externo e outro interno às personagens. O movimento externo refere-se aos traços e aos aspectos de ambos. O intervalo de tempo produziu marcas e sinais de mudanças tanto nele quanto nela. Seria difícil reconhecê-lo agora, sua barba e cabelos cresceram, seus óculos são enormes (como se escondessem seus olhos, o que seus olhos terão visto lá fora?), suas estranhas roupas são estrangeiras. Já a executiva prosperou financeiramente, o que percebemos pelo excesso de trabalho, pela aquisição de um carro e pelo elevado nível de estresse cujas imagens são elaboradas pela grande mesa cheia de papéis e livros em desordem, os excessos de café e de cigarro, o barulho das máquinas de escrever na sala ao lado, pessoas perguntando pelas horas, o telefone insistente a tocar, a pressa dos passos das pessoas nas ruas, a velocidade dos táxis do lado de fora do escritório:

— Eu tenho muito trabalho — ela disse. E arrependeu-se logo. Ele podia pensar que ela estava insinuando que estava muito ocupada, que não tinha tempo para ele, que...  
 — Está quase na hora de sair. Se você esperar mais um pouco, posso te dar uma carona.  
 — Você tem carro agora?  
 — É. Eu tenho carro agora... — E se você fizer qualquer comentário irônico, pensou, se você ousar fazer qualquer... Ela concordou em silêncio. (Ibidem, p. 48)

Já os movimentos internos em ambos são também distintos e não se complementam de tal modo a intensificar o contraste entre as disposições internas de cada uma das personagens. O escritor recém-chegado Brasil hesita em falar (“Mas ele não dizia nada”). Nos raros momentos em que diz algo, suas frases são sempre curtas, bruscas e monossilábicas (“É verdade.”; “Você pode.”; “O Central Park é em Nova York. Em Londres é o Hyde Park. Tem bombas, também. O tempo todo.”). Ele parece

não se mover e a estática de sua compleição assume a forma de uma imobilidade constante interrompida somente por seus poucos passos no interior do escritório (“Mas [ele] não se moveu.”). Aliás, os escassos verbos em suas frases também aludem à imobilidade de suas palavras e de seus gestos contidos. As poucas frases pronunciadas são quase sempre construções negativas (“Paris não é uma festa”; “— Não — ele explicou devagar.”; “— Eu não fui à Itália — ele interrompeu.”; “— Claro que você não quis dizer. — Ele tornou a sentar.”; “— Não — ele disse. E olhou em volta como se tivesse acabado de chegar. — É legal aqui.”). Ele parece sempre ausente, alheio, disperso, como se não estivesse ali, no interior fechado do escritório (“Mas ele parecia não ouvi-la.; “Teve a impressão de que ele não estava ouvindo.”). Após o período no exterior, a executiva nota como o escritor mudou e está diferente (“— Você mudou — ela disse.” Ao que ele responde: “— Tudo mudou.”)<sup>125</sup>. Essas características de seu discurso curto e brusco são como exercícios de concentração: é necessário depurar a palavra para que se diga o mínimo, que é o máximo que se pode dizer. Dessa concentração surge a palavra do escritor como coisa que é contida até que transborda e derrama os significados ambíguos de seu silêncio. Esse transbordar de significados do silêncio ocorre através de implícitos. Há apenas a insinuação, o detalhe minucioso de um lento gesto, a revelação pelos resíduos de poucas palavras e de substantivos soltos quando o escritor alude aos lugares por que passou. Suas palavras são como pedras. Palavras que estão sempre escondidas, difusas, dispersas, quase imperceptíveis. E, no entanto, a palavra é pedra. E, por ser pedra, resiste. Mas, se pulverizada, posto que tudo que é sólido desmancha no ar, a palavra transforma-se em matéria outra: transforma-se em silêncio<sup>126</sup>. Ao contrário, os movimentos internos da executiva indicam uma contínua mobilidade, disposição física e estado de alerta. Ela, não hesita em falar como se tentasse constantemente preencher o incomodo e crescente silêncio que se instala entre os dois:

Então é você mesmo — disse. — *Welcome*, não é assim que se diz? — Indicou a poltrona em frente à mesa. — Deve ter coisas sensacionais para contar. — Esperou que ele sentasse, acomodando lentamente as longas pernas. — Um cafezinho, quer um cafezinho autenticamente brasileiro? — Riu alto, fingindo ironia. — Garanto que por lá não tinha essas coisas. — Apertou o botão do telefone interno. — Ana, por favor, traga dois cafés. — Voltou-se para ele. — Ou você prefere chá?

<sup>125</sup> As citações do parágrafo estão às páginas 46, 47, 48, 49 e 50.

<sup>126</sup> Aludimos ao título de ensaio de Marshal Bermann (2007).

Ouvi dizer que os ingleses tomam chá o tempo todo. Você deve estar acostumado... (Ibidem, p. 45)

Assim, suas frases são mais longas e circulares, repletas de verbos de ação e conjunções que retomam e antecipam constantemente os meandros de uma tentativa de diálogo com o escritor. Ágil, a executiva comanda ordens à secretária (“Eu tinha pedido que ninguém incomodasse.”, “Ana, dois cafés. Um sem açúcar.”), indica posições em seu escritório (“Indicou a poltrona em frente à mesa.”), aperta e solta os botões do telefone interno, remexe os papéis dispersos sobre a mesa tomada por tarefas e prazos a cumprir, amassa e desamassa papéis, acende cigarros, toma café, levanta-se para olhar a rua através da janela, mostra-se totalmente absorvida pelo excesso de trabalho no escritório, oferece carona ao escritor, discute os motivos pelos quais o livro do escritor não será publicado pela editora na qual ela trabalha, comenta a crise do papel, o aumento dos custos de produção, a queda nas vendas, os cortes de verba, o foco na publicação de livros didáticos e de autores consagrados que já tenham um público certo e um mercado consumidor definido, oferece mais café, acende mais cigarros, analisa as alterações meteorológicas externas e as mudanças internas do escritor. As frases construídas pela executiva para entremear a profusão contínua e ininterrupta desses atos são sempre assertivas, diretas, pragmáticas<sup>127</sup>. Paradoxalmente, a hesitação radical do escritor em falar abertamente não obstrui os enormes esforços empregados pela executiva para se comunicar. Suas tentativas de falar demais e de impressionar o escritor aumentam, em vez de diminuir, o estado inicial de cisão e de ruptura entre os dois. Disso decorre o prático estado de alerta da executiva, sempre atenta às diversas oscilações externas e aos movimentos circunscritos às paredes fechadas de seu escritório, ao que se somam seus muitos pensamentos encaixados uns sobre os outros, como em fluxo de consciência, sempre prática e pragmática, pronta para executar suas diversas atribuições. Ou seriam atribuições?

Remexeu alguns papéis sem muita vontade. O silêncio estava ficando incômodo. Tornou a olhar pela janela. *Vai chover, pensou sem emoção, vendo o céu escurecer lá fora.* Ele tinha acendido um cigarro e fumava devagar, as pernas cruzadas.” (p. 45, grifo nosso); “— Pois é — ela amassou uma folha de papel. Depois desamassou-a, preocupada. *Seria algo importante? Não era.* Acendeu um cigarro. — E Veneza tem canais, Roma tem a via Veneto, Florença tem...”. “Mas à Holanda você foi, não? Lembro que mandou um cartão de lá. E o que tem lá? Tulipas, tamancos e moinhos? — Tulipas, tamancos e

<sup>127</sup> As citações do parágrafo estão às páginas 45 e 46.

moinhos — ele confirmou. — E árabes também. — (*Mas afinal o que está havendo?*), (p. 46, grifo nosso); “Ela ficou um pouco perturbada, levantou-se de repente e foi até a janela. As nuvens estavam mais escuras. *Vai mesmo chover*. Olhou-o por cima do ombro. *Afinal, esse cara fica dois anos fora e volta dizendo essas coisas. Pra saber disso posso ler qualquer guia turístico*. (Ibidem, p. 46-47, grifos nossos).

À figuração estética de um estado de consciência em fluxo associáramos as muitas atribuições assumidas por ela em decorrência do cargo que ocupa na empresa. Suas preocupações são tantas que a personagem chega a configurar-se em um “tipo” cujas feições externas e internas são diametralmente opostas aos movimentos dispersos, sinuosos e oblíquos do escritor. Situados em dois pólos distantes, a executiva e o escritor simbolizariam a distância incontornável entre os que deixaram o país (Brasil: ame-o ou deixe-o) e os que aqui permaneceram e cujo reencontro ocorre no solo da pátria amada. Reencontro em “Paris não é uma festa” marcado pela dificuldade do diálogo, por frases díspares e por movimentos contraditórios entre a experiência traumática de um e a prosperidade econômica do outro. Ao molde de um “milagre econômico” cujas raízes talvez não sejam tão profundas como parecem, a ascensão profissional da executiva de livros permite-nos entrever problemas importantes sobre a natureza essencial do que é ter prosperidade social, econômica e profissional. Ademais, a oposição das disposições entre ambos alude também à ambigüidade do exílio, sempre situado entre dois pontos, ao menos, os movimentos e as operações de “lá” e os de “cá”. Em última instância, a executiva que permaneceu no país e o escritor que esteve por dois longos anos na Europa apenas podem perceber quem realmente são a partir do contraste entre um e outro. E é da percepção dessa alteridade e diferença irrevogável entre as perspectivas em colapso do escritor recém-chegado e a ambição empresarial da executiva que decorrem as imagens sobre o silenciamento à palavra do escritor: “— Escute — ela disse de repente. — *Nós temos muito interesse em publicar o seu livro*. Ele não se moveu. — É um livro., muito forte. — Acendeu outro cigarro. — *Mas a nossa programação para este ano já está completa* — acrescentou rapidamente. [...]” (Ibidem, p. 48-49) A executiva *executa* a palavra do escritor. A decisão sobre os livros que devem ou não ser publicados é tomada nas salas fechadas de escritórios de prósperos executivos que não tiveram motivos para deixar o país. Os que não tiveram nenhum motivo para atravessar as fronteiras geográficas de sua terra natal porque tocados pela prosperidade do “milagre econômico”. Ao negar a publicação do livro do escritor recém-chegado da Europa, sua palavra é então silenciada por demandas

mercadológicas da economia e da editora. Contra a “força” dos temas daquele livro não publicado e contra o impacto da sua palavra crua e sem modismos subsistem as necessidades de um mercado que seleciona as palavras a serem ditas por índices pragmáticos de produtividade. O resto é silêncio<sup>128</sup>.

Após o longo intervalo de tempo entre o que eram e não o são mais, há esse estranho reencontro, sem muitas palavras, no interior circunspecto do escritório da executiva. Ela apenas sabe de sua recente chegada da Europa. Não conhecemos os motivos de sua partida ou as condições de seu retorno ao Brasil. A narrativa de sua experiência no exterior talvez fendida pelo trauma permanece indefinidamente em silêncio. Diante do escritor, o incômodo e a inquietude tomam conta da executiva. Ela fuma demais, bebe café demais. Ele não responde às perguntas dela sobre a viagem e os países percorridos. Não diz nada além de descrições objetivas e superficiais das cidades estrangeiras pelas quais passou. As referências onomásticas a alguns lugares, objetos e cidades na Europa (Paris, Torre Eiffel, Montmartre, Quartier Latin, Boulevard Saint-Michel, Café de Flore, Londres, Piccadilly Circus, Trafalgar Square, Tâmis, Portobello Road, Torre de Londres, Big Ben, Hyde Park, Itália, Roma, Veneza, Florença, Via Veneto, Holanda, tulipas, tamancos, moinhos, árabes, putas na vitrine) são pontos de estabilidade sobre os quais a executiva tenta situar-se, os quais o escritor resiste e ao diluí-los com sua dispersão, ausência e alheamento. Essas frases bruscas, cortadas, monossilábicas e o excesso de substantivos simbolizariam a perda de referenciais do escritor. Nomear é preciso, não viver<sup>129</sup>. Na ausência de uma voz consistente do escritor cresce somente o silêncio a preencher as lacunas do que não é dito por ele. As implicações de um exílio político, portanto, são antes *sugeridas* do que *explicadas* em “Paris não é uma festa”. O sugerir, exercício criativo que preenche as lacunas vazias e, no entanto, intensamente significativas, é marcado pelo que não é dito, as tais lacunas vazias da narração. A palavra narrada em primeira pessoa, a voz do escritor, esta palavra fecunda que desvela experiências, carrega os relatos muitos de um passado talvez traumático, palavra sempre cindida pela complexa constituição do tempo (do presente remete ao passado e simultaneamente avança sobre a ação futura), é esta a palavra que se cala em “Paris não é uma festa”. Cala-se, no entanto, para insinuar precisamente o que não é dito, o que preenche de sugestões o conto, de tal modo a

---

<sup>128</sup> Aludimos à peça *Hamlet*, de William Shakespeare (1994).

<sup>129</sup> Aludimos a poema de Fernando Pessoa (1980).

saturar o espaço, agora estranho, entre as quatro paredes do escritório. Misturam-se a ausência da palavra narrada e a sugestão provocada pelos significados de um rastro de vazios. Embora entre meias palavras e bruscos cortes nas frases, o silêncio do escritor é pleno em significações porque o silêncio é horizonte de significados. Ele atravessa continuamente as palavras não ditas e por isso inunda de dubiedades os espaços não preenchidos pela palavra. O tempo é de meias palavras<sup>130</sup>.

Soltou o botão e ficou olhando para ele. Mas ele não dizia nada. Remexeu alguns papéis sem muita vontade. O *silêncio* estava ficando incômodo. [...] Ele tinha acendido um cigarro e fumava devagar, as pernas cruzadas. O *silêncio* pesou um pouco mais. Se alguém não disser qualquer coisa agora, ela pensou, vai ficar tudo muito difícil. E abriu a boca para falar. (Ibidem, p. 46, grifos nossos)

Na segunda parte de nosso trabalho, havíamos referido à mutilação causada pelo exílio: a perda, talvez irre recuperável, das referências de um antes; a errância indefinida, que é igualmente perda constante; a problematização, em muitas direções, deste corte brusco. Mutilar é cindir, cortar, abrir. Ora, aquilo que se corta produz sempre um outro. Do silêncio irrompem sugestões. Do aparentemente vazio emanam raízes reveladoras de significados outros. Irreversível, o desterro causa um duplo: a cidade e o país de antes contrapostos aos de depois, as experiências que eram e o que delas restou, as diferentes configurações internas de um relato localizado antes e depois do trauma causado pelo exílio. De “Paris não é uma festa”, enquanto conto a problematizar o desterro, emerge a configuração de duplicidade ou ainda de uma contraposição como características formais de uma narrativa de exílio o que, aliás, alude à natureza eminentemente ambígua do exílio. As imagens de duplicidade e de contraposição no conto começam pelo título, “Paris não é uma festa”. O contraste é operado pela alusão implícita ao romance *Paris é uma festa*, de Ernest Hemingway (1969). Assim, são duas as diferentes formas de narrar a mesma cidade. Uma remete aos prazeres fugazes da capital francesa enquanto a outra evoca uma experiência traumática de quem lá esteve e para quem a cidade não poderia ser uma festa. Entre as duas acepções contrárias, reside a palavra incontestada do escritor recém-chegado, “Paris não é uma festa”, como se sua palavra pudesse ser sintetizada por essa simples oração composta por sujeito, verbo e objeto. E o advérbio de negação *não*, ao cortar a frase ao meio, desfaz imediatamente quaisquer pretensões de alegria talvez escondidas por detrás do substantivo Paris. Aliás, se

<sup>130</sup> Referimo-nos a título de José Paulo Paes (1983).

estendêssemos a análise do conto “Paris não é uma festa” em comparação à análise de “Holocausto”, perceberíamos nesse a emergência de imagens de “mortos” e naquele as imagens de “sobreviventes”. Em última instância, aos sobreviventes caberia talvez a rememoração do trauma. Rememoração que em “Paris não é uma festa” é fendida pelo silêncio e não por uma plena narração da experiência resistente à palavra, o que provoca disposições em contrário em “Paris não é uma festa” afinal “Aquele que testemunha *sobreviveu* – de modo incompreensível – à morte: ele como que a penetrou. Se o indizível está na base da língua, o sobrevivente é aquele que reencena a criação da língua.” (Seligmann-Silva, 2003: p. 52, grifos do autor). O escritor recém-chegado da Europa não retoma a palavra. Antes, inunda de dubiedades a atmosfera circunscrita e fechada do escritório. Assim, o silêncio poderia significar uma opção pelo esquecimento como recurso à persistência da vida, a despeito dos eventuais traumas silenciados pelo que ele não revela. Porém, tanto o presente quanto o passado são hostis. A vida presente instala-se diante dos olhos do escritor em contraste com seu passado, mais uma operação de contraste, aliás: por ser escritor, ele poderia lidar com esse passado através da escrita ficcional que lhe é, no entanto, negada pela executiva. Daí a hostilidade do presente. A persistência do presente é simbolizada pela imagem da janela no interior do escritório. Ao atravessar a janela, os olhos do escritor alcançam um possível horizonte de expectativas. No entanto, essas expectativas são vazias, estagnadas, paradas:

Ele tinha levantado e dava alguns passos pela sala, detendo-se para olhar os quadros e os livros. — Daqui a pouco vai começar a chover — ela observou. *Ele olhou pela janela sem interesse. [...] Ele parou em frente à janela e tirou os óculos. Os olhos, ela viu, os olhos tinham mudado.* Estavam parados, com uma coisa no fundo que parecia paz. Ou desencanto. — Eu estou muito calmo — ele disse. (ABREU, 1996: p. 50)

Por isso, a imagem da janela ao final do conto poderia aludir à vida, à opção pela persistência da vida no presente, talvez como forma de resistência à memória do que não se quer lembrar, do que não se pode mais narrar. A janela significaria a possibilidade de vida. Possibilidade e persistência que se desfazem pelo olhar em desencanto do escritor. O olhar disperso do escritor alude tanto à incerteza do presente quanto ao silêncio do que não pode ser dito. O retorno do exílio é marcado por incertezas, daí as imagens da janela e da chuva. O olhar parado, aquele olhar que já não é mais o mesmo de antes, o olhar do presente que persiste em silêncio, esse olhar desfaz

as possíveis expectativas de continuidade quando o escritor detém seus olhos sob os enormes óculos escuros transformam a luminosidade externa do dia em imagens internas escuras. Ao reter seus olhos sob as lentes escuras e assim converter os projetos pessoais para o presente em silêncio, o escritor percebe o início da chuva. Já não mais adianta ultrapassar a janela pelo olhar. A imagem da chuva dilui ainda mais o presente. Ao molhar os livros e os papéis, os grossos pingos da chuva dissolvem as palavras que sequer foram pronunciadas e nem escritas e que persistirão em silêncio irrevogável:

Ele tornou a colocar os óculos. Ela pensou em pedir-lhe para fechar a janela. Mas não disse nada. Amassou de novo aquele papel, não tinha importância, não tinha mesmo importância alguma. Os pingos grossos molhavam os livros e os papéis em desordem. Por trás dele tinha começado a chover. (Ibidem, p. 50)

Uma outra perspectiva de comparação entre “Holocausto” e “Paris não é uma festa” é de perceber o primeiro conto como uma narrativa do presente em degrado devido ao tempo verbal no tempo presente e o segundo conto como uma narrativa do passado em errância em decorrência dos tempos verbais no pretérito. Se “Holocausto” marca o presente do exílio, “Paris não é uma festa” marcaria o retorno. Em ambos os contos, as imagens do exílio como uma constituição de perdas. No primeiro conto, a figuração de uma intensidade enunciativa operada pelas impressões do narrador sobre suas dores e feridas e que o direcionam ao sacrifício ao lançar seu próprio corpo às labaredas do fogo. No segundo conto, resta o silêncio porque talvez não seja possível narrar o trauma. Ademais, a personagem principal de “Paris não é uma festa” retorna ao Brasil após eventuais experiências traumáticas em Amsterdã, em Londres e em Paris e esse retorno inscreve a representação literária do exílio em três direções de tempo: o registro de uma vida antes, durante e depois da experiência de exílio. A experiência do escritor, ou o que ele silencia, confronta a expectativa da editora de livros ao longo de todo conto, marcado por um impasse incontornável entre os dois: “Então – disse - tenho tanta coisa para perguntar que nem sei por onde começo. Fale-me de lá...”, para o que “Ele não disse nada. Estava começando a ficar nervosa”. Ou ainda quando “O silêncio tinha crescido de novo entre as paredes” ao que ela tenta dizer-lhe tem “[...] a impressão de que ele não estava ouvindo”. Ele simplesmente “[...] parecia não ouvi-la”. Desse impasse brusco e inesperado resulta um hesitar no agir, um intervalo maior nos poucos movimentos de um e nos ímpetos da outra, como se o diálogo entre os dois fosse

impossível. Ou ainda como se a ruptura trazida pelo exílio tivesse sido tão marcante que afetasse o próprio reverberar da palavra, reduzindo-a ao mínimo necessário entre eles. Por isso, o que resta de diálogo entre o escritor e a executiva são frases quase sempre monossilábicas e bruscas, em sua maioria: “Entre”, “Café sem açúcar”, “Sim?”, “Não”, “Pois é”, “O quê?”, “Interessante”, “Interessantíssimo”, “É verdade”, “Espere”, “Escute”, “Você mudou”, “Tudo mudou”. Por serem mínimas as palavras, elas dispõem-se somente para preencher as lacunas e os vazios entre os dois<sup>131</sup>.

Observemos ainda que a tessitura do conto “Paris não é uma festa” é a de um diálogo recortado cujos bruscos e incessantes cortes aludem em última instância à fratura de um diálogo entre as duas personagens porque eles possuem duas constituições diferentes, duas disposições contrárias, duas experiências que não conseguem chegar a uma síntese possível. Por isso, as muitas referências onomásticas secas e diretas aos lugares, objetos e cidades da Europa, sem o preenchimento de descrições maiores. Além de reduzidas as palavras, e nisto a emergência de um silêncio fecundo, a tentativa de diálogo entre os dois é sempre interrompida, ora por um, ora por outro. No conto, esse corte é efetuado pelo uso de reticências e através da elisão de conectivos, de conjunções e de verbos de ação nas frases do escritor. O procedimento indica, uma vez mais, a assimetria entre o escritor e a executiva. Trancados entre as quatro paredes de um escritório, contrapõe-se, em primeiro plano, o interior da sala e o desconhecido espaço de fora. O escritor, que deixou o Brasil, e a executiva, que ficou no país. Em segundo plano, contrastam a necessidade de narrar o passado de uma experiência e a brusca cisão da palavra. Daí as marcas de uma contraposição no conto “Paris não é uma festa”. Do impasse incontornável entre os dois, restaria à palavra dilacerada a sugestão do enredo pelo mínimo e por detalhes silenciosos e sugestivos. O não preenchimento de lacunas no diálogo pelo silêncio do escritor desvenda os significados submersos de duas Paris, de dois países, de dois governos, um autoritário e outro democrático, um que expurga e outro que recebe. Entre o desterro e a outra terra há o exílio como privação da palavra. Mas os silêncios falam. E porque falam inscrevem-se no espaço e no tempo. Assim, voltamos aos símbolos e aos sinais minuciosos e em pormenor de aspectos da história do Brasil durante a ditadura militar. Ou aos escombros dessa história, ali, insignificante, em algum lugar entre as quatro paredes daquele escritório: o silêncio do escritor.

---

<sup>131</sup> As citações do parágrafo estão às páginas 46, 48 e 49.

Palavra pulverizada, difusa, graveto, o silêncio é o verbo do exilado em “Paris não é uma festa”. E é exatamente pela difusão, pela ruptura, pelo estilhaçamento dessa palavra agora silêncio que ela se espalha, como se raiz fosse e contamina toda a ambiência do conto, do que decorre a perda como constituição irremediável nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Cisão, fratura e perda causadas pelo silêncio. Mas também pelo fogo do sacrifício a consumir lentamente os corpos das personagens em “Holocausto”.

A origem etimológica da palavra holocausto está na língua grega e significa “sacrifício pelo fogo”. Tomados os radicais a constituir a palavra, teríamos as acepções trazidas por “todo” e por “queimado”<sup>132</sup>. Já na “era dos extremos”, o sentido assumido por Holocausto, palavra então disposta com a inicial maiúscula, é o de alusão ao extermínio em massa de um enorme número de pessoas em campos de concentração nos territórios tomados por Adolf Hitler entre 1939 e 1945. Já as referências históricas a uma prática comum em algumas sociedades de queimar por completo plantas e animais em rituais religiosos e como sacrifícios a diversos deuses remontam à Idade Antiga, como era o caso do holocausto de animais em sacrifício ao Deus dos hebreus<sup>133</sup>. Muitas são as menções ao sacrifício de animais cujas carnes eram totalmente queimadas ao longo de alguns livros do Antigo Testamento. Tomemos como exemplo algumas passagens do livro de Êxodo, livro cujas significações são emblemáticas para o nosso estudo devido à semântica do degredo e da errância que ele encerra, ao que já aludimos anteriormente, ao tratar dos conceitos e sinônimos de exílio. Vejamos o quadragésimo capítulo de Êxodo:

“Falou mais o Senhor a Moisés, dizendo: No primeiro mês, no primeiro dia do mês, *levantarás o tabernáculo da tenda da congregação; E porás nele a arca do testemunho*, e cobrirás a arca com o véu. Depois colocarás nele a mesa, e porás em ordem o que se deve pôr em ordem nela; também colocarás nele o candelabro, e acenderás as suas lâmpadas. E porás o altar de ouro para o incenso diante da arca do testemunho; então pendurarás a cortina da porta do tabernáculo. *Porás também o altar do holocausto diante da porta do tabernáculo da tenda da congregação.*” (ÊXODO, 40: 1-6, grifo nosso)

<sup>132</sup> Em grego antigo, teríamos *ὅλον* (todo) e *καυστον* (queimado). Ainda sobre o Holocausto, remetemos ao sítio do *The United States Holocaust Museum*, de onde retiramos algumas das informações aqui apresentadas sobre o Holocausto de judeus. Disponível em: [www.ushmm.org/](http://www.ushmm.org/). Acesso em: 17 set. 2010.

<sup>133</sup> Idade Antiga ou Antiguidade. Alusão ao período compreendido entre 4000 a.C. até 476 d. C.

As palavras do Deus dos hebreus ao seu povo constituem-se em orientações para a construção de um espaço próprio onde tomem corpo as cerimônias religiosas daquele povo, espaço no qual deveria ser disposto o mobiliário específico para o culto e o sacrifício religioso. À semelhança de uma casa, o tabernáculo deveria conter uma arca que receberia o testemunho dos hebreus, um véu para cobrir e separar a arca, um candelabro cujas lâmpadas deveriam estar sempre acesas, um altar de ouro com incensos, uma cortina colocada à porta de entrada do tabernáculo e um altar para a queima ao fogo de carnes de animais oferecidos em sacrifício. É pertinente observar a como as instruções dispõem a rigidez de um calendário próprio às práticas cerimoniais no interior desse tabernáculo e a apresentação de normas e preceitos específicos ao holocausto. Essas palavras de ordem, as instruções daquele Senhor e a organização do tabernáculo dos hebreus não existem ao longo do conto “Holocausto”. Antes, as graves palavras do narrador estão impregnadas de um estado de agonia em movimento, tais são as referências à profusão de dores latejantes, à metáfora de um enorme animal ferido a passear sobre o corpo do narrador, o rastro de sangue e o gemido incessante os quais em conjunto elaboram imagens em negativo do trauma, de tal modo a permitir a captura de indícios e do espírito de privação do exílio no conto. As imagens metafóricas do enorme animal ferido, do sangue e do gemido operam como um recurso estético de desvio do literal do que resultam impressões significativas para representar esteticamente a agonia. As palavras do narrador são elaboradas a partir de tecidos estéticos diversos e complexas relações de inferência que resistem às representações diretas e literais; antes, operam por meio de modos estéticos específicos, por implícitos e por procedimentos silenciosos de tal modo a destacar as dores e as feridas sobre o corpo das personagens do conto. Aliás, destaquemos a importância do implícito nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, o que notamos pela ausência da palavra exílio em três dos contos ora estudados. A palavra exílio é evocada somente em um único trecho de “Lixo e purpurina”:

Sem data

Escuta aqui, cara, tua dor não me importa. Estou cagando montes pras tuas memórias, pras tuas culpas, pras tuas saudades. As pessoas estão enlouquecendo, sendo presas, indo para o *exílio*, morrendo de overdose e você fica aí pelos cantos choramingando o seu amor perdido. Foda-se o seu amor perdido. Foda-se esse rei-ego absoluto. Foda-se a sua dor pessoal, esse seu ovo mesquinho e fechado. (ABREU, 2002: p. 107, grifo nosso)

Voltemos ao “Holocausto”. Os movimentos de agonia do narrador atravessam seu corpo em dor e atingem músculos, peles, dedos, braços, cabeça, rosto, boca, maxilares, gengivas, dentes, carne. Essa circularidade em torno da citação extensiva de membros e tecidos do corpo humano e a constante alusão às dores e às feridas do corpo resgatam inclinações e tendências próprias ao conto brasileiro escrito e publicado da década de 1970 e situados sob o viés de uma estética agressiva, dilacerada e brutal. Aqui, a palavra em seus excessos e profusões, marcadas por repetições e circularidades, dilata os limites do conto e sua verossimilhança de tal modo a absorver e a expandir esteticamente imagens específicas do exílio durante a ditadura militar no Brasil. Esse processo ocorre através da absorção de temáticas retiradas do abjeto e dos lugares escuros agora iluminados pela palavra hesitante do narrador. No presente da narração, a carne é tomada pela dor e à sua compleição ferida associam-se os movimentos da agonia: a cabeça afundada no chão e a repetição contínua dos atos de inspiração, expiração e suspiro. A respiração atua como se prova de uma sobrevivência à qual nada se sucede e depois da qual nada mais poderia acontecer:

Havia sol naquele tempo e apenas um dente doía. No começo, apenas um. Eu conseguia localizar a dor e orientava três de meus dedos, indicador, médio, polegar, as extremidades unidas, até aquele ponto latejante. Eu inspirava fundo. E quando expirava, alguns raios saíam das extremidades dos dedos e atravessavam a pele dos maxilares e a carne das gengivas para ir ao encontro do ponto exato. Depois de alguns minutos eu suspirava, os músculos se soltavam, as pernas e os braços se distendiam e minha cabeça afundava na grama, o rosto voltado para o sol. Agora ficou escuro e todos os dentes doem ao mesmo tempo. Como se um enorme animal ferido passeasse, sangrando e gemendo, dentro de minha boca. Levo as duas mãos ao rosto, continuamente. Inspiro, expiro. Mas nada mais acontece. (Ibidem, p. 13.)

Das repetições e das insistências em torno da alusão aos piolhos, às bolhas e às feridas ao longo do conto é possível depreender as marcas e as sugestões da agonia no corpo do narrador e no interior da casa escura. À sensação da dor latejante nos dentes, passeio hostil do enorme animal ferido a sangrar e a gemer no interior da boca, associam-se outros estados de agonia em movimento sobre o corpo do narrador. Uma vez mais, a repetição e a circularidade da agonia como recurso figurativo ao conto e a reincidência em hipérbole dos piolhos, das bolhas e das feridas ampliam as impressões e as imagens da dor. Os piolhos ferozes multiplicados sobre os pêlos, as grandes bolhas

rosadas sobre o corpo, as feridas úmidas e lilases na carne: “Há feridas em torno de meus olhos, as sobrancelhas e os cílios fervilham de piolhos. Os dentes fizeram meu rosto inchar tanto que os olhos se estreitaram e recuaram até se tornarem quase invisíveis.” (Ibidem, p. 15) Feridas, bolhas e piolhos que não tomam somente o corpo do narrador, mas também o corpo dos outros, os outros cujas marcas da dor sobre os corpos já consumidos são vistas pelo narrador: “É preciso falar também nos outros. [...] Estendi as mãos e, quando olhei em volta, havia mais doze pares de mãos estendidas ao lado das minhas. Os doze pares de mãos estavam cheios de feridas úmidas e violáceas. Todos viram ao mesmo tempo, mas ninguém gritou.” (Ibidem, p. 14)

As treze personagens cujos corpos são inscrições de dor e de feridas encontram-se em um lugar fechado, escuro e lúgubre: o frio interior da casa. Casa sem número, casa da qual não se sabe a rua, o bairro, a cidade. É apenas a casa. Escura, úmida e fria como as bolhas rosadas e as feridas lilases. Aliás, os únicos tons cromáticos presentes no conto para além da escuridão são justamente aqueles que aludem às feridas. O efeito de unidade caro ao conto é obtido em “Holocausto” pela restrição da ação narrativa, pelos poucos movimentos sempre em hesitação das treze personagens no interior circunspecto da casa fria e escura e pela narração em primeira pessoa, que de tudo se aproxima, das outras personagens, dos objetos, dos móveis e dos cantos escuros da casa. Assim, a narração e os movimentos hesitantes das treze personagens parecem ser os mesmos e configuram-se como se dissolvidos em um único mesmo processo: a casa escura e os corpos feridos confundem-se, tocam-se mutuamente, do que resultam imagens de um só corpo. Em direção às chamas. A impressão acerca dessa unidade entre o interior da casa escura e os treze corpos feridos é reforçada porque o narrador é uma das personagens do conto. Essas ações em unidade inscrita aos lugares escuros e internos da casa direcionam a um efeito de ampliação das impressões de dor, das sensações de escuridão e das imagens de feridas devido própria à elaboração dessas tensões no interior fechado, frio e escuro da casa. A casa e os corpos são um só.

Dilatadas essas impressões da dor e da escuridão no frio interior da casa, diríamos que a casa hostil opera como imagem metafórica do lugar onde permanecer é impossível, tal é intensidade da dor e o rastro de sangue. A casa é ponto de tensão máximo e simboliza o ápice de um estado acumulado por situar-se entre duas

extremidades: não é possível permanecer na casa, mas também não é possível sair da casa. Assim, a casa simbolizaria a pátria que expulsa. A terra na qual não é possível enraizar-se. Por isso, o sacrifício. Daí, as carnes lançadas sobre o fogo do holocausto: “A casa, os outros. Quando percebi que eles existiam — e eram muitos, doze, treze comigo —, já meu corpo estava completamente tomado. *E temi que me expulsassem.*” (Ibidem, p. 14, grifo nosso) Ademais, faltam-se referências externas que porventura trariam ao conto alguma indicação direta e objetiva de localização, tal como ocorre em “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, em “Lixo e purpurina” e em “Paris não é uma festa”. Ao contrário, em “Holocausto” abundam as impressões sobre os pontos escuros, mal-iluminados e sombrios da casa em cujos pontos de escuridão convergem dores, bolhas, piolhos e feridas dos outros e do narrador:

“Agora ficou escuro e todos os dentes doem ao mesmo tempo. [...] É preciso falar também nos outros. E na casa. [...] A casa, os outros. [...] Não tínhamos luz elétrica, o sol tinha-se ido havia algum tempo, os dias eram curtos e escuros, dormíamos muito e, quando acendíamos aquelas longas velas que costumávamos roubar das igrejas, a chama não era suficiente para que pudéssemos ver uns aos outros. E também havia muito tempo não nos olhávamos nos olhos.” (Ibidem, p. 13)

Esses lugares escuros da casa são marcados por ausências: não há eletricidade, o sol se foi, os dias não são longos, não há disposição para permanecer acordado. Eventualmente a chama furtiva de uma vela roubada a esboçar um ensaio de iluminação nos lugares escuros da casa, porém jamais o suficiente para que as personagens possam olhar-se nos olhos e perceber os piolhos, as bolhas e as feridas uns dos outros. A escassa luz das velas roubadas não poderia iluminar os outros lugares escuros da casa, seus outros andares, o sótão. Não há luz, mas é necessário narrar. A despeito da luz insuficiente de velas e da ausência de energia elétrica a iluminar os ambientes da casa é preciso descrever. Perceber a casa, os outros, as feridas. Pois é a palavra do narrador que tem o efeito de iluminar os lugares escuros e sombrios da casa. Ao incidir luz sobre os objetos, as paredes e as janelas da casa a palavra do narrador amplia os detalhes de frestas e cantos mal-iluminados e que não poderiam ser visualizados pelo leitor, daí o efeito estético de revelação pela palavra daquele que narra o conto. Revelação de impressões subjetivas apenas. A narração em primeira pessoa ilumina os lugares escuros da casa com suas sensações particulares e desses lugares escuros extrai imagens significativas de uma *squatter-house* qualquer, em uma rua qualquer, em uma cidade qualquer.

*Agora ficou escuro e todos os dentes doem ao mesmo tempo. [...] Antes, antes ainda, foram os piolhos. Eu sentia alguns movimentos estranhos entre meus cabelos. Mas naquele tempo eram tantos pensamentos novos e incontroláveis dentro da minha cabeça que eu não sabia mais distingui-los daqueles outros movimentos, externos, escuros.* (Ibidem, p. 13)

Não há mais sol: “A princípio o sol fazia com que secassem e cicatrizassem. Mas depois ele se foi.” Não há luz elétrica e as chamas de velas roubadas não são suficientes para iluminar os lugares escuros da casa: “Não tínhamos luz elétrica, o sol tinha-se ido havia algum tempo, os dias eram curtos e escuros, dormíamos muito e, quando acendíamos aquelas longas velas que costumávamos roubar das igrejas, a chama não era suficiente para que pudéssemos ver uns aos outros.” E as tentativas vão em manter acesas as chamas do fogo no interior da casa são sempre interrompidas porque o fogo voraz tudo consome e inevitavelmente traz a escuridão e o frio para o interior da casa: “Suponho também que seus pensamentos tenham sido iguais aos meus, porque quando a última madeira estalou no fogo e se consumiu aos poucos, fazendo voltar o frio e a escuridão, aproximamo-nos lentamente uns dos outros e dormimos todos assim, aconchegados, confundidos. Pela noite julguei ter escutado alguns gemidos.” A escuridão dos lugares internos e sombrios da casa é construída através do uso de impressões do narrador ao longo dos parágrafos do conto. Essa oscilação entre a ausência de luz e a parca iluminação pelas chamas de velas roubadas de igrejas, o tabernáculo estrangeiro, inunda de significados a tessitura do conto. A incidência de luz como recurso figurativo obtido pelo uso da palavra decorre do olhar do narrador sobre os objetos narrados<sup>134</sup>. Daí a referência aos seus olhos incrédulos, a perpassar oblíquos, os relevos de objetos escurecidos para então revelar os estados de dor e de perdas em chamas:

“Não tínhamos luz elétrica, o sol tinha-se ido havia algum tempo, os dias eram curtos e escuros, dormíamos muito e, quando acendíamos aquelas longas velas que costumávamos roubar das igrejas, a chama não era suficiente para que pudéssemos ver uns aos outros. E também havia muito tempo não nos olhávamos nos olhos.” (Ibidem, p. 02, grifo nosso)

A fria escuridão a preencher silenciosamente o interior da casa imóvel é interrompida pelo olhar do narrador que, incrédulo diante das marcas de dor e de feridas

---

<sup>134</sup> As citações do parágrafo estão às p. 13, 14 e 15.

sobre os corpos alheios e sobre seu próprio corpo, não consegue enxergar suficientemente a superfície dos objetos, os cantos escuros da casa, os outros. Por não distinguir em precisão do olhar, o narrador pode apenas sentir o passeio do enorme animal sangrento cujo rastro de sangue deixado como marca em sua boca e em seu corpo. Não é mais possível ver os piolhos, as bolhas, as feridas. Apenas senti-las. Supô-las. Não obstante, as palavras do narrador atenuam a escuridão ao senti-la. Seus olhos, no entanto, já não enxergam mais: “Na verdade *não sei se não estarei cego. Há feridas em torno de meus olhos*, as sobrancelhas e os cílios fervilham de piolhos. Os dentes fizeram meu rosto inchar tanto que *os olhos se estreitaram e recuaram até se tornarem quase invisíveis*. Suponho que *os olhos de todos eles também estejam assim*.” (Ibidem, p. 15, grifo nosso) A dificuldade em distinguir a expressão externa dos objetos narrados, em ver com nitidez, tatear com os olhos incertos a escuridão que assoma, singulariza o exílio interior e o retorno para dentro de si das treze personagens. Se não é mais possível distinguir o exterior, resta sentir o interior, o que caracteriza também um caminho, uma direção, um deslocamento, apenas que para dentro de si. Um retorno para os lugares escuros de si. Retorno sempre instável e igualmente traumático porque “lá dentro”, em oposição à “lá fora”, não é possível mais ver as “coisas bonitas” de antes:

“Estendi as mãos e, *quando olhei em volta*, havia mais doze pares de mãos estendidas ao lado das minhas. Os doze pares de mãos estavam cheios de feridas úmidas e violáceas. *Todos viram ao mesmo tempo*, mas ninguém gritou. *Eu gostaria de ter conseguido olhá-los no fundo dos olhos, de ter visto neles qualquer coisa como compaixão, paciência, tolerância, ou mesmo amizade, quem sabe amor. Não tenho certeza de ter conseguido*.” (Ibidem, p. 15, grifos nossos)

A casa é imóvel. Ao apagar as luzes e ao inundar a casa em escuridão, o efeito é o de elaboração de imagens de imobilidade, retenção de passos, contenção de gestos e de palavras dos outros. Assim, a ausência de luz é significativa por devolver à incerta palavra do narrador uma tentativa de situar-se nos lugares escuros daquela casa hostil. Palavra precária porque proferida no interior de uma escuridão na qual não poderia haver expectativa, segurança, perspectiva, E não há fuga: as personagens adentram os lugares escuros da casa justamente por supor lá encontrar um indício qualquer de proteção e de estabilidade. O que não podem achar já que é no interior da casa que as dores, os piolhos, as bolhas e as feridas tomam seus corpos. À imagem de imobilidade e ao enredo circunscrito aos ambientes lúgubres da casa escura associamos a diminuição

da relevância dos deslocamentos geográficos do exílio. A ação mínima descrita pelas impressões do narrador produz imagens de imobilidade significativas em “Holocausto”, daí a ausência de referências a ambientes externos, a deslocamentos, a travessias. Suspensa uma mobilidade característica do exílio, o *espírito de privação* instala-se no interior escuro da casa e assim atinge também a escuridão interior das treze personagens, do que decorrem as impressões irregulares e diluídas do exílio neste conto. Aliás, é essa configuração de um exílio voltado para dentro de si, marcado em “Holocausto” pela relação entre o interior da casa e o interior das treze personagens, que direcionam a leitura das atitudes de hesitação, dúvida e incerteza do narrador, tais como a falta de conhecimento das referências externas, a falta de atenção, os desvios e as indisposições sobre os percursos não mais seguros da própria vida e do destino. Dúvidas e incertezas que por sua vez resultam do cruzamento de três linhas no interior do conto: a rarefação da realidade, o uso de dêiticos de dúvida, as imagens repetidas de dor e de feridas. Desse modo, essa reorientação do externo para o interno direciona-nos aos recursos da palavra do narrador, ou seja, ao adentrar o interior da personagem que fala em primeiro plano ou ainda daquelas das quais o narrador fala buscamos em seu interior indícios e sinais de constituição de uma palavra específica do exílio em “Holocausto”, diluímos a relevância de uma realidade provida pela história, tornamos as conjunturas externas mais rarefeitas e voltamos à configuração estética do texto narrativo.

A escuridão, ao invés de desviar o olhar sobre as marcas de animais sangrentos nos corpos, produz efeitos em contrário. A escuridão evidencia os rastros e as marcas de sangue e de perdas, o que poderia recuperar imagens de sonhos e projetos desfeitos em devido à fratura e à cisão provocadas pelo exílio. Exílio que em “Holocausto” assume as feições de experiência irreduzível de perdas: não é possível sair porque os ambientes externos são hostis. Tampouco é possível permanecer na casa, no interior igualmente lúgubre e inóspito transformado em tabernáculo às avessas, um lugar sem qualquer deus, porque aquele Deus já não mais existe e não poderia ouvi-los. E ainda que o narrador usasse todas as palavras elas não seriam suficientes para alcançar os ouvidos desse Deus agora distante, nem lá e nem cá, não há a carne de animais para o sacrifício ao Deus que não pode mais ouvir, mas a própria carne dos que estão no interior escuro e frio da casa da qual não é possível fugir:

Hoje é o dia em que não temos mais nada para queimar. Havia ainda algumas cartas antigas, e são elas que estão queimando agora. Estamos olhando as chamas e pensando que cada uma pode ser a última. Há bem pouco um pensamento cruzou minha mente, talvez a mente de todos: *creio que quando esta última chama apagar um de nós terá de jogar-se ao fogo. [...] Eu tentei pensar em Deus. Mas Deus morreu faz muito tempo.* Talvez se tenha ido junto com o sol, com o calor. Pensei que talvez o sol, o calor e Deus pudessem voltar de repente, no momento exato em que a última chama se desfizer e alguém esboçar o primeiro gesto. Mas eles não voltarão. Seria bonito, e as coisas bonitas já não acontecem mais. (Ibidem, p. 16-17, grifo nosso)

As “coisas bonitas” são os projetos pessoais das treze personagens. Seus sonhos, devaneios íntimos, perspectivas de vida agora em colapso porque não podem mais ser alcançados. A brusca ruptura e a cisão na raiz profunda dessas coisas um dia bonitas são marcadas pelos objetos lançados ao fogo. E tudo é lançado ao fogo do sacrifício dos projetos pessoais: “Na noite seguinte queimamos todos os móveis do andar de baixo. Nas noites posteriores queimamos os móveis deste único andar que resta. Como o frio não terminou, queimamos depois as paredes, as escadas, os tapetes, os objetos do banheiro, da cozinha, os quadros, as portas e as janelas. Chegou um momento em que precisamos queimar também os livros e as nossas roupas.” (Ibidem, p. 16) Os móveis, as paredes, as escadas, os tapetes, os objetos do banheiro e da cozinha, as portas e as janelas, as roupas e os livros, sim, os livros, são os símbolos das estruturas profundas de uma vida, do que sustenta e suporta cada uma das treze personagens e que agora são lançados ao fogo que tudo consome porque não mais sustentam, não mais suportam, não mais resistem ao passeio ininterrupto do enorme animal ferido que geme e sangra no interior de suas bocas e de seus corpos em agonia. Cada uma das treze personagens poderia ser a próxima a ser lançada ao fogo do holocausto deste tabernáculo sem Deus: a casa que por expulsar é um tabernáculo ao contrário. Os corpos lançados ao fogo do sacrifício simbolizam a ruptura dos sonhos e a fratura de quaisquer movimentos: é impossível sair da casa e é impossível permanecer em seu interior. Em outras palavras, as labaredas febris, obsessivas e mórbidas do fogo simbolizam a impossibilidade de quaisquer tentativas de reinserção ou de construção de outros laços com a terra estrangeira por parte das treze personagens. Seus projetos consumados pelo fogo não podem mais se realizar devido a um estado de geral de deslocamento, de ausência e de perda interior dessas personagens:

Hoje é o dia em que não temos mais nada para queimar. Havia ainda algumas cartas antigas, e são elas que estão queimando agora. Estamos olhando as chamas e pensando que cada uma pode ser a última. Há bem pouco um pensamento cruzou minha mente, talvez a mente de todos: creio que quando esta última chama apagar um de nós terá de jogar-se ao fogo. Quando pensei nisso, minha primeira reação foi o medo. Depois achei que seria bom. Os piolhos morreriam queimados, as bolhas rebentariam com o calor, o fogo cicatrizaria todas as feridas. Os dentes não doeriam mais. Não nos falaremos, não nos olharemos dentro dos olhos. Apenas um de nós treze fará o primeiro movimento, se jogará ao fogo, aquecerá os outros por alguns momentos, depois se tornará cinza, e depois mais um, e outro mais. Como um ritual. Uma ciranda, daquelas em que uma criança entra dentro dessa roda, diz um verso bem bonito, diz adeus e vai embora. Apenas já não somos crianças e desaprendemos a cantar. (Ibidem, p. 16)

Aos corpos em estado de agonia e de dor e sobre o qual proliferam piolhos, feridas e bolhas lilases poderíamos ainda associar os lugares escuros da casa quase em chamas. Há duas conjugações de movimentos complementares, um exterior e um interior. O exterior da casa para onde não é possível fugir porque portas e janelas já foram consumidas pelo fogo e o interior da mesma casa onde permanecer é impossível porque a fome incansável das chamas consumirá também os corpos das personagens. Retidos na escuridão dos cantos da fria casa, os corpos das personagens são também eles próprios lugares escuros, o que revela um movimento análogo à dualidade entre o externo hostil e o interno escuro. Agora a casa representa o externo hostil e os corpos o interno escuro do qual também é impossível sair porque as chamas já estão muito próximas: “Mas naquele tempo eram tantos pensamentos novos e incontrolláveis dentro da minha cabeça que eu não sabia mais distingui-los daqueles *outros movimentos, externos, escuros.*” (Ibidem, p. 13). Aos movimentos externos e escuros associam-se em complemento os movimentos internos também sombrios do narrador: “*Consegui localizar um movimento interno em mim no momento em que queimei aquela fita azul. Eu a guardava fazia muito tempo.*” (Ibidem, p. 16, grifo nosso) A conjugação resultante desses dois movimentos complementares, um externo e um interno, o exterior e o interior da casa, os lugares escuros da casa e os lugares sombrios do corpo, é a de um estado de imobilidade a paralisar as ações das personagens e do narrador, daí a hesitação e o adiamento, marcados pela reincidência dos advérbios de indeterminação: “*Talvez eu não chore nem saia correndo. Talvez apenas afaste esses braços e pernas que enredam meus movimentos e faça o primeiro gesto em direção ao fogo. Daqui a pouco.*” (Ibidem, p. 17, grifos nossos). Aliás, a imagem de uma casa é emblemática para

o que propomos como uma sensação de imobilidade. Uma casa é geralmente um objeto imóvel e que por tradição representa as raízes profundas e os laços de alguém com um lugar. Os vínculos sensíveis para os que não são nômades são trazidos pelas imagens de uma casa. De um lar. Em outras palavras, uma casa é símbolo de estabilidade e de segurança. Como já havíamos apontado, neste conto a casa é o tabernáculo sem Deus. E as únicas palavras que a preenchem são palavras rubras tingidas pelo indizível das feridas, das dores, dos piolhos e das bolhas. Disso decorre uma imagem ímpar do exílio enquanto estado de privação e de ruptura: a imobilidade das personagens no interior da fria casa escura, o que recupera as relações de movimento que já havíamos indicado entre a casa e os corpos das treze personagens. O exílio neste conto não é um movimento de saída, de fuga, de dispersão. Antes, o exílio aqui é paralisia, esgotamento e imobilidade que só será interrompido quando as carnes das personagens forem lançadas ao fogo que tudo consome.

Se não é mais possível movimentar-se pelo interior escuro da fria casa resta ao menos tentar tatear levemente entre seus cantos lúgubres e esboçar tentativas de compreensão do que está ao redor do narrador. E ao narrador restam somente as palavras que em última instância projetam luzes sobre os detalhes sensíveis da casa escura. No entanto, ainda que existam apenas as palavras para tentar captar a realidade sombria a envolver as personagens é como se essas mesmas palavras (que por um lado iluminam os objetos e os espaços escuros) não parecessem suficientes para captar as amostras dessa realidade resistente à apreensão sensível do narrador: “É preciso falar também nos outros. E na casa. *Eu estava tão absorvido pelo que acontecia em meu próprio corpo que nada em volta me parecia suficientemente real.* A casa, os outros. Quando percebi que eles existiam — e eram muitos, doze, treze comigo —, já meu corpo estava completamente tomado.” (Ibidem, p. 14, grifos nossos) Os piolhos, as bolhas, as feridas e as dores assumiram tal proporção sobre o corpo do narrador que nada mais diante de seus olhos parece verossímil. A esse estado de incredulidade relacionaríamos os entraves da palavra em tentar descrever e captar uma realidade que resiste a tentativa de apreensão justamente por não parecer crível. Essa realidade diante dos olhos do narrador não poderia ser a “verdade”. Supor verdadeiras as bolhas, os piolhos, as dores, as feridas e as chamas já a avançar sobre seu corpo seria como ultrapassar os limites da verossimilhança e da capacidade subjetiva em aceitar o que se

vê como “verdadeiro”. Resta à palavra instável do narrador apenas empreender os movimentos sutis sobre o relevo dos objetos escurecidos e sobre a carne já tomada pelas bolhas, piolhos, feridas. Assim, a palavra do narrador (caracterizada pela hesitação, por advérbios de dúvida, pela repetição constante da referência às bolhas, feridas, piolhos) poderia ser compreendida como um procedimento estético tingidos por um estado inverossímil no qual as dores, as feridas e a escuridão emergem como trauma ao redor do narrador. Porque nada parece suficientemente “crível” resta apenas tentar narrar a impressão dessas marcas e a sensação da dor latejante sobre o corpo quase queimado, de tal modo a ampliar as imagens de dor e das feridas, daí a intensidade da enunciação em “Holocausto”.

Embora inverossímil, a realidade insinua-se entre as impressões do narrador acerca da casa escura e dos corpos dos outros. Sobre seu próprio corpo. Insinua-se através da palavra que capta não a totalidade externa e interna da casa e dos corpos quase em chamas, mas apenas detalhes e minúcias dos lugares escuros da casa para então revelar em conjunto as imagens de sonhos e projetos pessoais lançados ao fogo que tudo consome. E essa palavra do narrador é tingida pelo uso do verbo no tempo presente. No conto, o tempo de narração é o presente, sobre o qual toda incredulidade recai, sobre o qual incidem os eventos de um passado que se desconhece e os fatos de um futuro adiado, incerto, talvez em chamas, tal é a proximidade das labaredas a avançar sobre as carnes feridas das treze personagens. O tempo do verbo no presente eterniza as imagens da dor. Tempo presente que amplia, estende e perpetua as imagens da dor, das feridas e da escuridão. A narração no presente dilata o passeio do enorme animal sangrento e amplia os detalhes escuros do interior da casa. E assim não os revoga porque eles são o presente. Em “Holocausto”, o tempo no presente é tecido em contraste com um antes talvez menos pior (porque “havia sol” e a intensidade da dor era menor) e um agora frio e escuro: “*Havia sol naquele tempo e apenas um dente doía. No começo, apenas um. [...] Agora ficou escuro e todos os dentes doem ao mesmo tempo. Como se um enorme animal ferido passeasse, sangrando e gemendo, dentro de minha boca.*” (Ibidem, p. 13, grifos nossos) Assim, percebemos um contraste entre um passado, um antes, um começo das impressões do narrador em oposição ao agora escuro e ao presente de sangue e de dor:

*Antes, antes ainda*, foram os piolhos. Eu sentia alguns movimentos estranhos entre meus cabelos. Mas *naquele tempo* eram tantos pensamentos novos e incontroláveis dentro da minha cabeça que eu não sabia mais distingui-los daqueles outros movimentos, externos, escuros. [...] Ainda havia sol, *então*, e esse alguém puxou para fora, entre as pontas unidas de três dedos, aquela pequena coisa branca, mole, redonda, que ficou se contorcendo ao sol. [...] Quando não me doíam os dentes e *quando havia sol*, às vezes eu os comprimia devagar entre as unhas para depois jogá-los pela janela, sobre a rua, a grama. (Ibidem, p. 13, grifos nossos)

Observemos os dêiticos “antes”, “antes ainda”, “naquele tempo”, “então”, “quando havia sol”. A eles relacionaríamos as imagens de um passado que embora impreciso, desfigurado, não caracterizado, é atravessado pelo ímpeto da novidade, de uma possível euforia, por referências ao exterior da casa. Na euforia daquele tempo passado havia ainda “tantos pensamentos novos e incontroláveis dentro” da cabeça do narrador. Naquele outro tempo, quando ainda “havia sol” não era difícil jogar os poucos piolhos de então “pela janela, sobre a rua, a grama”. Naquele início, não era difícil controlar os pensamentos novos e percorrer ruas, gramas, debruçar-se sobre janelas cujos contornos simbolizariam a abertura para o novo, para a continuidade, para a persistência das ações e dos projetos. Mas tudo estacionou ali. Tudo ficou “naquele tempo” do “antes”, do “antes ainda”, quando “então” “quando havia sol”. Porque já não há mais sol e o presente é a escuridão da casa e proliferação dos piolhos, das bolhas, das feridas e das dores a marcar a imobilidade que a tudo resiste e paralisa as disposições das personagens nos lugares escuros da casa. Não paralisa apenas a direção das carnes humanas ao fogo de um holocausto do Deus às avessas. Fogo que a tudo consome. Ademais, as constantes oscilações do narrador em situar-se diante das mudanças do tempo, ora no passado, ora no presente, tal como em “Um pouco antes, *não sei*, ou mesmo durante ou depois, *não importa* — o certo é que um dia houve também as bolhas.” (Ibidem, p. 13, grifos nossos), poderiam constituir-se em uma espécie de diluição e supressão da noção referencial do tempo uma vez que o narrador não consegue mais situar-se em relação ao seu próprio tempo, o que recupera em retrospecto o estado de insuficiência e de escassez de verossimilhança ao redor do narrador bem como alude às perspectivas em colapso diante do indizível do presente traumático, cujas marcas sobre o corpo são as feridas e as dores latejantes como símbolos. Enfim, diríamos que a os elementos formais de hesitação e de dúvida são configurações de uma estrutura formal complexa constituída pela dispersão e pela dúvida do narrador em elaborar o presente traumático de sua situação porque inverossímil. Estrutura complexa

no conto porque não lineares, antes, híbrida e plural. E por apresentar essa estrutura, a forma literária em “Holocausto” revela sentidos significativos através de imagens do exílio em imobilidade. O conto é nódulo de convergência estética entre um tema eminentemente histórico e a forma literária que subjaz à sua configuração. Sentidos e imagens do desterro que nele são desvendados por símbolos e alusões implícitas e nos pormenores dos lugares escuros, iluminados pela palavra hesitante do narrador. Iluminados pelas labaredas do fogo que consome a carne, os piolhos, as bolhas e as feridas dos corpos das treze personagens. Por isso, o exílio interior em “Holocausto” como imagem de fratura, de subtração e de perda irrecuperáveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Expulso de meu país. É preciso que recomece a procurar, atrás dos desesperados, os caminhos antigos, gastos e polidos por milhares de passos. Eu já saí, mas não sei em que direção.”  
Bertolt Brecht.

Chegamos ao final da travessia empreendida neste trabalho. Ao longo do estudo sobre os quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu buscamos evidenciar os meios pelos quais seria possível propor uma narratividade do exílio específica a esses textos. Mas o percurso pelos descaminhos do exílio é íngreme. Seus contornos e delimitações são amplos. O verbo de sua sinonímia é vasto. As motivações políticas e históricas a instaurá-lo são igualmente muitas. Em comum à variedade de suas acepções, o exílio instaura um rastro de perdas e um testamento da dor a imprimir marcas talvez indeléveis sobre os corpos das personagens e dos narradores dos contos analisados. Marcas sempre ambíguas, difusas e diluídas. Decorre dessa instabilidade semântica do exílio uma complexidade intrínseca aos estudos sobre a representação literária do degredo e por isso justificamos a disposição de um percurso teórico estruturado sobre as relações entre a literatura e a história. Nestas Considerações Finais, retomaremos os capítulos e subcapítulos de desenvolvimento do trabalho com o propósito de entrelaçar os objetivos gerais e específicos da dissertação às conclusões obtidas a partir de cada uma das discussões apresentadas ao longo do trabalho.

O objetivo precípuo deste estudo foi o de analisar as imagens e as impressões da representação literária do exílio em quatro contos de Caio Fernando Abreu de tal modo a evidenciar uma forma literária específica a esses contos para a representação do degredo. Para atender às demandas particulares suscitadas pela leitura dos contos estruturamos a dissertação em três capítulos principais. No primeiro capítulo tratou-se de discutir as relações gerais entre literatura, história e autoritarismo em Caio Fernando Abreu. Para tanto, teceram-se algumas considerações teóricas sobre os imbricamentos entre história, literatura, sociedade e autoritarismo no Brasil, bem como foram apresentados alguns aspectos formais e temáticos da chamada “literatura brasileira pós-1964”. A discussão em torno dos vínculos teóricos entre a literatura e a história foi importante para ilustrar a primazia e a distinção da linguagem literária quando tomada em alusão aos fatos e eventos providos pela história. Alusão à história política que em

Caio Fernando Abreu é sempre operada pelo viés do *implícito*, da *sugestão*, do *pormenor* e de tal modo significativa em termos estéticos por atuar através de projeções de alguns fatos retirados da história do Brasil sobre a tessitura de seus contos. Ao projetar sutilmente as marcas do exílio sobre o interior da narrativa, identificamos um procedimento figurativo outro e que se distancia de uma noção precária de influência da história da ditadura militar sobre os contos de exílio de Caio. Desse modo, as considerações sobre a abordagem de seus contos de exílio a partir de um viés metodológico de vínculos entre a literatura e a história foram relevantes por conduzirem à constatação de quatro assertivas acerca da produção literária do autor durante a ditadura militar no Brasil: a) parte da obra ficcional de Caio foi escrita durante a ditadura militar (1968-1985), o que permitiu identificar, selecionar e discutir os aportes de uma crítica literária de contornos com a história política autoritarismo e repressão do período; assim, identificamos as coletâneas *Inventário do irremediável*, *O ovo apunhalado*, *Pedras de Calcutá* e *Morangos mofados*, publicadas nos anos de 1970, 1975, 1977 e 1982, respectivamente, como volumes com alguns contos que problematizam de alguma forma a ambiência característica de “sufoco” e de “esquartejamento” dos momentos mais tensos da repressão; b) a aproximação aqui tecida com a recente história política do Brasil assinalou uma análise crítica específica dos contos de exílio de Caio para a detecção de temas e formas literárias relacionadas ao autoritarismo; c) esses direcionamentos de leitura e análise de seus contos de exílio enfatizaram a tessitura de uma escrita de resistência no autor; d) as discussões em torno de parte de uma ficção literária elaborada na ambiência de cerceamento conduziram à identificação de formas e temas literários específicos, como averiguamos na representação estética do degredo nos contos de exílio de Caio. Inseridas no âmbito dos imbricamentos entre a história e literatura, essas quatro assertivas foram de capital importância para sustentar a proposta de uma abordagem de viés sociológico sobre a obra do contista gaúcho, abordagem orientada a partir das *condições de emergência* de fatos históricos da tessitura interior do conto e não da incidência de eventos históricos sobre o texto literário. É dessa constatação que derivam os sutis movimentos entre os quadros providos pela história e as formas estéticas a assimilar tais conjunturas no interior dos contos, movimentos que em Caio são acionados através de uma forma narrativa plural e com referências implícitas. Daí a distinção estética de seus contos de

exílio quando em contraste a outras práticas literárias comuns ao registro do degredo, tais como os textos memorialísticos cujo teor biográfico é abundante.

O que apresentamos como uma distinção estética recupera o teor de *resistência* artística dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. As discussões em torno dos conceitos de forma e de conteúdo conduziram não somente à defesa de uma perspectiva estética de resistência aos contos de Caio como também à identificação de suas características: a) uma seleção vocabular distinta; b) o recurso à fragmentação nas construções sintáticas de orações e parágrafos; c) a tessitura geral de alguns dos contos repleta de lacunas, silêncios e ambigüidades; d) o uso das sugestões figurativas da ironia, do humor e de redundâncias significativas. Por isso, afirmamos que os contos de exílio do ficcionista resistem através de implícitos e sugestões, principalmente porque o conceito de resistência prescinde de quaisquer vínculos explícitos com fatos e circunstâncias históricas. Em outras palavras, esses contos resistem porque sua configuração estética propõe modos outros para aludir ao tema histórico do exílio enquanto forma literária, aliás, o que nos direcionou aos procedimentos analíticos para detectar a especificidade dessa narrativa literária.

A discussão teórica sobre as relações entre literatura e história foi fulcral para prover o suporte metodológico de análise dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, pois foi a partir dessa discussão que se situaram os conceitos de realidade, representação, experiência, trauma, memória e teor testemunhal empregados neste trabalho. Interessou-nos um conceito de representação literária da realidade como síntese possível entre duas instâncias distintas e complementares: as contribuições teóricas da História Cultural e os aportes da Teoria da Literatura em torno das transfigurações da realidade no interior da obra literária, pois a história pode até atravessar o texto literário, mas sem com isso diminuir a primazia e a distinção estética da linguagem artística, tal como o percebemos nos contos de exílio de Caio. De modo análogo, as considerações acerca dos liames entre o texto literário e seu contexto de escrita e/ou referência foram basilares para a defesa da perspectiva metodológica aqui utilizada no que concerne a uma abordagem dos estudos literários em diálogo com a história. Sustentamos que a análise e a crítica literárias podem considerar elementos contextuais exteriores à obra literária na conjugação dos movimentos mútuos e

complexos entre literatura e sociedade para então depreender da obra literária aspectos conjecturais e alusivos de *projeção* da história sem que esse procedimento metodológico restrinja ou asfixie o texto literário, cautela que revela o empenho e o compromisso com os estudos literários, em primeiro lugar. As condições de projeção e de emergência de fatos históricos a partir da tessitura do texto literário direcionaram-nos a um exercício de exemplificação sobre a “literatura brasileira pós-1964” através de amostras de algumas obras paradigmáticas e de seus procedimentos figurativos mais recorrentes. A análise das principais vertentes da “literatura brasileira pós-1964” conduziu a duas frentes analíticas distintas e complementares: de um lado, tecemos algumas palavras sobre a censura e a repressão como dispositivos instituídos através de decretos pelo Estado de exceção; e, de outro lado, localizamos uma pluralidade e multiplicidade de meios e formas encontradas pela “literatura brasileira pós-1964” para lidar com a privação do direito à palavra. Ao longo da dissertação, não defendemos uma relação biunívoca e direta entre literatura e censura. Ao contrário, os recursos formais de distinção de parte considerável da literatura brasileira escrita naquele período podem ser caracterizados através de *desvios*. Os desvios da palavra outra, a palavra metafórica, bem como a imagem plural de indícios e sugestões às conjunturas históricas, de onde observamos as fendas e as fissuras do discurso literário como procedimentos estéticos observados tanto em amostras da “literatura brasileira pós-1964” quanto nos contos de exílio por nós estudados. Exílio que em Caio Fernando Abreu é rastro irremediável de perdas.

O segundo capítulo do trabalho tratou das relações gerais e específicas entre o exílio e a literatura. A tessitura e o conjunto das considerações sobre uma teoria e crítica em torno dessas relações conduziram-nos a importantes constatações sobre a natureza complexa, híbrida e intrinsecamente ambígua do exílio. O exílio rompe pontos de referência, desloca cidades e países, atinge as lembranças de um lar e as raízes das vidas de indivíduos e de comunidades inteiras. Ao situar-se no limiar de vidas dilaceradas e sem norte, o exílio aloja rupturas entre dois estados subjetivos, duas condições de constituição, a de um antes e a de um depois do degredo. O exílio corta os mais diferentes tipos de laços, sejam políticos, culturais, sociais, identitários. O exílio provoca ausências, amplia os significados da distância, reverbera os males da solidão. O exílio obriga outras línguas, outras práticas, outros caminhos talvez sem direção, o que

buscamos evidenciar através das discussões teóricas sobre as relações entre o exílio enquanto tema e forma de contos de Caio Fernando Abreu. Assim, a segunda parte de nosso trabalho estruturou-se em dois diferentes momentos: em primeiro lugar, discutimos os imbricamentos gerais entre o exílio e a literatura e, em segundo lugar, analisamos o amplo campo semântico disposto sob a sinonímia da palavra exílio. As duas seções assinalaram importantes considerações sobre a representação do exílio nos quatro contos do ficcionista. Recapitulemos cada uma delas em separado para então aferir as conclusões obtidas.

As discussões apresentadas no primeiro subcapítulo permitiram as seguintes conclusões: a) detectamos nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu uma palavra específica para a representação literária do degredo, a língua do exílio, intermediária entre o vernáculo e a língua outra, como ocorre em “London, London ou Ajax, brush and rubbish”; b) em decorrência da circunscrição histórica ao redor dos contos percebemos como eles problematizam os vínculos entre os contextos históricos e as formas literárias de representação; c) apreendemos a ocorrência de uma rarefação da realidade, a diminuição da relevância de aspectos externos nítidos para a caracterização de alguns dos contos e a fragmentação da tessitura narrativa como procedimentos recorrentes, tal como o lemos em “Holocausto”; d) as imagens literárias do exílio direcionaram a uma leitura localizada em duas vertentes distintas: o exílio como deslocamento geográfico e circunstância política e o exílio como condição para a constituição do sujeito, por isso a representação do exílio em “Lixo e purpurina” não ser concebida em termos assertivos de reelaboração de perspectivas pessoais do narrador exilado, mas como experiência traumática que dissolve expectativas, fragmenta horizontes, dilui o “eu”; e) entendemos o exílio como manifestação de um *espírito de privação* nos contos de Caio Fernando Abreu; f) no conto “Paris não é uma festa”, lemos o silêncio como brusca interrupção das condições necessárias para o diálogo; g) do silêncio e da ausência de comunicação entre as personagens do conto acima detectamos a relevância dos detalhes ao redor, dos contornos e das minúcias de composição dos espaços que se revelam nos contos de exílio de Caio como lugares degradados. A emergência de detalhes iluminados por metáforas e tecidos por ritmos narrativos assumem funções semânticas e de formação de sentidos; h) vimos como os registros de diários, de cartas e da memória atuam como formas de escrita típicas do

exílio, registros que compõem a tessitura narrativa do conto “Lixo e purpurina”; i) observamos a caracterização do espaço e do tempo nesses contos como lugares eminentemente lúgubres, escuros, mal iluminados, frios e distantes e que passam a ser iluminados pela palavra literária, a revelá-los, desnudá-los, destituí-los de sua escuridão pela incidência da palavra do narrador. Já as discussões tecidas no segundo subcapítulo revelaram a amplitude dos significados e os vários sinônimos da palavra exílio, por isso o exílio não é apenas um, mas muitos, tantos são os degredos, inúmeras são as errâncias, muitas são as travessias.

E porque o exílio jamais é um, mas vários, propusemos a referência aos *exílios*, pela semântica mais ampla que somente o plural poderia alcançar. Um breve olhar em retrospecto pela história e pela representação literária do exílio revela seus inúmeros caminhos e rotas. Muitas são as referências mitológicas à errância de homens e mulheres castigados pela ira de deuses; a travessia dos hebreus ao longo de quarenta anos dispersos pelo deserto; o deslocamento de portugueses através dos oceanos quando das navegações do século VXI em busca de sonhos de enriquecimento nas Américas, na África e na Ásia; a diáspora de escravos africanos durante o período colonial, quando do comércio de vida humana, prática ainda comum nos dias de hoje, de outras formas; as idas e vindas de jesuítas e missionários das muitas religiões e para os mais diferentes lugares; as migrações de inúmeros anônimos em decorrência de fome, epidemias, catástrofes climáticas e desastres naturais; a errância de muitos em decorrência de guerras e de perseguições políticas e religiosas, de inquisições, de julgamentos tendenciosos e parciais, de conflitos étnicos e diferenças ideológicas; as migrações decorrentes dos grandes massacres do século XX, tempo de extremos, de refúgios, de incessante deslocamento de massas, de duas grandes guerras; a fuga dos perseguidos pela ascensão do poder totalitário; a dispersão dos judeus; o exílio imposto ou voluntário de inúmeros cubanos e tantas outras nacionalidades dos perseguidos em seu próprio país; as migrações por motivações econômicas dos que partem em busca de melhores condições de sobrevivência; a fuga de crianças, de mulheres e de idosos, e os lares desfeitos dos que não mais voltarão à sua terra primeira; a longa travessia de águas e de terras distantes, alheios, estrangeiros; as travessias das muitas fronteiras geográficas e subjetivas do exílio; as fugas para dentro de si dos que não possuem outro lugar para migrar; as migrações silenciosas devido ao golpe fino e sutil do escárnio, aos

cortes delicados da soberba, às pancadas do nojo e da ironia; ou os restos dos que não conseguiram atravessar as fronteiras do exílio: as cartas, os diários, os textos literários escritos durante ou em decorrência da dispersão e da errância. Portanto, a palavra do exílio é igualmente múltipla, ambígua e plural nos contos de Caio Fernando Abreu.

A análise dos quatro contos trouxe respostas significativas às questões propostas em nosso estudo. Tanto o conto “Lixo e purpurina” quanto “London, London ou Ajax, brush and rubbish” podem ser considerados como construções literárias, para além da hesitação do escritor em publicar o primeiro e da retirada do segundo das edições posteriores à primeira edição de *Pedras de Calcutá*, em 1977. Como discutimos anteriormente, Caio temia um possível substrato de realidade no interior de “Lixo e purpurina”, característica trazida pelas várias alusões a datas, lugares e pessoas eventualmente concretas na experiência de exílio do autor em Londres, na década de 1970. No entanto, são os próprios recursos formais utilizados ao longo do texto e por nós identificados que o afastam de uma narração linear e direta do exílio. Assim, os recursos formais de uma *narratividade do exílio* identificados nesses quatro contos são os seguintes: a) o uso da linguagem literária como ato perceptivo de imagens e de impressões do exílio, através da elisão de conectivos e de conjunções, bem como por meio do uso contínuo de diversos sinais de pontuação em longos parágrafos sem a eventual interrupção do fluxo de consciência do narrador; b) a tessitura narrativa em fragmentos; c) a simbiose complexa entre realidade e ficção e, por isso, o conto literário enquanto texto a problematizar o registro de um período e de um fato provido pela história; d) as diversas linhas não-lineares a cruzarem-se no interior da narrativa; e) a intensidade da enunciação; f) a persistência da primazia da linguagem do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário, do que decorre a ficção literária propriamente dita em “Lixo e purpurina”; g) o tempo verbal dos contos eminentemente no presente. O estudo de “Lixo e purpurina” e de “London, London ou Ajax, brush and rubbish” está inserido em meio à discussão das categorias de realidade, representação, experiência, trauma, memória e teor testemunhal, enquanto “Paris é uma festa” e “Holocausto” são analisados à parte. Essa separação para o procedimento analítico foi justificada: adotamos tal postura porque os dois primeiros contos problematizam as relações entre experiência e representação literária; ademais, existem artigos publicados sobre a representação do exílio nesses dois contos. Nossa tentativa de

contribuição crítica aos estudos sobre a obra de Caio insinua-se justamente na análise à parte feita sobre os dois últimos contos, sobre os quais não encontramos uma discussão na perspectiva aqui proposta. Por isso, a análise em separado e a percepção neles das constantes formais identificadas a partir dos dois primeiros e também neles detectadas.

Cada um dos recursos formais acima foi percebido e analisado em pelo menos um dos quatro contos estudados e encaminharam às considerações finais de nosso trabalho: a percepção e defesa da *primazia da linguagem literária* nos contos “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, para além das eventuais alusões aos registros de realidade histórica e a diluição das noções referenciais da realidade nos contos “Paris não é uma festa” e “Holocausto”, cotejados pelo viés das *impressões* e dos *símbolos* do exílio por não problematizarem o degredo da mesma forma como os dois primeiros contos. Não se trata de abandonar a história na leitura dos contos, mas tão somente compreender que na medida em que as alusões aos fatos, circunstâncias e datas, registros referenciais caros à história, são diluídos progressivamente na sequência em que os contos são analisados, não cabe mais perscrutar a história nos dois últimos contos, daí a emergência da impressão e do símbolo do exílio nesses textos. Por isso, neles a história é apenas indício, rastro e sinal, o que permite a recuperação da história em retrospecto, mas somente através de impressões e símbolos. Ao encetar a discussão teórica sobre os contos de um autor ainda pouco estudado pela academia e por vezes à margem do cânone tradicional da literatura brasileira, esperamos ter contribuído para a consolidação de outras frentes de investigação científica sobre a obra de Caio, além de reiterarmos o caráter inconcluso de nossas respostas sobre seus contos de exílio, os quais certamente demandam outros estudos e a partir de abordagens metodológicas distintas daquelas aqui empregadas. Quaisquer os recursos figurativos percebidos na tessitura de uma narrativa do exílio no ficcionista, o degredo nele emerge como testamento de perdas. O exílio irrompe como rastro indelével de cisão e de ruptura. Os caminhos de seus narradores e personagens não são rotas seguras e estáveis da permanência. Mas travessia entre cidades e lugares de um exílio cujos rastros são a instabilidade, a dor e a perda. Seus contos são um testamento a projetar luz nos cantos, nas ruas e nos lugares escuros da errância em Caio Fernando Abreu.

## REFERÊNCIAS

### Referências de Caio Fernando Abreu

- ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?* (Um romance B). Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L& PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

### Referências sobre Caio Fernando Abreu

#### Artigos e ensaios acadêmicos

- BIZELLO, Aline. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. *Nau literária*. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, n. 01, p. 1-11, 2005.
- FERNANDES, Guilherme. Um inventário da ditadura em Caio Fernando Abreu. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, Dossiê 03, p. 150-159, 2010.

GALVÃO, Antônio. O exílio entre a ficção e a história em Paris não é uma festa, conto de Caio Fernando Abreu. *Revista Chrônidas*, Goiânia, 2009.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*, Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, n. 08, p. 36-45, 2005.

\_\_\_\_\_. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O eixo e a roda*, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, v. 15, p. 43-54, 2007.

MAGRI, Milena. História, trauma e testemunho no conto “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu, *Literatura em Debate*, Erechim, v. 4, n. 6, p. 70-88, 2010.

PORTO, Ana Paula; PORTO, Luana. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Revista Letras*, Curitiba, n. 62, p. 61-77, 2004.

SOUZA, Taís. *Unheimlich* e estrangeiros: visões do exílio em “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, de Caio Fernando Abreu. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 19, p. 26–37, 2010.

#### **Artigos e entrevistas publicadas em jornais e revistas**

BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor. *Revista Palavra*, n. 04, 1997.

CASTELO, José. Caio Fernando Abreu remedia o destino, *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 09 de dezembro de 1995.

FISCHER, Luís Augusto. Caio F., herdeiro e inventor, *Revista Bravo*, fev. 2006.

LAUB, Michel. Caio fez da desolação sua matéria prima, *Revista EntreLivros*, fev. 2006.

### **Teses sobre Caio Fernando Abreu**

BARBOSA, Nelson Luiz. *“Infinitivamente pessoal”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”*. São Paulo, 2008. 401 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FERREIRA JR., Nelson Eliezer. *Narrativas do exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas de Caio Fernando Abreu, Silviano Santiago e Gilberto Noll*. João Pessoa, 2008. 148 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Paraíba.

### **Prefácios**

MORICONI, Ítalo. “Adolescendo à beira do Guaíba”. In: ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

### **Livros**

CALEGARI, Jeane. *Inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

COSTA, Amanda. *360°: inventário astrológico sobre Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Libretos, 2011.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* São Paulo: Record, 2009.

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

MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

### Referências gerais

ABRÃO, Carlos Eduardo. Aspectos jurídicos da definição de refugiado. *Revista UNIFEO*, ano VI, n. 10, 2007. ABREU, Casimiro de. Canção do exílio. In: \_\_\_\_\_. *Poemas*. São Paulo: Cultrix, 1971.

ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975.

\_\_\_\_\_. “Engagement”. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973, p. 51-71.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. Política del exilio. *Revista Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*. N. 26-27, Madrid, 1996, p. 42. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=143>. Acesso em: 12 set. 2009.

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.

\_\_\_\_\_. Os mensageiros de Jó: notas sobre a produção literária recente no Brasil. *Leia Livros*, 1978, p. 12-13 apud VILLARINI-PARDO, Carmen. *Literatura, cultura e poder*. O sistema literário brasileiro no período pós-64 (Apostila de mini-curso).

AGUINAGA, Carlos Blanco. On the specificity of the Spanish exile of 1939. In: KETTLER, David; BEN-DOR, Zvi (Editors). *Journal of the interdisciplinary crossroads*. Thematic issue: the limits of exile. April 2006, v. 03, n. 01. Allahabad Association for historical and cultural studies.

AMORA, Antônio Soares. *Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1994.

ANCHIETA, José de. *O auto de São Lourenço*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. Nova canção do exílio; Europa, França e Bahia. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Oswald de Andrade. Canto de regresso à pátria. In: \_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Summus, 1978.

ARENDR, Hannah. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo: ensaios (1930-1954)*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Da violência*. Brasília: Ed. da UnB, 1985.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi. Literatura, exílio e utopia. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Tudo é exílio. In: \_\_\_\_\_. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mímeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos, 02).

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 12. Ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

\_\_\_\_\_. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In:

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1990, p. 29-70.

BARTHES, Roland. XXV. O retrato. In: \_\_\_\_\_. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASTOS, Alcmeno. *A história foi assim: o romance político brasileiro dos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BÍBLIA SAGRADA. Antigo e Novo Testamento. Trad. por João Ferreira de Almeida. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. As fronteiras da literatura. In: AGUIAR, Flávio e outros. (Orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

\_\_\_\_\_. Cultura de resistência. In: \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANCHER, Ana; SOUZA, Fábio. Políticas na exterioridade: notas sobre o exílio de escritores latino-americanos. *Esboços*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), n. 20, 2008.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. Recife: Imprensa Universitária do Recife, 1962.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 1987.

BRITO, Antônio Carlos de. Jogos florais I e II. In: \_\_\_\_\_. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Tudo da minha terra* (bate-papo sobre poesia marginal). In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

BUARQUE, Chico. *Chico 50 anos: o político*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1996. 1 CD (ca. 55 min.), digital, estéreo.

BUENO, Márcio. A imprensa alternativa ontem e hoje. In: MELLO, Maria Amélia. *20 anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1980a.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D.; GOMES, P. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005. (Coleção Debates, 01).

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Censura-violência. In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. Crítica e sociologia. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1980b.

\_\_\_\_\_. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

CARNEIRO, Mário de Sá. *Mário de Sá Carneiro: poesia*. Org. Cleonice Berardinelli. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. Debate: Literatura e história. *Topoi*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 01, Rio de Janeiro, 2000, p. 197-216.

\_\_\_\_\_. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: \_\_\_\_\_. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHIAPPINI, Lígia. Literatura e história. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos. *Literatura e Sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, n. 05, 1996, p. 18-29.

CONTREIRAS, Hélio. *AI – 5: a opressão no Brasil*. Um repórter nos bastidores políticos das ditaduras do Cone Sul. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COOGAN, Michael D. *The Old Testament: a historical and literary introduction to the Hebrew Scriptures*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2010.

COSTA, Flávio Moreira da. A boa ficção brasileira de 1975. *Escrita*, n. 04, 1976, p. 8-9 apud VILLARINI-PARDO, Carmen. *Literatura, cultura e poder*. O sistema literário brasileiro no período pós-64 (Apostila de mini-curso).

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto; Do conto breve e seus arredores. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CUNHA, Tito Cardoso e outros. Maio de 1968: um novo espírito libertário. *Revista de Letras*, Lisboa, 07-20 de maio de 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Ed. da UnB, 1996.

DELLASOPPA, Emílio. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. *Revista USP*, n. 09, Dossiê Violência, São Paulo, março/abril/maio 1991, p. 79-86.

DIAS, Ângela Maria (Org.). *Anos 60: os limites e o legado*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

\_\_\_\_\_. As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26, Brasília, julho/dezembro de 2005, p. 87-96.

DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DICIONÁRIO DE GREGO. Porto, Portugal: Porto Editora, 2008.

DICIONÁRIO DE LATIM. Porto, Portugal: Porto Editora, 2005.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 20 ago. 2010.

ELIOT, T. S. *A collection of critical essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 2007.

FERNANDES, Florestan. *Apontamentos sobre a teoria do autoritarismo*. São Paulo: HUCITEC, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro, Record, 2001.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Ed. da USP, 2001.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

FREIRE, Márcio. Exílio e morte social em Grande sertão: veredas. *Revista Vértices*, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro. CEFET Campos, v. 06, n. 02, p. 131 – 143, 2004.

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas XI*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O Livro do seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: Nestlé; L. R. Editores, 1982.

GANDAVO, Pêro de Magalhães. *História da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GENET, JEAN. Introdução. *O balcão*. Trad. Jacqueline Castro; Martin Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, c.1976, p. 05-12. (Coleção Teatro Vivo).

\_\_\_\_\_. *Pompas fúnebres*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

GIL, Gilberto. *Realce*. São Paulo: Warner Music, 2006. 1 CD (ca. 33 min.), digital, estéreo, remasterizado.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: Editora da UnB, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GREENSPAN, E.; VASEY, L.; WORTHEN, J. (Org.). *D. H. Lawrence: Studies in classic American literature*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002, 712 pages.

GUAZZELLI, César. *História contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.

GUILLÉN, Cláudio. *O sol dos desterrados: Literatura e exílio*. Lisboa: Editorial Teorema, 2005

GULLAR, Ferreira. A nova canção do exílio. In: \_\_\_\_\_. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1995.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HABERT, Nadine. *A década de 70*. Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008.

HATOUM, Milton. Escrever em qualquer lugar. *Terra magazine*. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/>. Acesso em: 20 mar. 2010.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOMERO. *A Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003. (Coleção Obras Primas, 09).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

IANNI, Octávio. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

ILLIE, Paul. *Literature and inner exile: authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980.

JOLLES, André. *Formas simples*, São Paulo, Cultrix, 1976.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. São Paulo: Ed. da USP, 2004.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates, 84).

LACAPRA, Dominick. Experiencia e identidad. In: \_\_\_\_\_. *Historia em trânsito: Experiencia, identidade, teoria crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

\_\_\_\_\_. Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. *“Giro lingüístico” e historia intelectual*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Rethinking intellectual history: texts, contexts, language*. New York: Cornell University Press, 1983, 350 p.

LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 36.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

\_\_\_\_\_. *Vida e mímesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LUCAS, Fábio. *Contos da repressão*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O Livro do seminário: ensaios*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: Nestlé; L. R. Editores, 1982.

LUKÁCS, Georg. Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance. In: \_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981a.

\_\_\_\_\_. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981b.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poética: como fazer versos*. São Paulo: Global, 1984, 95 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MASSAUD MOISÉS. Impressionismo. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1988.

MENDES, Murilo. Canção do exílio. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MONTEIRO, Cláudio Antônio Soares. Morte no exílio. *Revista do Mestrado de História*. Vassouras, Rio de Janeiro: Universidade Severino Sombra, v. 08, p. 103 – 120, 2006.

MORAES, Vinícius de. Pátria minha. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MARCOS, Plínio. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

\_\_\_\_\_. *Homens de papel barrela*. São Paulo: Global, 1978.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar: sujetos discentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima/Berkeley, n. 41, p. 9-31, 1995.

MOREIRA, Sônia Virgínia. As alternativas da cultura (Anos 60/70). In: MELLO, Maria Amélia. *20 anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. Consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: Ed. da PUC – Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

NÓBREGA, Padre Manuel da. *Cartas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

OLIVEIRA, Maria Clara; Giovana Campos. Dimensões geográficas, literárias e tradutórias do exílio. *Revista Literatura em Debate*, v. 02, n. 03, 2008. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/>. Acesso em: 07 mar. 2010.

ORLANDI, Eni. Silêncio, sujeito, história: significando nas margens. In: \_\_\_\_\_. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992, p. 63-95.

PAES, José Paulo. *Um por todos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: Ed. da UFSCAR; Mercado das Letras, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, antropofagia e intertexto. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESAVENTO, Sandra. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria; MACHADO, Maria Clara. *Literatura e história: identidades e fronteiras*. Uberlândia: Ed. da UFU, 2006.

PESAVENTO, Sandra; LEENHARDT, Jacques (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. Org. Afrânio Coutinho. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PLATH, Sylvia. *The colossus*. London: Faber & Faber, 1987.

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo: Alfa Ômega, 1976.

PRADO, J. F. de Almeida. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

QUEIROZ, Maria José de. *Os Males da Ausência Ou a Literatura do Exílio*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1998, 714 p.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. São Paulo: Siciliano, 1998.

QUINTANA, Mário. Uma canção. In: \_\_\_\_\_. *Nova antologia poética*. São Paulo: Globo, 2007.

RABÊLO, José Maria; RABÊLO, Thereza. *Diáspora: os longos caminhos do exílio*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

RAMA, Ángel. Literatura e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio da poética do saber*. São Paulo: Pontes, 1994.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo. *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSENFELD, Anatol. Arte e fascismo. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RICOEUR, Paul. The configuration of time in fictional narrative. In: \_\_\_\_\_. *Time and narrative*. Volume II. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Ed. UnB, 2001.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista Sopro*, n. 15, agosto de 2009. Disponível em: [www.culturaebarbarie.org/sopro](http://www.culturaebarbarie.org/sopro). Acesso em: 15 mar. 2010.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Canção do exílio mais recente. In: \_\_\_\_\_. *Que país é este e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SAID, Edward. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Exílio intelectual: expatriados e marginais. In: \_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. *Formas no políticas del autoritarismo*. Buenos Aires: Goethe Institut, 1991.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto e outros. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon. Da teoria política à realidade histórica. In: \_\_\_\_\_. *Bases do autoritarismo brasileiro*. Brasília: Ed. da UnB, 1982.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964 – 1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCOTT, Clive. Simbolismo, decadência e impressionismo. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 166-184.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London: Penguin Books, 1994.

SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVERMAN, Malcom. *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; São Carlos, São Paulo: Ed. da UFSCAR, 1995.

SIQUEIRA, Sônia. História e linguagens: a linguagem do exílio. *Revista da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*, 2006, Dossiê História, arte e representações. Disponível em: <http://sbph.org/>. Acesso em: 20 fev. 2010.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. *Revista de História*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991.

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

TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.

TORGA, Miguel. *Traço de união: temas portugueses e brasileiros*. Coimbra: [s.n.], 1969.

THE HOLY BIBLE. Disponível em: <http://biblebox.com/>. Acesso em: 20 mar. 2011.

VECCHIO, Del Ângelo; TELAROLLI, Sylvia. *Literatura e política brasileira no século XX*. Araquara: Ed. UNESP, 2006.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Universal Music, 2001. 2 CDs (ca. 115 min.), digital, estéreo.

\_\_\_\_\_. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UnB, 1982.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Ed. Annablume, 2004.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Assassinos da memória: um “Eichmann” de papel e outros ensaios sobre revisionismo*. Campinas: Papyrus, 1988.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões: problemas sociais e políticos do Brasil*. Introdução e notas por Antônio Soares Amora. São Paulo: Cultrix, 2005.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992.

VOLPE, Miriam. *Geografias do exílio*. Juiz de Fora, Minas Gerais: Editora da UFJF, 2005.

WASSERMAN, Cláudia; GUAZELLI, César Augusto Barcellos. *Ditaduras militares na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: \_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 1994.