

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LITERATURA COMPARADA

**CAIO FERNANDO ABREU E JACK KEROUAC: DIÁLOGOS QUE ATRAVESSAM
AS AMÉRICAS**

Dissertação de Mestrado

Aline Azeredo Bizello

Porto Alegre, março de 2006

ALINE AZEREDO BIZELLO

**CAIO FERNANDO ABREU E JACK KEROUAC: DIÁLOGOS QUE ATRAVESSAM
AS AMÉRICAS**

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: Literatura Comparada
Orientadora: Profa. Dra. Léa Silvia dos Santos Masina**

**PORTO ALEGRE,
MARÇO DE 2006**

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Instituto de Letras, onde construí minha trajetória acadêmica.

À competente orientadora Léa Sílvia dos Santos Masina, cujo incentivo, dedicação e ensinamentos foram fundamentais para a concretização deste estudo e para o meu amadurecimento acadêmico.

Aos meus pais, Luiz Carlos Bizello e Rosangela Azeredo Bizello, pelo amor e pela confiança. À minha irmã, Alessandra Azeredo Bizello, pela amizade, pelo amor e pela dedicação. Ao meu amor, Marcelo Leusin de Souza, pelo amor e companheirismo.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	7
1 GERAÇÃO BEAT	12
1.1 Rebeldia de uma Geração	12
1.2 Jack Kerouac: mente, corpo e texto em movimento	28
1.3 <i>On the Road</i>: a “Bíblia” Beat	36
2 CAIO FERNANDO ABREU	52
2.1 Os Descaminhos de uma Geração	52
2.2 Inventário de uma criação: o Autor, seu Tempo e sua Obra	60
2.3 Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: Voz e Dicção Afinadas com seu Tempo .	68
2.3.1 Inventário do Irremediável	72
2.3.2 O Ovo Apunhalado	79
2.3.3 Pedras de Calcutá	84
2.3.4 Morangos Mofados	102
2.3.5 Os Dragões não Conhecem o Paraíso	108
3 O ESPÍRITO DE DUAS ÉPOCAS	113
3.1 O Contexto Desvendado pelo Avesso	113
3.1.1 Identidade	114
3.1.2 Estranhamento	117
3.1.3 Autonomia e Desejo	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

RESUMO

A finalidade deste estudo é analisar, do ponto de vista da Literatura Comparada, as relações existentes entre contos do escritor Caio Fernando Abreu e o romance *On the Road*, do norte-americano Jack Kerouac. Com o objetivo de apreender o diálogo entre os textos, a investigação desenvolve-se desde o exame do estilo de vida das personagens até as condições históricas nas quais foram produzidas as obras. Dessa forma, focaliza-se o local que ocupa a produção literária do escritor gaúcho, a partir das relações inter-literárias com a realidade cultural do seu tempo. Pretendeu-se verificar, através da Literatura Comparada, de que modo a obra de Caio absorve os influxos da obra de Kerouac. Assim, examina-se a apropriação cultural estrangeira através da recepção, em Caio, da literatura “beat”. O estudo aborda questões referentes ao sujeito, à liberdade, à introspecção, à fragmentação, à identidade, ao estranhamento, ao desejo, à autonomia, relacionando-as à construção da linguagem e à representação da visão de mundo dos autores. Para tanto, foram considerados alguns momentos históricos do final do século XX, como a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria, o Macartismo e a ditadura militar brasileira. Nesse contexto, intensifica-se, de um lado, o desejo de livre arbítrio e, de outro, a imobilidade resultante da falta de esperança. A partir desses dados, analisa-se a atmosfera vivida e representada nas obras de Caio e Kerouac. Dessa forma, o trabalho desenvolve a hipótese de que Caio Fernando Abreu absorve aspectos da filosofia “beat”, assimila-os e os transforma para adaptá-los ao seu contexto histórico e cultural.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Interdisciplinaridade. Literatura Brasileira. Caio Fernando Abreu. Jack Kerouac.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze, from the point of view of Comparative Literature, the existing relations between stories by the writer Caio Fernando Abreu and the novel *On the Road*, by the North American writer Jack Kerouac. With the objective of apprehending the dialogue between the texts, this research is developed from the examination of the characters' life style up to the historical conditions in which the literary pieces were produced. Therefore, the place of the literary work of the "gaucho" writer is focused departing from the inter-literary relations with the cultural reality of his time. This study intends to verify the way in which Caio's literary work absorbs Kerouac's influxes through Comparative Literature. Thus, foreign cultural appropriation is examined through Caio's reception of the "beat" literature. The study also approaches issues about the human subject, the freedom, the introspection, the fragmentation, the identity, the strangeness, the desire and the autonomy, relating them to the language construction and to the representation of the authors' world vision. Hence, some historical moments of the end of the XX century were considered such as the Second World War, the Cold War, the McCarthyism and the Brazilian military dictatorship. In this context, the desire for free resolution is intensified, on the one hand, and so is, on the other hand, the resulting immobility aroused from the lack of hope. Considering these data, the atmosphere lived and represented in Caio and Kerouac's literary pieces is analyzed. This work develops the hypothesis that Caio Fernando Abreu absorbs aspects of the "beat" philosophy, assimilates them and transforms them in order to adapt them to his historical and cultural context.

Key words: Comparative Literature – Interdisciplinarity – Brazilian Literature – Caio Fernando Abreu – Jack Kerouac.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo analisar e examinar o influxo que o romance *On the Road*, do norte-americano Jack Kerouac, exerceu sobre os contos de Caio Fernando Abreu. A intenção é trabalhar a absorção, na literatura de Caio, da filosofia e da cultura “beat”, investigando os mecanismos que constroem o discurso literário brasileiro. Isso porque um país como o Brasil, dada a sua história de colonização e dependência, muitas vezes, tem sua literatura vista como inferior à literatura dos países centrais. Aliás, desconstruir essa relação hierárquica tem sido um dos principais propósitos da Literatura Comparada.

O desejo de compreender o processo de produção literária de Caio Fernando Abreu e as peculiaridades de seus textos motivou o desenvolvimento deste estudo. A análise da obra do escritor levou à constatação da recorrência de elementos que expressam um estilo de vida marcado pela liberdade de expressão. Em sua literatura, essa busca articula uma visão de mundo marcada pela liberação sexual e pela naturalidade no uso de drogas. Tais elementos que particularizam a obra de Caio apontam para possíveis relações com outras literaturas.

Como se sabe, a literatura latino-americana sempre manteve diálogo com a dos países europeus e com os Estados Unidos. Esse diálogo estabelece-se como um espaço de mediação, proporcionando trocas, contatos, fusões. Como afirma Silviano Santiago (1982), não é possível aceitar que os brasileiros possuam um pensamento alheio às idéias estrangeiras. Desse modo, é fundamental buscar e selecionar escritores e textos que possibilitem realizar uma análise contrastiva a partir dos elementos recorrentes na literatura nacional. O movimento “beat” não apenas apresenta essas características na literatura, como também as associa a um modo de viver em virtude do momento histórico em torno do qual se desenvolveu. Devido a isso, será necessário pesquisar e comparar as épocas nas

quais se produziram a cultura “beat” e a obra de Caio Fernando Abreu. Assim, a análise exigirá uma abordagem interdisciplinar que favorecerá a compreensão dos textos e a oportunidade de compará-los, aproximando os contextos de produção e recepção.

Para verificar essas relações, o foco deste estudo deverá centrar-se em textos literários. Dessa forma, será um dos objetos da comparação o livro que representou o movimento “beat”: *On the Road*, de Jack Kerouac, publicado em 1957.

Assim, ao comparar as relações literárias entre o romance de Kerouac e alguns contos de Caio, tem-se a intenção de verificar de que forma os autores constroem seus textos, expressam sua época e criam uma visão de mundo particularizada e representativa. Através do estudo comparativo é possível estabelecer a afinidade entre os textos do escritor gaúcho e a filosofia, os valores e os comportamentos da “Geração Beat”. Essa aproximação crítica certamente trará subsídios para o exercício da produção de sentidos nas obras literárias do autor brasileiro.

Aliada à análise comparativa, pretende-se ampliar a discussão sobre questões como a identidade, a exclusão social, a liberação sexual e o uso de drogas como reflexos da introspecção humana, gerada pelo sentimento de resistência à opressão na sociedade. Essas questões fundamentam as obras de Caio e Kerouac.

Os textos do autor gaúcho refletem a situação social e histórica na qual foram produzidos: as personagens são indivíduos excluídos que vivem sob a repressão do regime ditatorial, vigente no Brasil a partir de 1964. Já o escritor norte-americano, através de *On the Road*, clamou pela liberdade e manifestou uma oposição ao sistema repressivo e consumista que se instalava nos Estados Unidos, na década de 50, época da escritura de sua obra. Desse modo, expressou uma visão particular sobre o seu tempo, através de uma nova forma de linguagem.

Assim, a afinidade de Caio Fernando Abreu aos ideais e hábitos da “Geração Beat” faz de sua obra uma tentativa de representar os valores e os comportamentos da geração norte-americana. No entanto, ao mesmo tempo em que o escritor absorve esses elementos, transforma-os. Para realizar esse estudo, serão utilizadas as teorias da Literatura Comparada. Apesar de não haver apenas uma metodologia a ser seguida, a comparação apresenta-se como método do estudo crítico quando se converte na operação fundamental da análise (CARVALHAL, 2001).

Para verificar essas relações e investigar essas hipóteses, pretende-se dividir este trabalho em três capítulos: “Geração Beat”, “Caio Fernando Abreu” e “O espírito de duas épocas”.

No primeiro, lê-se o panorama histórico e cultural que envolvia os Estados Unidos e o mundo na década de 50, época em que surgiu a “Geração Beat”. As informações serão analisadas e relacionadas à literatura produzida pelos escritores que compuseram esse movimento, com ênfase à vida e à obra de Jack Kerouac. *On the Road*, a “bíblia beat”, será o foco de investigação e análise para a compreensão das peculiaridades dessa geração, incluindo a forma como foi escrito. Pretende-se, assim, criar subsídios para uma análise contrastiva com a obra de Caio Fernando Abreu, a ser feita no capítulo seguinte.

O segundo capítulo apresenta vida, época e obra de Caio Fernando Abreu, visando localizar autor e obra no contexto histórico, literário e cultural do Brasil. A análise crítica de seus textos será realizada de forma paralela à comparação com o livro *On the Road*. Para formar o “corpus” de textos, estipulou-se como critério escolher os que pertencem ao gênero mais utilizado por Caio nas suas produções: o conto. Nesse sentido, será apresentada, de maneira sucinta, a história do conto, desde seus primórdios até os dias atuais. Com isso, pretende-se dar ênfase ao processo de transgressão formal proposto pelo escritor. A intenção é aprofundar o conhecimento das características dos textos e a

compreensão dos procedimentos de criação literária. Foram selecionados contos que expressam, de forma mais evidente, as particularidades de sua escrita. Para tanto, recorreu-se ao que há de freqüente na temática do escritor: o indivíduo reprimido, buscando refúgio no exílio interno e externo; as personagens procurando nas drogas e na orgia sexual um abrigo diante da falta de liberdade e da agressão social. Essas peculiaridades permitem constatar a relação profunda do tema de seus contos com as preocupações retratadas em *On the Road*. A liberdade, o movimento, a música, o sexo e as drogas aparecem, nessa obra, como referências ao mundo do indivíduo que rompe com os protocolos da vida social. Assim, ao analisar os textos com a intenção de identificar suas relações, chega-se a interpretações mais gerais sobre a obra literária do escritor gaúcho e sobre o diálogo entre diferentes culturas.

A escolha dos contos a serem examinados deve-se não apenas à forma como Caio os escreve, mas também à identificação do diálogo intercultural com a obra de Kerouac. Na literatura de Caio, sob uma nova ótica, manifestam-se características apresentadas em *On the Road*. Com o auxílio da interdisciplinaridade, pretende-se partir da seguinte hipótese: no período em que vigora, no Brasil, a ditadura militar, o escritor gaúcho absorve a filosofia da “Geração Beat”, um movimento que se desenvolveu numa fase política de forte opressão: o Macartismo nos Estados Unidos. Cabe, porém, indagar as motivações que subjazem a esse diálogo. Assim, examinam-se os momentos e os modos que regulam o processo de assimilação.

Devido a isso, os contos eleitos para análise serão os que expressam a tentativa de fuga à agressão social. Publicados entre 1970 e 1988, encontram-se nos livros: *Inventário do Irremediável* (1970), *O Ovo Apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos Mofados* (1982) e *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* (1988).

Realizada a apreciação crítica e comparativa dos contos, no terceiro capítulo serão feitas as considerações finais acerca das relações entre os textos de Caio e o romance de Jack Kerouac. Questões surgidas com maior frequência no capítulo anterior serão aprofundadas de modo a evidenciar a estreita ligação entre os escritores. Dessa forma, pretende-se enfatizar que textos são lugares onde se inserem estruturas sociais, isto é, são locais propícios para a interação comunicativa. À Literatura Comparada cabe analisá-los a partir de uma leitura que considere esse processo de interação e a passagem de elementos de uma cultura para outra.

Em síntese, a intenção deste trabalho está em analisar, discutir, fazer relações entre os textos literários de Caio Fernando Abreu e o romance de Kerouac, eis que ambos foram produzidos sob condições análogas. Assim, pretende-se ampliar os horizontes de conhecimento social, cultural e literário. Ao mesmo tempo, este estudo quer favorecer a visão crítica da literatura gaúcha e nacional, relendo a obra de Caio Fernando Abreu sob ângulos e perspectivas comparatistas, inserindo-se no panorama geral das literaturas americanas.

Como se pretende mostrar a seguir, é no diálogo entre gerações afinadas pelos mesmos ideais que se pode compreender melhor a fraternidade entre culturas, um dos ideais buscados pela Literatura Comparada.

1 GERAÇÃO BEAT

1.1 Rebeldia de uma Geração

O século XX caracteriza-se pela mudança brusca na percepção da realidade por parte do homem, pois foi um século marcado por acontecimentos catastróficos. O ocidente, antes da Primeira Guerra Mundial, concebia a realidade como um mundo encantado, pois o indivíduo identificava-se com seu ambiente. Após a Primeira Guerra, instaurou-se uma era assinalada pelas perdas, pela indeterminação e pela fragmentação. Dessa forma, o homem sentiu-se não integrado ao mundo por viver numa época que abrigou conflitos intensos e o obrigou a buscar novos valores.

O reflexo desse mundo de angústia, vazio, melancolia e solidão aparece na literatura ocidental. Grande parte da literatura produzida no século XX apresenta personagens representantes dessa busca; são personagens em trânsito, criadas pela absurda experiência humana.

Desde a Primeira Guerra Mundial, a literatura encontra-se influenciada pelas calamidades econômicas e sociais decorrentes dos conflitos entre diferentes nações. Segundo Otto Maria Carpeaux (1978), nesse momento, a guerra apareceu na literatura como assunto, mas não provocou nenhuma mudança no plano da arte.

Com o fim da Primeira Guerra, iniciou-se um período de trégua, mas já havia uma preparação para mais uma longa temporada de horror: a Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939.

A Segunda Guerra foi marcada por cenas de sofrimento e de perversão dos homens. Estava constatado que o mundo tornava-se mais violento. Nas palavras de Carpeaux (1978, p. 3283), a literatura também absorve essa violência:

Tudo é mais violento; a acumulação de detalhes terríveis chega ao limite do insuportável e dá, no entanto, a impressão de absoluta veracidade. Mas nenhum ideal, nenhuma consciência de valores, justifica os sofrimentos ou redime a lamentável insuficiência e perversão dos homens. Essa “enciclopédia do horror” da guerra no Pacífico sugere, conforme a disposição do leitor, a náusea ou uma infinita tristeza; mas nunca o efeito trágico.

Nesse período, também foi demonstrada a importância da tecnologia. As reservas da indústria de armamentos americana tornaram o resultado inevitável: os aliados conseguiram reprimir as tropas alemãs. Como os japoneses pareciam, nesse momento, estarem longe da derrota, os americanos recorreram a uma arma totalmente nova: a bomba atômica. Todos esses acontecimentos geraram uma situação nova que levou muitos a condenarem as realizações da ciência e da tecnologia (GOMBRICH, 2001).

A bomba atômica foi a própria representação da crise do sujeito. A noção de átomo, de fragmento revelou que o homem não é uno e homogêneo e sim uma pessoa com múltiplas máscaras e facetas. Houve, desse modo, a perda da identidade estável. A literatura fez uma associação livre dessas experiências: muitas obras deixaram de basear-se na lógica da identidade. A crise interior passou a ser o foco da narração e o vazio do ser humano, a identificar as personagens.

O fim da Segunda Guerra Mundial apresentava uma atmosfera composta por homens distantes uns dos outros e de si mesmos. Todas as populações sofreram transformações radicais. A destruição generalizada caracterizava o momento. Nesse sentido, inclusive a literatura passou a ligar-se às circunstâncias mais íntimas e obscuras da população: o assunto, em muitos casos, associava-se às guerras, ao desamparo e à espera de morte. Nesse momento, buscou-se explicação para esse abismo que se abriu entre os

homens e neles próprios na psicanálise. Esta descobriu e soltou os monstros do subconsciente. De acordo com Carpeaux (1978, p. 3456), “a doutrina de Freud é uma das maiores influências na literatura do século”.

A psicanálise favoreceu uma inteira liberdade da linguagem erótica e permitiu que se dissesse, com franqueza, tudo aquilo que foi tabu ainda no século XIX. O ensejo foi aproveitado por muitos escritores que não se conformaram com a exterminação das crenças dos indivíduos.

Nesse contexto, surgiu, nos Estados Unidos, a literatura “beat”: para representar o mundo moderno e divulgar as convicções dos escritores que vivenciaram todas essas transformações. O movimento “beat” surgiu nos anos posteriores às grandes guerras, na década de 50, refletindo o ambiente histórico que formou a personalidade da juventude da época. A “Geração Beat”, nome pelo qual ficou conhecido esse movimento, foi organizada por um grupo de jovens intelectuais americanos que buscavam realizar uma revolução cultural através da literatura.

A Geração Beat foi uma geração em movimento: ia dos poemas às estradas, passando por bares e cafés, festas e drogas, comunidades e qualquer outro palco onde estivesse a vida. Portanto, muito mais do que um grupo de intelectuais reunidos em torno de um projeto estético definido num programa, muito mais que um grupo de acadêmicos estéreis tentando salvar o mundo dentro dos confortáveis muros da universidade. (BUENO e GÓES, 1984, p. 10)

Essa geração distinguiu-se pelo protesto à ordem estabelecida e pela opção por uma forma de vida mais livre e por uma nova forma de representá-la literariamente. Foi um movimento decisivo na literatura norte-americana e no comportamento das gerações posteriores no mundo inteiro.

Nos Estados Unidos, o término da Segunda Guerra Mundial não proporcionou um mundo livre, sem ameaças. Pelo contrário: o desassossego e as coibições permaneceram com a Guerra Fria, a tecnocracia e a sociedade de consumo. O homem desenvolvia-se na

semelhança com as máquinas, esquecendo-se de quem era e da capacidade de liberdade que possuía. Nesse estado, sentia-se no vazio, não sabia como agir, não encontrava significado em nada.

O cenário americano foi onde a tecnocracia atingiu seu auge. Exigia-se, desse modo, uma reação mais forte, tal como foi a “Geração Beat”: um movimento contra o “establishment”, contra a sociedade na qual o aparato industrial atingiu seu ápice.

Diante desse quadro, os jovens que viveram essa situação tomaram a revolta e o inconformismo como seu lema. Este foi expresso pelos componentes da “Geração Beat” num comportamento avesso ao estabelecido, isto é, há, muitas vezes, nas suas obras, um cruzamento da fronteira entre a loucura, a sanidade e o delírio, relatando, de forma explícita e aberta, suas experiências narcóticas e sexuais.

Os “beats” posicionaram-se contra o comportamento americano e, conseqüentemente, opuseram-se aos valores dessa sociedade. Uma das formas que encontraram para dar ênfase às atitudes libertárias foi a oposição aos padrões morais estabelecidos para o sexo, pois

O caráter específico da atmosfera ideológico-sexual é a negação sexual e a degradação da sexualidade, cujos efeitos se fazem sentir em cada indivíduo da sociedade autoritária no processo da repressão sexual. (REICH, 1966, p. 74)

Contrários a essa atmosfera ideológica, os escritores dessa geração abriram as portas para a revolução sexual. A conjuntura científica estava propícia a essas atitudes, pois, por volta de 1954, Gregory Pincus, através do conhecimento sobre hormonologia de reprodução, descobriu um preparado hormonal capaz de inibir a ovulação: a pílula anticoncepcional.

Essa liberdade, por outro lado, não se manifestava na política. Nessa época, estava em voga, nos Estados Unidos, o Macartismo, um movimento conservador que visava

manter os valores democráticos, realizando uma campanha anticomunista. O nome central desse movimento foi o Senador Joseph McCarthy. Ele organizou listas de suspeitos de pertencerem ou simpatizarem com o Partido Comunista. Através dessa lista, perseguia artistas, produtores e intelectuais.

Nessa mesma linha anticomunista, enquadrava-se a Guerra Fria. O final da Segunda Grande Guerra foi marcado pela bipolarização planetária: os Estados Unidos representavam o bloco capitalista e a União Soviética, o bloco comunista. Essa bipolarização desenvolveu-se a partir do enfraquecimento das antigas potências europeias e da vitória dos soviéticos e norte-americanos na Segunda Guerra Mundial. A União Soviética, em 1953, caminhava para uma coexistência pacífica com o bloco capitalista e rompia, parcialmente, a unidade do bloco socialista com a crise sino-soviética. (GOMBRICH, 2001). Na intensificação da Guerra Fria, os Estados Unidos envolveram-se em alguns conflitos que causaram profundo impacto na sociedade americana. A Guerra do Vietnã, especialmente, despertou o repúdio da população às decisões do governo. Esse conflito armado ocorreu entre 1961 e 1975, em decorrência da afirmação do Vietnã Sul como um estado socialista. Os Estados Unidos, obcecados pela vitória, convocavam seus jovens à participação na guerra:

Em outubro de 1963, um efetivo de 16 mil americanos estava no Vietnã; helicópteros então voavam em missões de apoio a combates; pilotos americanos bombardeavam “alvos inimigos”; “conselheiros” supervisionavam incursões no Vietnã Norte, operações de desfolhação e remoção da população civil [...] (NEVINS e COMMAGER, 1986, p. 610)

Entretanto, a vitória permanecia na promessa. A dificuldade em vencer e a morte de muitos norte-americanos provocaram protestos de estudantes, intelectuais e artistas e aumentaram o número de jovens que fugiam à convocação militar. A guerra era a própria representante da destruição. A juventude norte-americana desejava, ansiosamente, escapar

à ameaça de fim de vida que pesava sobre ela. Assim, rebelou-se contra tudo o que não aceitava, rejeitando todas as leis.

A ameaça do socialismo não era novidade para os norte-americanos. Desde a Revolução Russa, em 1917, e a proliferação dos prognósticos de Karl Marx sobre o modo de produção capitalista, o socialismo apresentava-se em crescente projeção. Os Estados Unidos pretendiam frear esse desenvolvimento. A população e os jovens, principalmente, sofriam muito com essas decisões.

Assim, diante do Macartismo, da tecnocracia, do consumo e da Guerra Fria era preciso valorizar a vida, encontrar alegria e prazer. Os “beats” enfrentaram a ansiedade questionando os valores e criando outros, proporcionando a si próprios uma nova oportunidade, uma nova aprendizagem. Desse modo, para eles, não bastavam as ilusões proporcionadas pela sociedade tecnocrata e consumista. A industrialização, o imperialismo, o conservadorismo nas camadas médias da sociedade e o projeto de Guerra Fria estavam acabando com o sonho americano da liberdade e da valorização do indivíduo. Dessa forma, não seria do ponto de vista conservador que se poderia imaginar qualquer perspectiva de mudança nos anos 50. Devido a isso, os escritores da “Geração Beat” estabeleceram um caminho de ruptura e contestação com a sociedade. Como afirma Dóris Lieth Nunes Peçanha (1987, p. 19), pesquisadora sobre esse movimento, “à manipulação do Eu, os beats responderam com a “consciência da consciência” através da introspecção, característica essa comumente apresentada nas caricaturas de beats [...]”.

O conteúdo da literatura dessa geração é resultado também das idéias de liberdade que surgiram, com proveito, no campo da educação. As famílias norte-americanas adotaram, nessa época, as teorias educativas que estavam na moda. Estas propunham o afrouxamento e a relativização de limites e a importância do prazer na educação dos filhos: era preciso alimentar a fantasia de autonomia do homem moderno, pois, desse modo, ele se

adaptaria às necessidades de consumo sugeridas pelo sistema. Esse estímulo foi favorecido pelas idéias do educador Alexander Neill, criador da Escola Summerhill. Vejam-se suas palavras sobre a criação da escola:

Bem: resolvemos fazer uma escola na qual daríamos às crianças a liberdade de serem elas próprias. Para fazer isso tivemos de renunciar inteiramente à disciplina, à direção, à sugestão, ao treinamento moral e à instrução religiosa. Chamaram-nos corajosos, mas isso não exigia coragem. (NEILL, 1967, p. 4)

Instaurava-se, assim, o rótulo da liberdade. Entretanto, sabe-se que a liberdade é limitada porque existimos em relação dialética com o mundo, e ser livre é, justamente, ter consciência dessa limitação e ser capaz de parar. Dessa forma, a família burguesa contribuiu para o princípio de uma crise de identidade e para uma crise de significação, criando filhos pouco inclinados a reproduzir seus padrões, dado o vazio e a incoerência em que estavam assentes (PEÇANHA, 1987).

A tradição revela que a família é a instituição que reproduz os valores da sociedade e prepara os indivíduos de que necessita. O desenvolvimento de uma sociedade consumista exigia pessoas pouco controladas quanto aos seus impulsos de modo a formar um grande grupo de consumidores capazes de comprar produtos inúteis. Desse modo, era possível preservar o sistema econômico norte-americano.

As lutas de gerações a respeito do necessário e do desejável mostram outro modo de estabelecer as identidades e construir a nossa diferença. Vamos nos afastando da época em que as identidades se definiam por essências a-históricas: atualmente configuram-se no consumo, dependem daquilo que se possui, ou daquilo que se pode chegar a possuir. As transformações constantes nas tecnologias de produção, no desenho de objetos, na comunicação mais extensiva ou intensiva entre as sociedades – e do que isto gera na ampliação de desejos e expectativas – tornam instáveis as identidades fixadas em repertórios de bens exclusivos de uma comunidade étnica ou nacional. (CANCLINI, 1997, p. 15)

As palavras de Néstor García Canclini, pesquisador da cultura urbana na América, vão ao encontro das observações de Walter Benjamin (1985) quanto às relações da guerra e da sociedade com as obras de arte e os recursos técnicos. Para ele, as forças produtivas,

durante a guerra, foram bloqueadas pelas relações de propriedade e pela intensificação de recursos técnicos. Assim, a guerra provaria que, com suas devastações, a sociedade

[...] não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. (BENJAMIN, 1985, p. 196)

Todos esses fatores produzem jovens carentes de completude, atraídos pelas drogas a fim de utilizá-las como meio de fuga para enfrentar e esquecer a guerra ou como recurso desesperado para unir os inúmeros fragmentos dispersos de seu próprio mundo, de sua própria vida. O desejo de sentirem-se pessoas inteiras e completas levou esses jovens a pagarem qualquer preço, inclusive a vida.

Quando a sociedade chega a níveis tão profundos de irracionalidade, os jovens rejeitam tudo que há de sadio, chegando à marginalidade. É isso o que acontece com grande número de jovens, cuja expressão mais significativa foi a “Geração Beat”. Seus membros marginalizaram-se, recusando completamente os principais aspectos da vida americana. Nesse sentido, eles se associavam a uma força *underground*:

Ainda dentro da América dos anos 50, os Beats surgiram aliados com os Delinquentes Juvenis do tipo Juventude Transviada e rebeldes Sem Causa, mas também se ligavam ou estavam próximos de outras minorias como os Hispano-Americanos (Chicanos), Índios, Traficantes, e uma vasta Fauna Urbana, toda ela dissidente da vida e moral do protestantismo norte-americano. (BUENO e GÓES, 1984, p. 20)

Os “beats” destacaram-se pelo fato de terem utilizado esse comportamento para a produção literária. Eles levaram a sério a idéia de destinar a experiência artística a um passatempo, como uma atividade marginal vista sob o contexto tecnocrático. A sociedade havia ensinado que a arte não possuía relação profunda com a personalidade. Os “beats”, porém, transformaram vidas, colocando-as contra a cultura dominante.

Na primeira metade do século XX, não houve, nos Estados Unidos, nenhum movimento de vanguarda a exemplo do que houve na Europa: Futurismo italiano e russo, Dadaísmo e Surrealismo. Contudo, a universidade americana teve um papel de destaque por não se caracterizar, apenas, como um local de ensino e de pesquisa, mas também de produção literária. Ela utilizava as suas revistas literárias para editar e promover seus autores. Entretanto, era considerada muito conservadora e reprodutora da ideologia dominante.

Isso não significa que não se encontrem, na geração literária norte-americana dos anos 50 – a “Geração Beat” –, reminiscências das gerações anteriores e de outros movimentos de vanguarda. A noção do novo, na literatura, está sempre ligada à relação com os antecessores. O pensamento do crítico e ensaísta T. S. Eliot (1991) vai ao encontro disso. Para ele, a tradição tem um sentido bem mais amplo: não é algo herdado, mas obtido com muito esforço, envolvendo, antes de tudo, um senso histórico. Haveria, assim, um processo dialético que faz com que o passado modifique o presente e o presente modifique o passado. Nesse sentido, a “Geração Beat” constitui um sentido histórico, afirmando sua presença no passado, mas, simultaneamente, subvertendo a tradição.

Segundo o crítico e historiador Guillermo de Torre, os “beats” seguem os passos iniciados por Henri James, Ernst Hemingway, John dos Passos, Scot Fitzgerald, Gertrude Stein, Ezra Pound, E. E. Cummings e alguns outros. A “Geração Beat” desencadeia, porém, uma ruptura. Antes dos anos 50, os Estados Unidos não tiveram nenhum movimento de artistas organizados em grupo para afirmar suas propostas. Para Antonio Bivar (1984), escritor e jornalista, o movimento literário americano que mais se assemelha a isso é o Imagismo de Ezra Pound e Amy Lowell. Este movimento, porém, não apresentava um projeto explícito de transformar ou questionar a sociedade, expressando um caráter conservador e tradicionalista. Assim, o movimento “beat” causou impacto,

justamente, pela ruptura com o “establishment” literário conservador. Embora alguns críticos coloquem em dúvida a inovação desse movimento, é evidente a sua contribuição para a literatura norte-americana. Isso porque todo movimento de ruptura e de vanguarda é, ao mesmo tempo, a retomada de uma tradição.

Na realidade, a literatura “beat”, principalmente em sua fase inicial, segue a tradição de revelar novos valores e tendências pela via do romance. Contudo, esse gênero desponta de uma forma diferente: “a parecer livre de forma, de construção episódica, e mesmo tosca, com uma boa dose de aspectos escabrosos da vida e um grupo espontâneo de afinidades literárias” (SPILLER, 1963, p. 196). A literatura criada pelos “beats” incorporou a fala de seu tempo e tratou de temas contemporâneos, ou seja, criou uma nova relação entre o escritor e a sua sociedade. Isso se deve ao fato de os textos produzidos por essa geração seguirem o ritmo do movimento das experiências vividas por seus escritores. Na sua literatura, vida e arte confundem-se, são coextensivas. As narrativas são relatos das vivências dos escritores, são percursos pessoais e artísticos de cada um deles. A “Geração Beat” foi uma geração do movimento: as obras estavam relacionadas às estradas, às drogas, às festas, às orgias sexuais que representassem o palco da vida. Nota-se, portanto, que os “beats” não se enquadravam em um movimento de projeto definido, nem poderiam ser caracterizados como intelectuais que buscavam salvar o mundo. Eles se inseriam num movimento constante como sinônimo de liberdade, isto é, seguiam a utopia de que a vida de andarilho fosse a própria liberdade. Não estavam unidos por uma plataforma política ou por um programa estético e sim pela rejeição à literatura acadêmica e formalizada. Cada escritor definiu-se em termos literários e inseriu-se na oposição aos padrões da literatura do “establishment”.

Dessa forma, os “beats” mantinham uma relação distinta com o meio acadêmico, isto é, não se detinham aos textos clássicos; queriam um tipo de criação artística oposta às

regras do estabelecido. A intenção era estar próximo à realidade, desligado da excessiva consciência e do controle sobre cada palavra escrita. Assim, rompiam com as visões culturais dominantes e com o estilo de vida e valores da classe média afluyente na década de 50. Era uma rebelião contra a maneira de viver norte-americana e contra todas as instituições, principalmente a universitária.

Para Eduardo Bueno, tradutor de *On the Road* (2004, p. 11), Kerouac desenvolveu o estilo “beat” por excelência:

[...] laudatório, verborrágico, impressionista, vertiginoso, incontido, “espontâneo”, repleto de sonoridade, de gíria, de coloquialismo e de aliterações – não a partir de fontes literárias clássicas, mas com base nas cartas quase iletradas que recebeu de Neal Cassady, o delinqüente juvenil que, no capítulo um de *On the Road*, vem procurar Kerouac para ser “escritor”.

O termo “Geração Beat” e a cultura produzida por esta geração não estão relacionados a um movimento organizado em torno de objetivos comuns. Foi Jack Kerouac, principal romancista desse movimento, quem criou o nome “Beat Generation”. O jornalista Clellon Holmes escreveu, num artigo do *New York Times*, este mesmo termo, em 1952, para referir-se a essa geração, levando-o a conhecimento público. Entretanto, sempre houve dúvidas quanto ao significado do termo. A maioria das explicações está associada aos aspectos presentes na literatura “beat”: o jazz, o budismo, a liberdade. Nesse sentido, “beat” significaria o ritmo, o embalo, a batida do jazz e, conseqüentemente, a ligação estreita com o corpo e com a sensualidade. O termo refletiria, portanto, a vida das pessoas envolvidas com esse movimento: a fluência, o improviso, a ausência de normas fixas, a liberdade e o prazer. O sentido ligado à espiritualidade estaria localizado na relação entre bater e beatificar, entre céu e inferno, entre anjos e demônios (BUENO e GÓES, 1984). Contudo, o maior sentido do termo “beat” associa-se à movimentação existencial, pois as obras revelam uma batida, um balanço próprio que buscam traduzir os ritmos do corpo, da mente e do prazer.

Isso é resultado da ligação direta dos textos desses escritores com o jazz. Na tentativa de romper com o sistema dominante, os “beats” voltaram-se para outra tradição cultural: a música negra. O ritmo produzido pelo jazz incluía o corpo, unindo música e sexo, uma combinação recriminada numa sociedade fortemente repressora. Assim, encontraram, na música negra, a essência da liberdade e da rebeldia contra uma sociedade conservadora e alienada numa forma específica de viver. Não deixa de ser uma maneira de mostrar a insatisfação com o lado reprimido, pobre e discriminado da América. A relação com o jazz confirmava a condição de excluídos – tanto os escritores quanto suas personagens –, visto que se identificavam com os negros a ponto de denominarem-se negros brancos.

O jazz era o elemento musical que proporcionava uma forma diferente aos textos, ao mesmo tempo em que revelava a aproximação com a cultura popular. Se o jazz imprimia um sentido com o movimento do corpo, o movimento com a mente foi encontrado no Zen-Budismo: o silêncio, a meditação, a calma, a noção da vacuidade do ego, o desapego material, a iluminação. Assim como o jazz, o Zen-Budismo contribuía para a ruptura com a sociedade afluyente e poderosa. Em meio a um materialismo desenfreado e a um consumismo alienante, o Zen-Budismo apresentava um outro mundo, um outro universo cultural, uma outra visão de vida. No lugar da noção de consumo imprimia uma forte espiritualidade:

O interessante pelo zen surgido em diversos setores da sociedade americana, em geral a partir dos beats, foi um sintoma da ansiedade espiritual de nossos dias e a busca de uma solução. Embora tenha sido freqüentemente maculado por grosseiras simplificações de parte daqueles que o divulgaram, o zen tem sua importância ao enfatizar o imediatismo da experiência, o ser mais do que o mero fazer, constituindo-se num corretivo para o pensamento ocidental e dando uma significativa orientação a muitos aturdidos e cegamente empenhados na vida competitiva, que unicamente objetiva o ter em crescentes quantidades. (PEÇANHA, 1987, p. 20)

A importância do Zen-Budismo na literatura “beat” está na ruptura, no sentido intelectual e na justificação religiosa ao impulso à liberdade. Vê-se, dessa forma, que os questionamentos dessa geração sobre os fundamentos da sociedade tecnocrata indicavam bases para uma nova cultura. Assim, os escritores “beats” não apenas criticaram uma sociedade, mas constituíram um mundo alternativo com suas próprias bases. A transformação política e social não excluía a espiritualidade nem as drogas nem as experiências sexuais nem a liberdade. Nesse mundo, as drogas eram um meio de ampliar a capacidade de sentir e de garantir a espontaneidade e a loucura.

O desejo de liberdade, de desprendimento dos fenômenos negativos que caracterizaram o período de guerras levou essa geração a buscar a verdade nos atos. Assim, o ser humano voltou-se para si mesmo, pois estava convicto do poder criador da alma individual por ser livre de preconceitos (KRIM, 1968). Nesse sentido, a característica marcante da literatura “beat” é a preocupação com o indivíduo, mas não o ser adequado e satisfatório aos padrões sociais, simbólico de uma tradição literária como a do século XIX. A literatura “beat” preocupa-se com os seres irregulares, que estão à margem do processo histórico.

Tanto os escritores quanto as suas personagens mostram-se abertos à experiência e céticos no tocante aos valores e às instituições dominantes na sociedade norte-americana. Podem ser comparados a peregrinos que realizam viagens excêntricas rumo ao conhecimento interior. Buscavam visões da América ao longo dos caminhos e das estradas. Estradas estas que contribuía para a ruptura com o panorama da literatura americana.

Exatamente por romperem com os padrões estabelecidos, os “beats” receberam muitas críticas. Eles eram apontados pela esquerda como niilistas que não estavam ligados a um grupo revolucionário organizado. Já a crítica formalista mostrava-se contrária à prosa espontânea, à ligação da palavra com o corpo e à ligação direta da arte com a vida. Na

realidade, eles eram representantes do avesso daquilo que a crítica acadêmica e conservadora aprovava. A transgressão de comportamento, o uso explícito de drogas, o sexo sem limites e sem pudores, os problemas com a polícia e a aventura já eram motivos de sobra para que a crítica os rejeitasse. Contudo, a “Geração Beat” foi além: traduziu esse comportamento em linguagem literária através de ousadias no plano da criação, como o informalismo, a prosódia baseada na fala popular, o antiacadecismo. Entretanto, o fato que mais incomodava os críticos conservadores era a influência exercida por essa geração na literatura e no comportamento dos jovens da época (BIVAR, 1984).

Essas críticas foram desmentidas ao longo dos anos na medida em que as sementes de inconformismo, plantadas por esses escritores, foram desabrochando na base de manifestações posteriores como a luta das minorias e dos contrários às guerras.

A “Geração Beat” influenciou o comportamento dos jovens americanos no final da década de 60, com o surgimento das comunidades hippies. Eles queriam modificar a sociedade, criando um mundo baseado na paz, no amor e no êxtase. Como alerta Antonio Bivar (1984), ao contrário dos “beats”, os hippies não precisavam partir em busca de informações em virtude de, na década precedente, os jovens terem se empenhado nesse trabalho e de uma avalanche de idéias ter sido despejada pelos meios de comunicação na corrente cultural. Além disso, havia outra diferença entre os movimentos: enquanto o sonho “beat” proliferou, o sonho da década de 60 foi perdendo força aos poucos. Se o Festival de Woodstock¹ foi pacífico e harmonioso, o de Altamont² foi violento e baixo- astral (BUENO e GÓES, 1984). O imaginário da cena “beat” não se confunde com imagens de violência e destruição, inclusive porque seus integrantes preferiam o sossego do anonimato.

¹ Foi o mais importante festival de rock and roll, realizado em Nova Iorque em agosto de 1969, do qual participaram mais de 400 mil pessoas.

² Festival de rock organizado pelos Rolling Stones.

De qualquer forma, é com a “Geração Beat” que o sentido comunitário começa, mas esse sentido apenas se difundiu em proporções maiores no movimento hippie. Os lugares pequenos onde se reuniam os beatniks³ não se comparam aos espaços ocupados pelos hippies nos anos 60. A cena “beat” era composta de poucas pessoas, gerando uma imagem de pacifismo e utopia. No entanto, essa foi a abertura de um caminho para ser trilhado pelos jovens da década posterior. Em 60, os acontecimentos políticos ocorriam nas ruas e reuniam um grande número de pessoas, afirmando uma atmosfera de revolução, projetada e iniciada pelos “beats”.

A rebeldia é uma peculiaridade da obra “beat” tanto na prosa quanto na poesia. Entretanto, cada poeta ou cada escritor traduziu essa rebeldia e esse desejo de liberdade à sua maneira. André Bueno e Fred Góes, professores de Teoria Literária, em *O que é Geração Beat* (1984, p. 34), expõem um quadro simplificado que busca apresentar alguns dos nomes mais importantes da “Geração Beat”:

Grupo de Nova Iorque (Costa Leste): Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, William Burroughs, Carl Solomon.

Grupo de São Francisco (Costa Oeste): Gary Snyder, Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen.

Grupo da Carolina do Norte (revista Black Mountain): Robert Creeley, Robert Duncan, Charles Olson.

Nota-se que, embora seja um quadro resumido, há muitos nomes que, pelo menos em termos de Brasil, não tiveram evidência.

A “Geração Beat” apresentou mais poetas do que escritores de prosa. Isso pode ser comprovado nessa pequena lista na qual todos são poetas, com exceção de Kerouac e Burroughs.

³ O termo Beatnik é uma fusão de “beat” com Sputnik, a nave soviética que foi pioneiramente para o espaço na segunda metade da década de 50. Segundo Bueno e Góes (1984), os escritores “beats” eram, de fato, verdadeiros foguetes, inquietos, ligados, criativos.

Ginsberg foi o poeta de maior prestígio dos “beats”, reconhecido, inclusive, como um dos maiores poetas contemporâneos do mundo. Nasceu em Paterson em 1926. Frequentou a Universidade de Colúmbia, mas foi expulso, seguiu os mais diversos trabalhos e também foi preso. Nos anos 60, participou de forma bastante ativa do movimento contracultural e das passeatas de protesto contra a Guerra do Vietnã. Escreveu muitas obras, inclusive textos em prosa, mas seus livros de destaque referem-se à produção poética. Entre eles cabe ressaltar: *O Uivo* (1956) e *Kaddish* (1960). Nos seus textos, há a influência do Zen-Budismo e a incorporação do Hinduísmo. Seus poemas, além de apresentarem um conteúdo fortemente social, revelam a presença da meditação oriental. Aliás, Allen Ginsberg foi considerado o maior guru da América contemporânea. Ele foi quem mais se empenhou para que a revolução literária da “Geração Beat” acontecesse. Sendo o mais impaciente, organizou um recital para reunir poetas jovens da região numa grande noite de poesia: foi o recital na Six Gallery.

Ginsberg foi o escritor que marcou presença no cenário cultural e literário nas décadas posteriores aos anos 50. Seus poemas percorreram o mundo. No Brasil, Caio Fernando Abreu, numa carta escrita a Luciano Alabarse, faz referência ao poeta: “Leio *O Perigo do Dragão*⁴, de Bruna, que é lindo. Nos intervalos, rebato com Allen Ginsberg. Muita poesia.” (MORICONI, 2002, p. 95).

Entretanto, o movimento “beat” começou, realmente, com Jack Kerouac através de seu famoso livro *On the Road* (1957). Embora a primeira obra “beat” publicada tenha sido *Go* (1952), escrita por Clellon Holmes, e ela tenha fornecido uma descrição inicial importante para literatura “beat”, não recebeu prestígio nem deflagrou nenhum movimento. A Kerouac coube expressar e representar o mito do andarilho que buscava novos valores e

⁴ Livro de Bruna Lombardi.

aventura. Suas personagens confundem-se com ele e seus amigos, como se pode observar em *On the Road*:

O livro primeiro misturou-se e em seguida engoliu a figura de seu autor. Para milhares de leitores, Sal Paradise (*sad paradise?*), o personagem, e Jack Kerouac, o escritor, passaram a ser a mesma pessoa. Isso na melhor das hipóteses, pois inúmeras vezes julgavam que Jack fosse Dean Moriarty. Embora seja uma obra de ficção, todos os personagens e acontecimentos de *On the Road* são reais [...] (BUENO, 2004, p. 12)

A grande personagem de *On the Road* e de outros livros de Kerouac é também uma grande personagem da “Geração Beat”: Neal Cassady. Cassady escreveu apenas um livro: *The First Third* (1971), mas foi o grande herói insano na cena “beat” de *On the Road*. Ele era um típico delinqüente juvenil, um verdadeiro excluído, fora dos padrões estabelecidos pela sociedade. Não tinha formação intelectual ou escolar como ocorreu com a maioria dos escritores do movimento. Sua grande importância está em ter concretizado tudo aquilo que era descrito nos livros e que representava o desejo de ser e de fazer dos outros “beats”. No entanto, nenhum escritor deu tanto espaço para ele como Kerouac. Os dois são os maiores representantes da “Geração Beat”, cada qual da sua maneira.

Kerouac foi quem deu nome a esse movimento cultural, quem escreveu a chamada “bíblia” dessa geração e quem se consagrou como o herói dos jovens da época. Sua importância não pode ser negada. No Brasil, seu livro de maior destaque, *On the Road*, foi editado cinco vezes pela Brasiliense, recebeu uma edição pela Ediouro em 1997 e, recentemente, ganhou uma nova publicação pela L&PM.

1.2 Jack Kerouac: mente, corpo e texto em movimento

Falar de “Geração Beat” é falar, obrigatoriamente, de Jack Kerouac. Não apenas por seu livro ter sido o “fundador” desse movimento, mas por ter narrado e descrito, de forma

mais fiel, o verdadeiro jeito de viver “beat”. Além disso, Kerouac representou o novo estilo prosódico de escrever ao introduzir a oralidade na escrita e transgrediu os padrões impostos pela sociedade e pela academia.

Jack Kerouac nasceu em doze de março de 1922, em Lowell, Massachusetts, onde viveu muitos anos junto aos pais e aos irmãos mais velhos, Gerard e Caroline. Sua cidade natal, Lowell, era um pequeno centro de manufatura têxtil, uma cidade pobre e pouco desenvolvida. Nesta mesma cidade, formou-se na Escola Secundária em 1939.

Seus pais eram de famílias franco-canadenses, vindas de Quebec. Assim, a primeira língua falada por Kerouac foi a franco-canadense, por isso ele teve dificuldades em aprender inglês.

Até os seis anos, Jack Kerouac só falava o *joual* – o dialeto franco-canadense – e isso talvez explique não apenas sua permanente sensação de rejeição, sua postura marginal, como também sua paixão latina pelas vogais numa terra protestante obcecada pelas consoantes. (BUENO, 2004, p. 15)

Na adolescência, devido ao gosto pelo futebol, afastou-se de Lowell. Nessa época, o sistema de segurança isolacionista, implantado nos Estados Unidos desde 1920 e seguido por Roosevelt durante seus governos, foi interrompido e quebrado. Assim, o país confirmou sua presença na Segunda Guerra Mundial (NEVINS e COMMAGER, 1986).

Nesse período, o escritor norte-americano cursava a escola preparatória de Horace Mann, em Nova Iorque. Nessa escola, mostrava que sua vida de escritor já havia começado: fazia extensos jornais sobre o mundo esportivo: corridas de cavalo e jogos de beisebol. No jornal da escola, *Horace Mann Quarterly*, publicou também histórias de mistério.

Quando ganhou uma bolsa de estudos para a Universidade de Colúmbia, passou a morar em Nova Iorque. Ao chegar na cidade, trocou os ídolos do futebol pelas estrelas da música. Na realidade, desde a época da escola, seus gostos já se manifestavam, pois

escrevia para o jornal sobre bandas de swing, revelando não apenas o talento para a escrita como também o gosto pela música. A vida de Kerouac girava em torno da idéia de escrever. Não sabia que profissão queria seguir, mas sempre falava de si como um escritor sério. Seus planos eram passar uma vida inteira escrevendo sobre o que viu, contando com suas próprias palavras, de modo a concretizar um registro da história contemporânea sobre o que as pessoas pensavam (CHARTERS, 1990).

A influência de Sebastian Sampas foi fator essencial para Kerouac assumir-se como escritor. Lendo sobre a vida de Jack London, resolveu ser um viajante solitário. Como se lerá adiante, a personagem Sal Paradise, de *On the Road*, pode ser observada como uma representação de Kerouac: um escritor andarilho da América à procura da essência das coisas, colocando-se à margem de uma sociedade que considerava fria e hipócrita.

Essa própria sociedade já não se reconhecia. A guerra havia acabado. Restava ao homem carregar sobre os ombros a responsabilidade de reabilitar o mundo devastado pelos conflitos armados, reconstruir a civilização e estabelecer uma organização internacional forte o bastante para garantir a paz (NEVINS e COMMAGER, 1986).

Kerouac, porém, não desenvolveu sua carreira no exército, pois não conseguia se ajustar. Acabou na Marinha Mercante, onde ficou de 1942 a 1943.

Nessa época, foi construindo suas próprias características como escritor. Seu estilo de escrever marcava um encontro da palavra com a música. Esse estilo foi despertado por seus contatos com Jerry Newman, dono de uma gravadora. Jack Kerouac atuava como caça-talents da gravadora e, assim, apaixonou-se pela revolução cultural realizada pelos jovens músicos negros que estavam criando o jazz moderno. O jazz era uma tendência do momento:

Havia toda uma nova estética em elaboração e a improvisação do jazz indicava um caminho até então pouco trilhado pela arte ocidental. O culto do espontâneo, do instantâneo, a primazia da intuição sobre o intelecto, da emoção sobre a frieza

acadêmica – todas essas tendências começavam a surgir no pós-guerra [...] (BIVAR, 1984, p.74)

Por volta de 1946, começou a escrever seu primeiro romance: *The Town and the City*. A intenção era falar sobre seu sofrimento ao tentar equilibrar a vida na cidade com seus valores do velho mundo. Nessa época, fez grande parte de suas viagens. Conheceu a realidade do Oeste e buscou realizar o sonho de viver o espírito de aventura nos encontros na estrada.

Em 1948, não tinha um caminho a seguir, por isso empenhou-se em encerrar a produção de seu livro. Dois anos depois de tê-lo iniciado, concluiu-o. Enviou o original para a editora, mas ele foi rejeitado. Kerouac ficou arrasado com a rejeição e foi perdendo a confiança em si mesmo como escritor. Para ele, apenas a publicação de sua obra seria a prova concreta de que produzia literatura.

O escritor Allen Ginsberg, amigo de Kerouac, porém, gostou do livro. Seu entusiasmo chegou a ponto de distribuir cópias aos outros amigos. Contudo, o incentivo de Ginsberg não foi o suficiente para levantar o ânimo.

Entretanto, a idéia fixa sobre suas produções literárias não o abandonava. Ele trabalhava, principalmente, em *On the Road*, buscando uma narrativa contínua. O projeto era escrever sobre as viagens que realizou pela estrada, contando, exatamente, como tudo tinha acontecido, mantendo o título das versões anteriores. A personagem da nova versão era Neal Cassady.

A versão definitiva do livro foi fruto de uma descoberta: uma nova maneira de escrever, uma escrita espiritual, como ele mesmo a chamava. Era um estilo próprio, livre. Os esboços eram a sua única norma estética. As idéias fluíam diretamente para o papel, sem interrupções. A máquina de escrever seria a extensão de seu próprio corpo. A intenção era capturar a sonoridade das ruas e das estradas dos Estados Unidos, introduzindo o som

na prosa. Nesse sentido, Jack Kerouac improvisava na própria linguagem do cotidiano, inserindo o coloquial e a criatividade. Há, em sua criação literária, uma tentativa de diminuir ou ausentar a distância entre a palavra escrita e a palavra falada. Assim, pretendia liberar a literatura norte-americana das regras acadêmicas e das fórmulas européias. Em sua biografia, organizada por Ann Charters (1990), ele confessou ter medo de desistir da narrativa convencional substituindo-a pela prosa espontânea, porque sentia que isso significava que não poderia jamais ganhar a vida como escritor.

Jack Kerouac pretendia escrever de modo que a narrativa fluísse livremente. Para isso, entregava-se à descrição de cada detalhe da paisagem suburbana dos Estados Unidos e recorria à memória. Dessa forma, as frases não obedecem à ordem natural da sintaxe e formam longas digressões. Na realidade, Kerouac recusava-se a ser civilizado. Quando fazia suas viagens, nas estradas e na mente, buscava ser livre de uma sociedade que determinava o pensar e o agir.

A euforia de Jack Kerouac com seus livros não diz respeito, apenas, à empolgação em escrever. Na maior parte das vezes, escrevia-os sob efeito de alguma droga. *On the Road*, por exemplo, foi escrito sob o efeito de bezendrina, que garantia o ritmo acelerado. Além disso, seus textos estão intimamente ligados às suas vivências. Com as drogas não poderia ser diferente. Elas funcionam como um acelerador de emoções da mesma forma com que as emoções funcionam como delírios narcóticos.

Em 1952, Kerouac foi com a sua mãe à Califórnia. Voltou a Nova Iorque um mês depois de John Clellon Holmes publicar, no *New York Times*, a matéria que lhe garantiu muito sucesso: “Esta é a Geração Beat”. Holmes tentou, através dessa matéria, definir a nova consciência que surgia no campo cultural e não esqueceu de atribuir a Kerouac a definição e a expressão do movimento “beat”. No entanto, o escritor sentia-se diferente do grupo. Ele pretendia ser um grande artista literário, ou seja, estava voltado para si próprio.

Por volta de 1953, viveu um difícil período: a separação do grupo “beat”. Sua vida mergulhou na dor, no sofrimento, na melancolia e no vazio. A crença na maneira como escreveu *On the Road*, o entusiasmo com sua criação e a dedicação a outros doze livros até a publicação da “bíblia beat” não o afastaram de instantes dolorosos. Tentava afirmar para si próprio que havia dado início a uma nova literatura, formada por uma prosa espontânea, que estava adiantado demais para o seu tempo, mas não encontrava inspiração para a sua vida, não encontrava consolo para a ansiedade de ver *On the Road* publicado e, assim, ser reconhecido como um gênio da literatura pelos editores.

Durante o período de espera para a publicação do livro, Kerouac escreveu muitos outros. Escrevia em qualquer lugar, a qualquer momento, em qualquer condição. Este foi um período muito agitado de sua vida. Era preciso realizar novas descobertas, encontrar outros caminhos. Nessa ocasião, o budismo apareceu como a descoberta de diferentes imagens para seus sentimentos religiosos. Jack Kerouac era filho de pais católicos, assim foi educado e assim permaneceu até a morte. A crença no catolicismo não foi abandonada; ele, apenas, estudou muito sobre o budismo de forma a encontrar uma consolação filosófica direta para os desapontamentos de sua vida. Como afirma Ann Charters (1990, p.162): “Jack adotou a primeira norma do budismo acima de todas as outras, a afirmação de que “tudo na vida é sofrimento”. Parecia-lhe mais sucinta, mais pertinente, mais correspondente a seu estado de espírito do que a retórica bíblica do cristianismo. Era como se essas palavras tivessem sido escritas para ele. Seu budismo era uma questão emaranhada e pessoal, mas a atração mais imediata que exercia sobre ele era que servia como defesa e como meio filosófico de justificar, perante si mesmo, seu sofrimento.

Entretanto, Kerouac sentia-se arrasado. Seu livro *On the Road*, quatro anos depois de ser escrito em papel teletipo em curto espaço de tempo, ainda não havia sido publicado.

Foi nesse momento que, munido da filosofia budista, percebeu um outro significado da palavra “beat”. “Beat” significava beatitude ou beatífico.

Aos trinta e quatro anos, não tinha nenhuma ocupação estável. A família estava preocupada com ele e com a forma como ganharia a vida. Retirou-se, então, para Bixby Canyon, onde viveu solitário por duas semanas. Ele escreveu sobre esses sentimentos e sobre essas experiências no livro *Desolation Angels*.

Anos após a escritura de *On the Road*, um editor da Viking concordou em aceitar o original que, naquela época, estava se chamando “Beat Generation”. Assim, em 1957, a desejada publicação aconteceu com o título *On the Road*. Foram muitos anos de distância entre o êxtase de estar escrevendo-o em papel teletipo em 1951 e a publicação pela Viking. Esse acontecimento transformou o entusiasmo e a vida de Jack Kerouac.

Ele recebeu a notícia da publicação quando estava decidido a voltar para a Flórida com sua mãe. Já de posse dos exemplares, entregou o primeiro para Neal Cassady, amigo e protagonista da história, que o recebeu com bastante frieza.

Nos primeiros meses após a publicação de *On the Road*, tudo parecia perfeito em sua vida. Entretanto, logo o sucesso surgiu e tomou dimensões enormes, sufocando-o. Assim, começou a sentir o perigo desse turbilhão tão esperado por ele.

O sucesso do livro diz respeito, principalmente, ao estilo de Cassady. Seu perfil apresentado no texto foi moda adotada por uma geração de jovens leitores que entravam na idade nas décadas de 60 e 70. Dessa maneira, com esse romance, Kerouac transformou seu melhor amigo em lenda.

Finalmente, com o sucesso de *On the Road*, todos os seus livros foram sendo publicados, mas à medida que isso acontecia, era perdido o interesse nele como escritor.

Em 1961, começou a escrever *Big Sur*, no qual reuniu suas impressões sobre as diversas experiências de sua vida. Neste livro, descreve sua última viagem à Costa Oeste na circunstância desesperadora na qual se encontrava. Era uma tentativa de transformar tudo o que viveu num todo coerente, cheio de detalhes e imagens a partir de sua reclusão em Bixby Canyon e de reconstruir a sua vida.

Nesse período, realizou o sonho de voltar para Lowell e resgatar algo do passado. Em 1969, voltou a escrever. Primeiro, tentou trabalhar no livro sobre a última década de sua vida e, depois, resolveu trabalhar sobre um antigo original: *Pic*, publicado postumamente. Assim, encerrou a sua carreira de escritor.

Kerouac escreveu muitos livros. Sua obra pode ser dividida em dois ciclos: literatura de estrada e literatura de Lowell. A primeira está relacionada às viagens com os amigos pelas estradas dos Estados Unidos. Nessas obras, há excesso de detalhes, movimento e a presença forte do narrador. A segunda refere-se às suas lembranças de infância e juventude em Lowell. Fazem parte desse ciclo: *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy*, *Visions of Gerard* e *Vanity of Dulooz*. Ao contrário da literatura de estrada, essas obras apresentam um tom elegíaco e mais sentimental. Muitos críticos consideram-nas prolixas e sem dinamismo, provavelmente em virtude da supervalorização e mitificação do escritor de estrada, de *On the Road*.

Após uma vida regada à bebida, Jack Kerouac sofreu uma hemorragia sem a beleza e sem a energia sonhada. Numa terça-feira, dia vinte e um de outubro de 1969, foi o seu fim.

Nos últimos anos, sentia que seus sonhos foram frustrados. Pensava que se tornaria um escritor lendário ao dar origem a um novo estilo de escrever. Esperava que a prosa espontânea fosse revolucionar a literatura norte-americana na mesma medida em que Joyce

revolucionou a prosa inglesa. Entretanto, enquanto Kerouac viveu foi ridicularizado por esta pretensão.

Na atualidade, sua obra, principalmente *On the Road*, é tratada como um clássico americano, pois, na medida em que o tempo passou, ficou mais evidente para os críticos conservadores que a criação de Kerouac era produzida via métodos experimentais literários.

Para Kerouac, o valor de sua vida estava nas suas realizações, na sua maneira de agir. O que ele fez e como ele agiu estão registrados em seus livros. Seus escritos contam tanto quanto a sua vida, por isso ele é, ao mesmo tempo, um grande escritor e uma figura mitológica.

Seu maior legado é, sem dúvida, a obra que o consagrou e reproduziu os sentimentos e as ações da “Geração Beat”: *On the Road*.

1.3 *On the Road*: a “Bíblia” Beat

On the Road remonta as experiências de Kerouac com seus amigos, em 1951, quando se despediu de Neal Cassady na Califórnia e retornou a Nova Iorque pouco depois da publicação de seu primeiro livro. Nele, há a descrição das viagens realizadas por Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady e outros entre 1947 e 1950.

Sal Paradise é o narrador dessas histórias de aventuras pelas estradas dos Estados Unidos. Ele é um jovem que tenta escrever um livro, enquanto vive cercado de amigos e de desejos de liberdade. O romance conta a jornada no interior do país e no interior das personagens. O livro não apresenta um enredo definido e os objetivos parecem ausentes:

trata-se de uma série de narrativas supérfluas à compreensão da trama, misturadas aos delírios, pensamentos e desejos do narrador. Por exemplo:

“Oh, eu sou um universitário”, garanti. O ônibus chegou a Hollywood. Num amanhecer sombrio e cinzento, como o amanhecer em que Joel McCrea encontra Veronica Lake no vagão-restaurante, no filme *Viagens de Sullivan*, ela adormeceu no meu colo. Eu observava pela janela avidamente: casas rebocadas, palmeiras e drive-ins, toda aquela coisa louca, uma terra prometida e esfarrapada, o limite fantástico da América. Saltamos do ônibus [...] (KEROUAC, 2004, p. 111)

Dessa forma, o próprio papel do narrador modifica-se, pois

Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador. (ADORNO, 1980, p. 270)

Nesse sentido, através das palavras do narrador de *On the Road*, identificamos as relações sociais da época: homens separados uns dos outros e de si mesmos. Sal Paradise, através de sua visão subjetiva, descobre, na estrada, um jovem americano diferente: aquele que busca a liberdade, que está disposto a trabalhar em qualquer oportunidade e lutar contra o sistema. Centrados na figura desse jovem – Dean Moriarty – os temas principais de *On the Road* giram em torno das andanças e do ócio aliado à liberdade. O cenário da narrativa são as auto-estradas dos Estados Unidos, quase uma extensão das próprias personagens. Essas estão sempre em busca, possuídas por um delírio, percorrendo os mais diversos trajetos do mapa norte-americano. Para tanto, dirigem seus próprios carros, pedem carona, fazem auto-stop em caminhões, viajam clandestinamente em comboios de mercadorias, ou, se for preciso, roubam, por algum momento, um veículo abandonado.

Dean Moriarty é para quem o narrador dirige seu olhar. Ele é um verdadeiro *outsider*, pois pertence ao mundo da delinquência juvenil. De acordo com André Bueno e Fred Góes (1984), a explosão de energia que atravessa todas as partes do livro, corresponde, justamente, à energia de Dean, apresentada pelo narrador. Essa energia é o próprio

movimento: o efeito de agito, de trânsito, realizado pela linguagem narrativa, como se verá adiante, faz com que esse romance seja desesperador. Há uma energia dispersa que leva à sensação de não haver saída para a rebeldia das personagens. Essa sensação é reforçada pelo fato de elas percorrerem o próprio território, ou seja, não saem dos Estados Unidos, não buscam outras realidades. A rebeldia de Dean, Sal e seus amigos está em virar as costas para a sociedade e seus padrões de comportamento. Uma das formas que eles encontraram de ignorá-la é mostrarem-se inteiramente livres. Veja-se a seguinte passagem, na qual Paradise expressa essa impressão:

“É demais!”, gritei envolto pela brisa, e tomei outro trago e agora realmente estava me sentindo maravilhosamente bem. Cada gole era enxugado pelo vento esvoaçante de um caminhão sem capota, enxugado de seus efeitos maléficos enquanto o efeito bom afundava em meu estômago. (KEROUAC, 2004, p. 50)

Essa é uma cena da própria liberdade: o vento batendo, uma estrada pela frente, muito álcool para ingerir. A viagem não é tradicional, pois se passa sobre a capota de um caminhão. A sensação de liberdade permite um delírio de grandes dimensões, a ponto de as personagens apresentarem um olhar positivo sobre tudo. Aliás, inclusive para a bebida, é criado um mundo à parte: o vento afasta seus efeitos maléficos e tudo termina bem.

Na realidade, a visão positiva sobre a bebida é o reflexo da busca por um modo de vida que proporcione conforto e prazer. A dificuldade em alcançar isso está na relação do homem com o mundo. Diante da violência, das guerras, do consumismo, o indivíduo sente-se no absurdo da vida humana e, assim, não consegue continuar pensando com os conceitos tradicionais nem manter os mesmos pontos de vista sobre os acontecimentos do mundo: vive no vazio.

Em *On the Road*, o vazio e a desumanização apresentam-se na forma como é conduzida a narrativa: o texto trabalha a crise por dentro, deixando falar esse vazio através da linguagem.

No texto de Kerouac, esse vazio pode ser observado na avalanche de palavras que conduzem a história. O fôlego narrativo é avassalador: há uma mistura entre a fala coloquial, o ritmo do jazz, o caráter libertário, o fluxo de consciência e uma avalanche de palavras e imagens. Esse novo estilo refere-se à intenção do escritor em passar para o papel, de forma ininterrupta, aquilo que estava em sua mente. O uso excessivo de variados termos para expressar informações de pouca importância revela a dificuldade em narrar e, ao mesmo tempo, a necessidade de falar sem freios. A narrativa, dessa forma, contribui para a noção de movimento expressa pela trama do texto, pois acompanha o tema e a agitação das personagens. Veja-se a seguinte passagem na qual Paradise narra, com detalhes, a sua viagem ao Oeste:

Não só não havia nenhum tráfego como também chovia a cântaros e eu não tinha onde me abrigar. Tive de correr para debaixo de alguns pinheiros para me cobrir, o que não chegou a ser uma idéia genial; comecei a chorar e a praguejar e a esmurrar a própria cabeça por ser tão estúpido. Estava a uns sessenta quilômetros ao norte de Nova Iorque e, durante todo o caminho, já estava cismado com o fato de, nesse meu primeiro grande dia, estar avançando apenas para o norte em vez de seguir para o Oeste de meus sonhos. (KEROUAC, 2004, p. 30)

A passagem apresenta a necessidade do narrador em contar as minúcias de um acontecimento banal: não ter seguido diretamente para o seu destino. Suas sensações aparecem, na história, de forma incontida, justamente, para representar a liberdade por meio das palavras. Observa-se, nessa atitude, o desejo de afastar-se das amarras da repressão implantada pelo Macartismo. O narrador não pára, não perde o fôlego. A narrativa reflete a adrenalina vivida pelas personagens, dando mais energia e movimento ao romance. A alta quantidade de termos dá um ritmo acelerado ao ato de contar, criando, assim, o ritmo interno das personagens. O dinamismo do texto é fruto da própria conscientização desses seres quanto à procura da realidade.

O narrador de *On the Road* poderia ser denominado como um ser melancólico, pois, de acordo com as idéias da psicanalista e crítica Julia Kristeva (1989), o ser melancólico apresenta um discurso vazio, sem

[...] o poder de quebrar e ainda menos de modificar esse ritmo mas, pelo contrário, ele se deixa modificar pelo ritmo afetivo, a ponto de se apagar no mutismo (por excesso de retardamento ou por excesso de aceleração, tornando a escolha da ação impossível). Quando o combate da criação imaginária (arte, literatura) com a depressão se confronta precisamente com esse limite do simbólico e do biológico, constatamos que a narração ou o raciocínio são dominados pelos processos primários. Os ritmos, as aliterações, as condensações modelam a transmissão de uma mensagem e de uma informação. (KRISTEVA, 1989, p. 65)

Os parágrafos de *On the Road* apresentam a junção de frases ininterruptas. Nelas são empregadas uma alta quantidade de vogais, garantindo a sensação de leveza e liberdade às falas do narrador:

Eles varavam as ruas juntos absorvendo tudo com aquele jeito que tinham no começo, e que mais tarde se tornaria muito mais melancólico, perceptivo e vazio. Mas nesta época eles dançavam pelas ruas como piões frenéticos e eu me arrastava na mesma direção como tenho feito toda a minha vida, sempre rastejando atrás de pessoas que me interessam, porque, para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! - pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos caiam no “aaaaaaah”! (KEROUAC, 2002, p. 25)

Como se percebe, as vogais proporcionam a sensação de abertura: não há obstáculos para a fala; é possível articular livremente, como um louco, de acordo com a sugestão das palavras do narrador. As personagens representam a imagem do estranho, ou seja, do *outro*, do diferente e causam um estranhamento ao leitor quando seus atos revelam o oposto ao que é familiar. São o outro concebido como diferente, não-familiar, *unheimlich*, segundo Freud. A palavra alemã *unheimlich* é o oposto de *heimlich*, *heimisch* (doméstico, nativo), ou seja, o oposto ao familiar. O homem é tentado a concluir que aquilo que é diferente – ou estranho, como afirma Freud – é assustador porque não é conhecido, portanto, o *outro*, concebido como *estranho*, é assustador na medida em que ele permite o

desejo de sair de si, de sair do seu *eu*. Assim, os loucos também podem ser os indivíduos fora dos padrões estabelecidos pela normalidade.

Enfatiza-se, portanto, a afinidade entre a construção da narrativa através da linguagem e o ritmo interior das personagens. A filosofia da passividade e da indolência, presentes nas atitudes dos indivíduos de *On the Road*, sugerem um sentimento de que nada na vida alcança um fim e uma meta. A falta de objetivo nas ações tem consideráveis conseqüências formais; leva a enfatizar a irrelevância de todos os acontecimentos externos, gera a renúncia a toda organização formal (HAUSER, 2000).

Realizando essas relações, Kerouac captou a sonoridade das ruas:

Ao fazê-lo, introduziu o som na prosa – antes e melhor do que qualquer outro romancista de sua geração. Suas frases repletas de vogais – muitas delas presentes em *On the Road* [...] possuem uma rima interna insidiosa e envolvente, de forma que várias passagens se assemelham a longos poemas em prosa jogados, quase perdidos ou desperdiçados, em meio à fluidez aquosa do texto. (BUENO, 2004, p. 11)

Jack Kerouac pretendia escrever da forma mais rápida possível, deixando-se seguir pelo ritmo do pensamento e pela sonoridade das palavras. Assim, a intenção era não ficar escolhendo, de forma detalhada, cada palavra ou cada frase, criando uma literatura tão viva quanto a própria vida que descrevia.

O ritmo do seu romance, como alerta André Bueno, constrói-se, muitas vezes, através das aliterações. Em *On the Road*, há frases que se assemelham a versos pela repetição de sons que produzem a sensação de movimento constante e contínuo:

Um parente do sol do Oeste, Dean. Mesmo que minha tia me avisasse que ele fatalmente me traria problemas, eu podia escutar um novo chamado e vislumbrar um novo horizonte, e acreditei neles com todo o fervor da minha juventude, uns pequenos contratemplos ou mesmo a eventual rejeição de Dean, que mais tarde me abandonaria em sarjetas famintas e camas enfermas – o que me importava? Eu era um jovem escritor e tudo o que queria era cair fora. (KEROUAC, 2004, p. 28)

A repetição da oclusiva *f* pode representar um obstáculo no caminho da liberdade, dado o som intrincado pelo qual se constrói. Além disso, há a presença de duas palavras de significado negativo: famintas e enfermas, isto é, dois aspectos que limitariam a realização do desejo de livre-arbítrio. No entanto, como o próprio narrador afirma, nenhum empecilho o faria parar. Nada o impediria de ir atrás de seus desejos. Os sonhos de Sal e seus amigos dizem respeito à esperança de um mundo mais livre e mais justo. Como essa esperança não se concretizou no mundo ao seu redor, dado o momento de repressão vivido durante o Macartismo, construíram seu próprio destino. O desejo de Sal é poder falar sem controle ou pudor, inclusive em suas produções literárias. Muitas vezes, não se permite comportar dessa maneira porque sua tia encarrega-se de vigiá-lo.

A tia representa a atmosfera familiar e constrói uma rede protetora para o sobrinho ao longo do texto. Dessa forma, a tia é, também, quem polícia e controla. Ela representa, de certa forma, o pensamento da sociedade dominante, pois procura exigir os padrões que essa sociedade impõe. Tanto assim que o amigo delinqüente de Sal não aparentava sentir-se desconfortável diante da parenta. Isso se deve ao fato de Moriarty conseguir, ao mesmo tempo, virar as costas para a sociedade e conviver com ela. Ele mergulha na sociedade, mas não vive conforme seus padrões: não segue suas normas, apenas tira proveito do que lhe interessa: sexo, prazer, ou seja, aspectos relacionados ao mundo *underground*.

O texto de Kerouac apresenta a descrição detalhada da paisagem suburbana americana através de uma expressão narrativa livre, solta, isto é, as falas das personagens apresentam a linguagem das ruas: coloquial, misturada às gírias. Essa linguagem é deflagrada, principalmente, nos diálogos. Numa conversa de Sal com um motorista na estrada pode-se constatar a despreocupação com o uso formal da língua:

Pra onde você tá indo?
Pra Denver.
Bom, posso te levar uns 200 quilômetros.
Grande, cara, grande. Você acaba de me salvar a vida.

Eu também costumava pegar carona, por isso sempre pego quem encontro na estrada.
Eu faria o mesmo se tivesse carro. (KEROUAC, 2004, p. 43)

A linguagem contribui para a construção das peculiaridades dos indivíduos desse romance, pois a linguagem é onde o texto se realiza. O sujeito constitui-se na relação da linguagem com o inconsciente. Essa constituição acontece num movimento paradoxal, permitindo que as construções languageiras estruturem-se (BRANDÃO, 1996).

As personagens de *On the Road* são a alma de seu enredo. O movimento e a agitação, observados na linguagem, são fruto, também, das inquietações de suas personagens. Como afirma Antonio Candido (1972, p. 53),

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.

Enfatiza-se que, em *On the Road*, as personagens não são inteiramente fictícias, pois, em grande parte, reproduzem pessoas existentes. Sal Paradise, o narrador, seria Jack Kerouac e Dean Moriarty seria Neal Cassady. Aliás, “a ficção, por mais “inventada” que seja a estória, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da história” (MESQUITA, 1987, p. 14).

As semelhanças entre personalidades também aparece no desenvolvimento das características das personagens. Se, inicialmente, há uma nítida separação entre o narrador e seu amigo Dean, no decorrer da narrativa, os dois parecem cada vez mais próximos. A narrativa inicia mostrando o momento complicado pelo qual Paradise passava quando encontrou o amigo pela primeira vez.

Encontrei Dean pela primeira vez não muito depois que minha mulher e eu nos separamos. Eu tinha acabado de me livrar de uma doença séria da qual nem vale a pena falar, a não ser que teve algo a ver com a separação terrivelmente desgastante e com a minha sensação de que tudo estava morto. Com a vinda de Dean Moriarty começa a parte da minha vida que se pode chamar de vida na estrada. (KEROUAC, 2004, p.19)

Sal tinha a sensação de que não havia mais graça na vida. Quando conheceu Dean, essa atmosfera sofreu uma transformação: queria levar uma vida agitada, intensa, sem amarras, como a de seu novo amigo. Desde o começo, é possível perceber a influência provocada por Moriarty sobre Paradise. Era como se o mundo de Sal parasse para que pudesse contemplar Dean e, diante de toda aquela energia apresentada pelo amigo, fosse obrigado a segui-lo.

Essas duas personagens vivem como que possuídas por um verdadeiro frenesi: viajam de uma estrada a outra, caminham sem rumo, trocam de mulheres, bebem sem parar, usam drogas o tempo todo, dedicam-se ao trabalho de forma esporádica apenas para fins de subsistência. Os atos praticados por eles aproximam-se da delinquência, podendo ser interpretados como um perigo à ordem e ao sistema capitalista, visto que se vivia um período de forte repressão, gerada pelo Macartismo. Do mesmo modo, as pessoas que encontram e conhecem nas viagens são desocupados e praticam atos mais delinquentes. Assim, forma-se um universo constituído de álcool, maconha e conversas superficiais. Observa-se, portanto, que as personagens representam o próprio indivíduo do pós-guerra: desiludido com o mundo e a com a sociedade que o cerca, procura novos caminhos e novos sentidos para a sua vida. Há, implícita às atitudes das personagens, a ausência dos valores sociais. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que um sistema repressor faz-se presente para determinar e dominar o homem e seu pensamento, flagra-se, da periferia da sociedade, uma geração de jovens decididos a negar todos os valores dominantes e a criar outros, gerando, dessa forma, uma crise de ética.

Dean é a representação dessa procura desenfreada. Veja-se a seguinte passagem, na qual o narrador descreve o modo de ser de Dean:

Fui à tal espelunca sem água quente com a rapaziada e Dean abriu a porta de cueca. Marylou estava saltando do sofá, Dean tinha expulsado o inquilino do apartamento para a cozinha, provavelmente para que fizesse o café, enquanto ele dava prosseguimento às questões amorosas, já que, para ele, sexo era a primeira

e a única coisa sagrada e realmente importante na vida, ainda que ele tivesse que suar e blasfemar para ganhar o pão e assim por diante. (KEROUAC, 2004, p. 20)

Nessa passagem, Dean está sendo observado por Sal. Através dessa atitude, o narrador revela sua impossibilidade em acessar o estado mental das outras personagens. Entretanto, narra a partir de suas percepções, pensamentos e sentimentos (LEITE, 2002). Assim, salienta, por um lado, a importância do sexo na vida do amigo. Sexo é o mais importante porque é sinônimo de prazer e liberdade. O desejável seria manter relações com várias mulheres sem ter de prender-se a apenas uma. Dessa forma, não havia rotina nem monotonia. Por outro lado, na sua fala, Sal deixa implícita a irresponsabilidade de amigo. Para garantir o sustento do dia-a-dia, é preciso batalhar, ter emprego e salário. Isso é posto em segundo plano por Dean, pois é algo rotineiro e comum à vida da maioria das pessoas. Moriarty não pode ser como a maioria. Deve ser como a maioria deseja, mas não se permite.

Ele contagia a todos pela sensação de que a essência da vida está em vivê-la livremente e sem compromissos. Para isso, passaria por cima de qualquer obstáculo. Veja-se o seguinte fragmento, narrado por Sal:

Então me vesti e nos mandamos direto para Nova Iorque para encontrar umas garotas. Enquanto rodávamos de ônibus pelo insólito vazio fosforescente do túnel Lincoln, íamos encostados um no outro, gritando e gesticulando e falando com enorme excitação, e eu comecei a ficar contagiado pela doidera de Dean. Ele era apenas um garotão tremendamente apaixonado pela vida e, mesmo sendo um vigarista, só trapaceava porque tinha uma vontade de viver e se envolver com as pessoas [...] (KEROUAC, 2004, p. 23)

Sal estava contagiado porque Dean fazia tudo o que todos queriam fazer, mas não tinham coragem ou oportunidade (porque tinham família, “regras”) ou loucura suficiente para fazê-lo. É como se um Moriarty existisse dentro de Sal e não pudesse manifestar-se sempre, por isso o narrador realizava-se nas atitudes do amigo.

Paradise, entretanto, observava-o atentamente para, assim, tirar as suas conclusões:

Além disso, todos os meus amigos nova-iorquinos estavam numa viagem baixo-astral, naquele pesadelo negativista de combater o sistema, citando suas tediosas razões literárias, psicanalíticas ou políticas, enquanto Dean simplesmente mergulhava nessa mesma sociedade faminto de pão e amor; e ele estava pouco se lixando para tudo isso “desde que eu descole uma gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas, garoto” ou “contanto que eu arranje o que comer [...]” (KEROUAC, 2004, p. 28)

O amor concebido por Dean diferencia-se do concebido pela sociedade: não era monogâmico nem exigia sexo definido. O envolvimento emocional é inexistente nas relações amorosas de Moriarty, pois estava fora dos padrões dominantes. A narrativa de *On the Road* é voltada para esse ser contrário ao estabelecido pela sociedade. Assim, o discurso dessa personagem – apresentada, no texto, através do olhar do narrador – é fundamental, pois representa uma linguagem social elaborada no espaço da cultura (BRANDÃO, 1996).

Seus amigos não participam com a mesma intensidade desse mundo delinqüente, porém Dean possibilita que eles vivenciem esse mundo:

Aquela noite todos nós bebemos cerveja, jogamos queda-de-braço e conversamos até o amanhecer e, de manhã, enquanto fumávamos em silêncio baganas dos cinzeiros na luz opaca de um dia sombrio, Dean levantou-se nervosamente, andou em círculos, pensativo e decidiu que a melhor coisa a fazer era mandar a Marylou preparar o café e varrer o chão. (KEROUAC, 2004, p. 21)

Há sempre um clima de vagabundagem, de desregramento: bebidas, jogos, conversas, cigarro. As personagens buscavam emoções e realizavam uma viagem no interior do ser humano. Não deixa de ser um protesto em favor da liberdade. O conteúdo da narrativa é excêntrico, atordoante, libertador. As preocupações associadas à atitude amoral em relação ao sexo e ao uso de drogas ocorrem sem a presença de um clima de conflito. É uma atmosfera de ócio, importante para a produção artística e intelectual, por isso, certas extravagâncias também são permitidas.

Em *On the Road*, esse extremo é fundamental, pois sublinha uma peculiaridade das personagens e permite o movimento delas no tempo e no espaço, dando forma ao romance. As personagens apresentam uma submissão à realidade despida de significação, chegam a uma consciência de si mesmos e realizam um percurso que permite dar forma ao romance. Como afirma Beth Brait (1985, p. 40), a concepção

[...] que encara a obra como um sistema e possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais por referência a elementos exteriores, permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem, e resulta numa classificação considerada profundamente inovadora [...]

Ao longo da história, o percurso do narrador sofre pequenas transformações que se revelam na própria linguagem do texto:

Arranjamos duas garotas, uma linda jovem loira e uma morena gorda. Elas eram burras e chatas, mas a gente queria faturar elas mesmo assim. Arrastamos as garotas a uma boate insignificante que já estava fechando, e lá eu gastei nada mais nada menos do que dois dólares em uísque para elas e cerveja pra nós. Eu estava ficando bêbado e nem ligava. Estava tudo bem. Meus anseios e intenções voltavam-se todos para aquela pequena loira. Queria penetrá-la com toda a minha energia. (KEROUAC, 2004, p. 56)

Nota-se a combinação do estilo da narrativa com as características das personagens: a linguagem é vulgar e revela o uso excessivo de enumerações e adjetivações. Para o leitor, já não é possível determinar, com precisão, se a fala é do narrador ou de seu amigo, pois o comportamento de ambos passa a confundir-se. Nesse fragmento, Sal está totalmente voltado para o sexo. Não importava se estivesse bêbado ou em perigo. O que importava era a oportunidade do prazer. A energia de Sal passa a estar também no sexo, na libido e na falta de limites. Num momento, chega, inclusive, a manter relações sexuais com a “esposa” de Dean, apoiado pelo próprio amigo:

Arrastei Lucille e sua irmã para a maior de todas as festas. Quando Lucille me viu com Dean e Marylou seu rosto ficou enuviado – ela percebia a loucura que eles injetavam em mim. [...] Aí Marylou começou a fazer amor comigo [...]

(KEROUAC, 2004, p. 160)

Nesse tipo de texto, a problematização de significados culturais desconfortam o leitor. Dessa forma,

[...] desestabilizam suas certezas, descentram o sujeito, mimetizam o gozo, que escapam à linguagem e em que as palavras perdem seu porto. Essa é uma escrita engendradora de si mesma, sem referente, que subverte a língua pátria ou a língua do Pai, uma escrita que tem a ver com o escrito do inconsciente, que contorna o vazio. (BRANDÃO, p. 124)

Não se pode negar algo que está subjacente a essas atitudes: a necessidade de fuga. A forma que os indivíduos encontraram para acalmar o seu descontentamento foi vivendo num mundo à parte, estando em constante movimento. Veja-se o seguinte fragmento:

Ele fincou o pé na tábua contando histórias por algumas horas até que numa cidade de Iowa, onde anos mais tarde Dean e eu fomos detidos sob suspeita de estarmos dirigindo um Cadillac roubado, ele dormiu no assento por uns instantes. (KEROUAC, 2004, p. 30)

Sal narra sobre acontecimentos ocorridos no mesmo espaço – uma cidade de Iowa – construindo suas histórias em torno do que viveu nos veículos pelas estradas. Entretanto, no desenrolar da narrativa, explicita-se a necessidade de romper as barreiras do tempo para realizar associações entre fatos de diferentes épocas. Nesse sentido, é a sucessão dos estados internos do narrador que garante a descoincidência do tempo com as medidas temporais objetivas (NUNES, 1995).

Percorrendo, incansavelmente, o seu próprio território, as personagens passam por uma fuga que se aproxima da utopia. Assim, mergulham em seu interior, recorrem à introspecção e inserem-se num estupor narcótico que permite um distanciamento da realidade difícil que as cercava.

Sal, porém, não consegue realizar essa fuga de maneira completa, pois não encontra meios de desvencilhar-se de seus pensamentos nem de afastar-se por inteiro da realidade circundante. Veja-se a seguinte passagem:

Aquela noite em Harrisburg tive de dormir num banco da estação ferroviária, ao amanhecer o chefe da estação me enxotou. Não é verdade que você começa a vida como uma criancinha crédula sob a proteção paterna? E então chega o dia da indiferença, em que o cara descobre que é um desgraçado, um miserável, fraco, cego e nu, e com a aparência de um fantasma fatigado e fatídico avança trêmulo por uma vida de pesadelo. (KEROUAC, 2004, p. 138)

O narrador, às vezes, mostrava seu vazio interior: não conseguia viver sem questionamentos e sem avaliar-se. Nesse momento da narrativa, portanto, aprofunda os seus processos mentais, de forma a aparecer um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos (LEITE, 2002).

Na realidade, a narrativa em primeira pessoa estabelece uma espécie de intimidade entre o narrador e o leitor, diminuindo a distância relacionada às personagens e aos fatos narrados.

Essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o narrador quanto o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem. (LEITE, 2002, p. 12)

Aliás, a obra de Kerouac foi bem recebida pelo público jovem que se identificou com as personagens do livro pelo fato de ele estar em consonância direta com seu tempo e com a visão de mundo do autor. Personagens, enredo e linguagem representam o indivíduo que viveu uma época caracterizada pela indeterminação.

Diante da situação formada pelas guerras e pelo consumo desenfreado, o homem americano, de meados do século XX, abrigou conflitos intensos, necessitando encontrar novos valores. Ao seu redor, encontrou, apenas, medo, angústia, solidão e melancolia. Esse não era o mundo com o qual se identificava: era preciso criar meios e sentidos para fugir. Algumas personagens de livros escritos nessa época representam a busca por um mundo novo, composto de outros valores, ou seja, são personagens em trânsito, como as de *On the*

Road. Dessa forma, a “bíblia beat”, através da representação de indivíduos que vivem em desordem, anuncia o caos e as mudanças nas relações sociais.

O livro de Kerouac apresenta esse caos através de seres em constante movimento, numa busca desesperada. Como se viu, juntos, Sal e Dean compartilham literatura, jazz e o desejo de percorrer as estradas em busca de aventura. Relatando a procura de liberdade e aventura, Kerouac encontrou um caminho para clamar contra a exploração do homem pela sociedade e contra o consumo alienado num momento no qual era preciso criar novas forças e valores para construir um mundo novo.

Assim, o livro, embora narre histórias de determinados indivíduos, enfatiza seu contexto. Samira Mesquita, ao estudar o enredo, apresenta uma peculiaridade do romance da qual se pode realizar um paralelo ao texto de Kerouac: o romance leva “às últimas conseqüências a análise psicológica [...] e o comportamento da sociedade em suas relações econômico-político-culturais” (MESQUITA, 1997, p. 30).

Em suma, como se pôde observar, Jack Kerouac e *On the Road* foram, respectivamente, o autor e o livro que causaram um forte impacto no cenário literário norte-americano. A “bíblia” da “Geração Beat” foi o registro e o início de uma revolução comportamental nos Estados Unidos e, posteriormente, em todo o mundo. A narrativa revela todos os hábitos, sonhos e ideais de uma geração. O surpreendente desse romance é o fato de ele ter ultrapassado as barreiras do tempo, retratando, também, a juventude de épocas posteriores.

Muitos jovens entusiasmaram-se com o livro, lendo-o não como uma obra literária, mas como uma grande aventura da qual se sentiam parte. Reconheciam que Kerouac estava do lado deles, pois defendia a juventude e a liberdade, dando a chance de cada um ser como quisesse de forma a ser próprio e livre.

Através de sua história, de suas personagens, de seu estilo narrativo e de sua linguagem, *On the Road* mistura agitação e energia, chegando a ser um romance desesperador, visto que essa energia é dispersa, fruto de uma rebeldia e da busca incessante de liberdade. Apresenta, assim, uma nova visão de mundo, expressando sua época através da criação de um novo modo de ver, sentir e escrever.

2 CAIO FERNANDO ABREU

2.1 Os Descaminhos de uma Geração

Caio Fernando Abreu desenvolveu-se como escritor e produziu as suas obras literárias nos anos 70, herdando o pensamento de uma geração de brasileiros nascidos após a guerra de 1939-1945.

Do ponto de vista literário, a Segunda Guerra Mundial trouxe à baila a noção de fragmento a partir da utilização das armas atômicas, como já foi visto. As narrativas literárias do século XX, inclusive as brasileiras, como as de Caio, passam a apresentar-se fragmentadas e descontínuas, substituindo a certeza na ciência, dominante durante o século XIX. A partir desse momento, o homem sente-se perante um abismo. Cabe à literatura inventar uma forma de linguagem que traduza essa sensação. É o indivíduo solto, andarilho, excluído e em trânsito o foco de concentração da literatura do escritor Caio Fernando Abreu.

No Brasil, também houve mudanças, como o desenvolvimento das máquinas, com o término da Segunda Guerra. No campo político, Getúlio Vargas voltou ao poder em 1951. Seu governo, nesse período, foi marcado pelo populismo e pelo nacionalismo. Contudo, Vargas suicidou-se em 1954, gerando grave crise política. Em 1955, Juscelino Kubitschek foi eleito presidente da República. Seu governo gerou desenvolvimento industrial e crescimento urbano. Entretanto, a urbanização intensificou a precariedade de vida nas favelas e o deslocamento de nordestinos para o sul em busca de trabalho.

Nos anos 50, o mundo impressionava-se com um movimento cultural organizado por jovens intelectuais norte-americanos denominado “Geração Beat”: uma literatura que

pretendia refletir e posicionar-se no mundo através de textos sobre o desejo de liberdade e de mudança. No Brasil, houve diversas expressões dessa rebeldia. Todas elas relacionam-se, de alguma forma, com a chamada “Tropicália”, corrente revolucionária da cultura e da música brasileira sobre a qual se tratará adiante. Na literatura de Caio, manifestam-se características de todos esses movimentos sob uma nova ótica. Conforme ensina Afrânio Coutinho (2004, p. 560), esse período da literatura brasileira é marcado por uma diversidade de idéias, estilos e propostas:

No panorama diversificado da ficção brasileira de 1950 a 1960, alguns núcleos aglutinadores orientam-lhe a perspectiva. Ao lado dum romance documentário, de testemunho e crítica social, alinham-se os autores intimistas com sua prosa de escavação nos subterrâneos da consciência. Uma terceira linhagem de ficcionistas prefere trabalhar com as possibilidades da língua, experimentando novas técnicas e novos meios de expressão. Companheiros de uma aventura, cujos resultados são imprevisíveis, os escritores destes dias assumiram a crise e adiaram a morte do gênero narrativo muitas vezes anunciada.

No Rio Grande do Sul, o conto, gênero narrativo pelo qual se destacam as produções literárias de Caio Fernando Abreu, foi uma forma dominante que sofreu renovação apenas na década de 60, quando a linguagem e a temática foram atualizadas. Nesse período, surgiu uma nova geração de escritores que, sensíveis à influência modernista e à renovação dos distintos aspectos da vida gaúcha, ampliaram sua representação artística. A literatura sulina apresentava-se de uma nova maneira, principalmente no que diz respeito aos padrões da narrativa curta de ficção. Esta recebeu um caráter mais urbano, mais social. A inserção de uma linguagem coloquial e a análise dos problemas humanos decorrentes da situação social e histórica na qual se encontravam os indivíduos revelou uma nova fisionomia à criação literária gaúcha. A partir desse momento, começaram a surgir as primeiras tendências e linhas que caracterizariam a atual situação do conto gaúcho, conforme se lê em Caio Fernando Abreu.

As transformações sofridas pelo conto no Rio Grande do Sul estiveram associadas ao chamado *boom* do conto brasileiro. Num plano nacional, esse gênero literário ganhou progressiva aceitação desde o pós-guerra, porém a fase com singular expansão e prestígio ocorreu nos anos 60 e 70. Nessa época, muitos contos foram inseridos em suplementos literários, apareceu uma grande quantidade de revistas destinadas a esse gênero e foram realizados concursos para premiar novos contistas e consagrar os antigos (MOISÉS, 1989).

Aliás, a história desse momento, caracterizada pela rapidez das transformações culturais, pedia uma forma de expressão literária que atendesse a essa modernidade apressada: o conto.

Na realidade, a literatura brasileira num todo se transformou no pós-guerra. Como afirma Massaud Moisés (1989, p. 481),

No mosaico da ficção pós-guerra não podia faltar o apelo aos experimentalismos, à acrobacia formal, no louvável intuito de substituir o cediço por soluções inéditas. O *nouveau roman* francês, pela difusa influência que exerceu, é um dos focos mais prolíferos dessa tentativa de renovação estrutural levada a efeito por alguns ficcionistas da década de 60 entre nós. [...] a arte de romancear sofrera profunda metamorfose nas mãos de um Proust, um Joyce, um Kafka e outros. No plano nacional, não se percam de vista as novidades introduzidas, um tanto como *divertissement* para escandalizar o burguês, pela prosa de Oswald de Andrade. Mas é o romance de Allan Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras, que provocaria estremeamento nas bases da narrativa tradicional, de feição balzaquiana. Nem tudo, é certo, foi aproveitado pelos nossos ficcionistas dessa linhagem, mas também não é verdade que, sem remontarmos ao modelo francês, não situaremos devidamente as modificações que praticaram. Se nem sempre lograram o resultado em vista, nem por isso deixaram de chamar a atenção para as linhas avançadas da ficção européia [...]

Em 1964, o golpe militar retirou a esquerda do poder em nome do fim da corrupção e da subversão. Passou-se a governar a partir de decretos-leis que suspenderam as garantias constitucionais e cessaram mandatos e direitos políticos. Os partidos políticos foram extintos e o bipartidarismo foi instituído: a ARENA, Aliança Renovadora Nacional, correspondia à situação e o MDB, Movimento Democrático Brasileiro, correspondia à

oposição. No país, foi sendo instalado, gradativamente, um clima de medo e de delações (FAUSTO, 2002).

O contexto cultural brasileiro sofreu com a cassação e com a prisão de importantes intelectuais. Dessa forma, o golpe ocasionou uma forte resistência no meio cultural. A literatura e a crítica ficaram sem voz.

Se a nossa história política nos ajuda a estabelecer o divisor de águas, este poderá passar pela fase mais negra da ditadura militar, entre 64 e 74, com toda a sua carga de opressão, exílio, censura. O seu contraponto simbólico veio a ser a literatura-reportagem, assim como o teatro se fez então denúncia e o cinema, depoimento. (BOSI, 1994, P. 435)

Para Antonio Candido (1987), o Brasil e os países da América Latina, à exceção de Cuba, apresentavam traços comuns: a urbanização acelerada e desumana, a transformação das massas rurais em massas miseráveis e marginalizadas, a neurose do consumo. Todos esses fatores, aliados ao capitalismo predatório transformaram os países em um novo tipo de colônias regidas por governos militares. Dessa forma, o decênio de 60 foi turbulento, marcado por crises institucionais.

Entretanto, desde o período do governo Goulart, houve um aumento do interesse pela cultura popular. Assim, o golpe não cortou, de forma imediata, essas aspirações e reivindicações (CANDIDO, 1987).

De qualquer maneira, a ditadura militar não significou um período de total isolamento de nosso país,

[...] ao contrário, coincidem com a explosão de maio de 68 na França e com os seus vários desdobramentos que atingiram em cheio formas de conduta individual e modos de expressão entre as gerações que sofreram o seu impacto. No Brasil a abertura cultural precedeu a abertura política e lhe sobreviveu. (BOSI, 1994, p. 435)

Nessa época, muitos jovens começavam a reclamar o lugar do sujeito, a liberdade e as potências do desejo, apelando para a contracultura. Muitos escritores tinham um vínculo ideológico com o pensamento socialista, logo, suas obras denunciavam o egoísmo, a individualidade e a busca pelo ganho pessoal reinantes nas relações interpessoais de um sistema capitalista.

Na ficção, no decênio de 60, o escritor Antônio Calado é um exemplo da renovação da literatura brasileira no clamor do golpe. Seus romances têm algumas manifestações fortes contra a ditadura militar.

Nos primórdios de 1968, ocorreram muitas mobilizações no Brasil e no mundo ocidental. O grande marco da convergência das forças que se empenhavam na luta pela democratização foi a chamada passeata dos 100 mil.

O desejo dos jovens brasileiros estava associado a uma virada internacional, pois coincidia com os acontecimentos da França e com a explosão hippie. No entanto, nossas utopias diziam respeito a sonhos que nos Estados Unidos e na Europa há muito tempo já haviam sido conquistados, como partidos políticos legais, sindicatos, propriedade de terras, salários justos, direitos civis, baixos níveis de inflação, verbas para a educação e muitos outros fatores (BUENO e GOES, 1984).

De qualquer maneira, o Brasil ansiava por uma nova vida e uma nova cultura. Assim, em plena ditadura militar, o “Tropicalismo”, com os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, pretendia renovar a MPB. Os tropicalistas procuravam uma estética que lhes parecesse nova na arte. O movimento agrupou artistas como o dramaturgo José Celso Martinez Correa, o maestro Rogério Duprat, o artista plástico Hélio Oiticica e os poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos.

O tropicalismo propôs-se a ser, por um lado, uma ruptura estética e ideológica e, por outro, uma retomada de temas suscitados pelo movimento modernista de 1922. Caetano Veloso admirava Oswald de Andrade porque acreditava que ele pensava o Brasil de uma forma aberta e enquanto nação capaz de deglutir diferentes influências aparentemente contraditórias.

Essa corrente surgiu em plena ditadura militar, representando o anseio por renovações e liberdade. Simbolizou, assim, a contradição daquele momento brasileiro: de um lado, a repressão do governo, de outro, a busca de liberdade para criar. Pautado nessa base cultural, nasceu o grupo “Novos Baianos”, oriundo do Nordeste do país. Influenciados pelo “Tropicalismo” e pelo movimento hippie, os “Novos Baianos” tornaram-se emblemáticos na cultura brasileira, pois revolucionaram a MPB e o rock do país. Além disso, foram símbolo de ruptura com os padrões vigentes de comportamento: as roupas, os hábitos e a convivência em “comunidades” quase anárquicas deixam interpretar a relação direta com o movimento hippie dos Estados Unidos. Como se lerá adiante, a obra literária de Caio Fernando Abreu afina-se, pela visão de mundo e pela temática, com as propostas dessa nova geração de artistas.

Com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, passou a existir um controle mais rígido das atividades culturais, pois houve uma maior concentração nas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Muitos artistas acabaram exilados.

De 1969 a 1973, o país viveu o período chamado de “milagre”, pois houve um extraordinário crescimento econômico. As conseqüências do “milagre” foram, sobretudo, sociais. Do ponto de vista do consumo pessoal, a expansão da indústria favoreceu as classes de renda alta e média, mas os salários dos trabalhadores de baixa qualificação foram comprimidos (FAUSTO, 2002).

Dessa forma, evidencia-se o processo de transformação e modernização acelerado pelo qual o Brasil estava passando na segunda metade do século XX.

Acontecimentos grandiosos formaram o fundo histórico sobre o qual se desenrolaram as correntes estéticas dos últimos anos do século XX.

Apenas em 1974, durante o governo do general Ernesto Geisel, a arte nacional pôde retomar seu caminho e redescobrir uma tradição popular e brasileira, pois, nesse governo, iniciou-se a abertura política.

A literatura brasileira dos anos 70 caracteriza-se pela inclusão de novos temas e pela crítica ao processo de modernização. Nesse momento, houve uma tendência à ruptura com a tradição e a manutenção de uma linha mais tradicional, mas não convencional. Para Antonio Candido (1987, p. 212),

Estas tendências podem ser ligadas às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um movimento duplo de negação e superação. A ditadura militar – com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados – certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação, como foi entre outros o caso do tropicalismo dos anos 60, que desencadeou uma recusa trepidante e final dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura, como bom-gosto, equilíbrio, senso de proporções.

No Rio Grande do Sul, em 1970, foram criados projetos para a difusão e para a leitura de autores gaúchos, trabalho realizado pelo Instituto Estadual do Livro em Porto Alegre. Com isso, houve uma explosão do conto sul-rio-grandense, registrando-se um aumento do número de autores que passaram a ficcionalizar o espaço urbano e o mundo interior do homem. Surgiram alterações no tratamento referente à representação identitária, pois o idealismo e a mitificação do homem do campo foram abandonados para a adoção de uma perspectiva mais realista e crítica.

Por outro lado, também as modificações na economia do país, o regime ditatorial, a implementação do capitalismo e o desenvolvimento tecnológico refletiram na produção literária. Surgiram narrativas de cunho mais psicológico e intimista, pois essa era a situação humana presente. Com a privação da liberdade através da censura, o indivíduo viu-se obrigado a voltar-se para seu eu, o que explica as tendências que a narrativa gaúcha passa a desenvolver.

Inserindo as personagens nesse contexto, o conjunto de obras de escritores gaúchos como Moacyr Scliar, Josué Guimarães, Rubem Mauro Machado, Tânia Faillace, Sérgio Faraco, Carlos Carvalho, Ieda Inda, Laury Maciel, Flávio Moreira da Costa, Flávio Aguiar, João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu, contistas da geração de 70, representou a nova fase do conto sul-rio-grandense. Esses autores mostram a vida humana via contexto contemporâneo: sob o signo da violência e da crueldade. Assim, realizam um adentramento psicológico nas suas personagens, dando subsídios para a vertente intimista. Rompendo com a estrutura tradicional, ao tratar a vida humana como seu objeto de representação, os escritores infringem os padrões do conto até então estabelecidos. Coube a Caio Fernando Abreu atenuar a divisão entre os gêneros literários, buscando uma nova temática relacionada ao homossexualismo e aos problemas existenciais do homem do século XX. Dentre esses, o direito a expressar-se com liberdade. Para tanto, em sua obra, desconstruiu a representação tradicional. Sua imaginação pessoal, as metáforas constituídas de enigmas e as imagens alegóricas denunciam o quadro social daquele período. Caio possuía seu próprio modo de contar: criava imagens oníricas particularizadas, articuladas numa linguagem subjetiva, visando induzir o leitor ao comentário e à reflexão. Como se lê a seguir, no conto “Nos poços”, de *O Ovo Apunhalado*, o escritor buscou articular na forma essas diferenças:

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê. (ABREU, 1992, p. 19)

2.2 Inventário de uma Criação: o autor, seu tempo e sua obra

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago, cidade do Rio Grande do Sul, próxima à Argentina, no dia 12 de setembro de 1948. Aos seis anos de idade, o escritor começou a escrever seus primeiros textos. Nesse período, o país sofria o choque do suicídio do presidente Vargas. No Rio Grande do Sul, sua morte causou uma enorme comoção popular: houve cenas de violência contra as sedes dos partidos de oposição a Getúlio em Porto Alegre (KÜHN, 2002).

Aos dezoito anos, Caio teve o primeiro conto publicado, “O príncipe Sapo”, na revista *Cláudia*. Nessa época, o Brasil vivia um período de forte opressão política. O Rio Grande do Sul participava do momento de forma ativa. Leonel Brizola, governador do estado até 1963, desenvolveu a “Campanha da Legalidade”, adiando por quase três anos o desfecho do golpe militar que, naquela época, estava sendo elaborado.

Não fosse a atuação decisiva do governador, que mobilizou diversos apoios à causa da legalidade (no caso, a posse do vice-presidente João Goulart), o movimento militar teria sido bem-sucedido naquele momento. Brizola conseguiu garantir o apoio fundamental do comandante do III Exército, o que evitou a tomada do poder pelos homens das casernas. Em 1964, porém, os militares não estavam mais desunidos e a situação acabou tomando outro rumo. (KÜHN, 2002, p. 145).

Caio foi contemporâneo da juventude que assistiu ao golpe responsável pela implantação do regime militar em 1964. Esse golpe gerou repercussões no contexto

cultural brasileiro: em decorrência, também, da cassação e da prisão de importantes intelectuais, ocasionou forte resistência no meio cultural. Dessa forma, Caio produz sua literatura como forma de se opor à repressão, buscando formas de resistência à agressão social. Talvez essa convergência de propósitos tenha feito de Caio um leitor de Jack Kerouac.

Na realidade, a ditadura brasileira estava em consonância com os acontecimentos mundiais. Nos anos 60, o mundo vivia os efeitos do auge da Guerra Fria, que o dividiu em dois blocos: o capitalista e o socialista. Na América Latina, havia um receio pelo exemplo de sucesso da Revolução Cubana. No Brasil, o governo de João Goulart era identificado com propostas socialistas e comunistas. O golpe militar era um freio a essas pretensões.

Nesse contexto, Caio Fernando Abreu produziu a maior parte de suas obras.

Enquanto o escritor iniciava os cursos de Letras e Arte Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1967, explodia o “Tropicalismo”: corrente cultural que refletia os conflitos políticos e estéticos da época. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram os grandes nomes desse movimento. O primeiro compôs a música *Alegria Alegria*, inovadora na forma-conteúdo da letra, salientando o mundo fragmentado e sugerindo o desejo de prazer e liberdade. Nesse sentido, na literatura de Caio, mergulhada nas agitações políticas e culturais do país, é possível encontrar ressonâncias desse movimento. Enquanto surgiam essas novas questões, a censura acirrava-se e os escritores obrigavam-se a denunciar as barbaridades do regime autoritário de forma tímida e velada.

Sem completar seus cursos superiores, Caio decidiu mudar-se para São Paulo em 1968. A nova cidade proporcionou-lhe um novo emprego: foi repórter da primeira equipe da Revista *Veja*. Em São Paulo, recebeu menção honrosa quando concorreu ao prêmio José Lins do Rego e recebeu o Prêmio Fernando Chinaglia pela obra *Inventário do Irremediável* (1970).

Os textos dessa obra e de outras de Caio refletem a situação social e histórica na qual foram produzidos e rompem com o estabelecido pela tradição. Nesse sentido, o escritor buscava “um esforço revolucionário, pacífico ou não, no sentido da transformação da ordem econômica vigente” (PORTELLA, 1975, p. 69). Esses aspectos determinam a temática da solidão e do medo, presentes em sua literatura.

Diante de uma nova situação e de um mundo sem perspectivas, o brasileiro entrou em conflito com sua identidade. Essa realidade pode ser vista na obra de Caio Fernando Abreu: não, apenas, como a representação da vida social brasileira, mas também, como

[...] uma realidade nova, ‘opaca’, que não pode ser compreendida, em relação ao seu horizonte de expectativa diretamente, mas apenas através das perguntas que lhe proporcionem uma também renovada percepção do mundo e do problema humano. (LOBO, 1992, p. 236)

Refletindo essa realidade, em 1970, Caio Fernando Abreu publicou o romance *Limite Branco*, cujo tema principal é a busca de identidade. Nesse romance, o protagonista questiona os próprios valores e os valores de sua família, formando, ao longo da narrativa, sua personalidade.

Nesse momento, a liberdade do brasileiro estava cada vez mais limitada. No Rio Grande do Sul, organizações consideradas subversivas (sindicatos dos trabalhadores, o movimento estudantil) eram perseguidas e reprimidas. Nenhum setor da sociedade foi poupado pelos militares, nem mesmo a imprensa e a universidade.

Apesar disso, após o golpe militar, a economia nacional sofreu um rápido crescimento. O aumento do produto interno bruto, o desenvolvimento da produção industrial e do mercado interno de consumo contribuíram para a expansão da idéia de que o Brasil estaria passando por um verdadeiro milagre econômico (FAUSTO, 2002).

Em meio a essa situação, Caio Fernando Abreu, depois de viver em São Paulo, foi para o Rio de Janeiro onde trabalhou como pesquisador e redator das revistas *Manchete* e *Pais e Filhos*. No ano seguinte, teve de voltar a Porto Alegre por ter sido preso por porte de drogas, passando, assim, a trabalhar no jornal *Zero Hora*. Nessa época, ganhou outro prêmio, o do Instituto Estadual do Livro, pelo conto “Visita”. Em 1973, viajou exilado para a Europa. Em Estocolmo foi lavador de pratos e em Londres foi faxineiro. Retornou em 1974, quando, no Brasil, o governo do partido da oposição tomou posse. Na economia, o milagre econômico revelava-se uma ilusão. Das margens, manifestava-se um pouco de literatura, cujo ritmo acelerou-se, apenas, com os movimentos de anistia e com a volta dos exilados. Dentro desse contexto, a literatura brasileira transformou-se. A discussão, a conscientização e a crítica sobre o sistema implementado, as questões sociais, os modos de funcionamento de poder e o autoritarismo eram reprimidos e figurados na linguagem para expressar uma posição contra o poder, tal como estava estruturado.

Como afirma Bosi (1994, p.435),

O capitalismo avançado, combinando selvageria e sofisticação eletrônica, conquistava o monopólio dos bens simbólicos. Os desejos, ou melhor, as suas representações e as suas contrafações, convertiam-se em mercadorias sob a batuta dos meios de comunicação de massa.

A publicação, em 1975, do livro de contos *O Ovo Apunhalado*, representou a denúncia desse momento histórico através da criação de alegorias para criticar a sociedade de consumo desumanizada. Embora a obra de Caio tenha sido julgada como um atentado contra os bons costumes e, por isso, tenha sofrido alguns cortes, foi considerada uma das melhores do ano pela revista *Veja*.

Durante a década de 70, o desejo de liberdade manifestou-se através da intensa oposição ao governo e às medidas constitucionais. Na mesma década, no ano de 1977, outro livro de contos de Caio foi publicado: *Pedras de Calcutá*, no qual as imagens

enigmáticas são freqüentes. Através delas e de uma estrutura fragmentada, são expostos os problemas da sociedade e do interior dos indivíduos, inseridos em um contexto de repressão.

As personagens de *On the Road* também vivem uma conjuntura de opressão, direcionada pelo Macartismo. A forma como Caio e Kerouac expõem essas circunstâncias aproxima a literatura de ambos. Nas obras do escritor gaúcho, as metáforas, as imagens inusitadas, as simbologias e as ambigüidades formam o clima de denúncia e apresentam, através da articulação desses elementos, a construção do mundo interior e exterior das personagens, caracterizadas pela falta de perspectiva. No romance de Kerouac, a ruptura dos padrões estabelecidos, representada pelas atitudes não convencionais das personagens, expressa o desejo de fuga da atmosfera repressiva.

No contexto da ditadura militar brasileira, a resistência manifestava-se não apenas na literatura, mas nos movimentos que buscavam reformas na situação política do país. Em 1979, quando João Figueiredo tomou posse, foi assinada a anistia; voltou o pluripartidarismo e a censura foi abolida. Esses fatores geraram uma nova euforia na população, alimentando suas esperanças. Assim, são apontados novos caminhos para a geração que sofreu as conseqüências de viver sob o regime militar. Nesse sentido, dirige-se a obra de Caio, escrita em 1982: *Morangos Mofados*, mais um livro de contos. No ano seguinte, ele publica *Triângulo das Águas*, composto de três narrativas nas quais aparecem, assim como em *Morangos Mofados*, os conflitos entre os instintos das personagens e as regras impostas pela sociedade que não aceita algo distante da moral convencional.

Após várias manifestações, o movimento pelas eleições diretas foi ganhando intensidade. Converteu-se em uma quase unanimidade nacional. A população punha todas as suas esperanças nas diretas já (FAUSTO, 2002).

Em 1985, após um acordo entre o governo e as oposições, Tancredo Neves foi eleito presidente por votação indireta. Foi um momento de grande esperança para o retorno da democracia. Com o falecimento de Tancredo, o período de transição passou a ser dirigido por José Sarney.

O Brasil vive, desde esse momento, tentativas de redemocratização. Buscando recompor-se, o país apresentava-se de forma desordenada e em processo de mudança. Essa atmosfera é recriada em *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* (1988). Esse livro apresenta personagens excluídas da sociedade: marginais, homossexuais, solitários, alienados, ou seja, representantes de um mundo caótico, em transformação.

No mesmo ano da publicação de *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*, Regina Zilberman reuniu contos de Caio Fernando Abreu e lançou uma antologia denominada *Mel e Girassóis*. Essa antologia permite relacionar questões fundamentais, surgidas nas obras anteriores, além de traduzir os temas principais do autor: identidade, solidão, introspecção, opressão das grandes cidades, desumanização, busca da dignidade.

Em 1989, junto com o amigo Luiz Arthur Nunes, Caio conquistou o prêmio Molière pela autoria da peça *A Maldição do Vale Negro*. Essa peça veio a ser publicada na coleção *Teatro: textos e roteiros*, do Instituto Estadual do Livro, sob coordenação de Léa Masina. No mesmo ano, o escritor publicou *As Frangas*, seu primeiro livro infantil.

Num plano nacional brasileiro, a inflação aumentava cada vez mais. Após a tentativa do Plano Cruzado, o Brasil vivia a campanha eleitoral que elegeu Fernando Collor, em 1989, por eleições diretas.

Em 1990, Caio Fernando Abreu publicou mais um romance: *Onde Andará Dulce Veiga?* A obra conta a história de um jornalista que busca encontrar a cantora Dulce Veiga,

desaparecida há anos. Nessa busca, o protagonista procura, também, algo de si mesmo que se perdeu.

Em 1991, o escritor apresenta sua obra no exterior: *Os Dragões não Conhecem o Paraíso* é lançado em Londres e em Paris.

No plano político, o Brasil passava, mais uma vez, por um período de mudanças. O presidente Collor renunciou ao cargo em 1992 sob forte pressão causada pelo julgamento de seu impeachment. O vice-presidente, Itamar Franco, assumiu o poder.

Nos últimos anos de sua vida, Caio Fernando Abreu ganhou muitos prêmios, como o Laura Battaglion, pelo melhor romance traduzido na França. Em 1995, quando publicou a antologia *Ovelhas Negras*, foi patrono da Feira do Livro de Porto Alegre. Caio afirmou que essa antologia é uma espécie de “biografia ficcional”, pois recolhe as características da maioria de suas obras.

Entretanto, sua carreira foi interrompida pela Aids. O escritor gaúcho sofria os sintomas da doença há alguns anos, mas encarava a situação com muito humor. Não se entregou, nem queria parar de viver. Pelo contrário: a proximidade da morte era um estímulo para viver melhor. Preocupava-se, apenas, com o pouco tempo que teria para aproveitar a vida, escrever mais e realizar seus projetos.

Faleceu no dia vinte e cinco de fevereiro de 1996, aos 47 anos de idade. Sua morte foi precoce, pois ele estava em pleno apogeu como ficcionista. Sempre foi dedicado à literatura, embora tivesse, muitas vezes, de passar por cima de uma série de adversidades.

Nas palavras de Ítalo Moriconi (2002, p. 11):

Sua trajetória de vida fornece um bom retrato da conspiração permanente operada pela sociedade brasileira no sentido de impedir ou dificultar a profissionalização do escritor-artista. A explicação deve estar na precariedade de nossa cultura literária, que leva à precariedade do mercado, tanto em nível quantitativo como qualitativo. A maioria dos nossos novos leitores não tem ultrapassado a demanda por textos mais próximos de uma linguagem juvenil ou de uma orientação à auto-ajuda. Situação delineada exatamente no período em

que Caio atingiu a maturidade – os anos 80/90 do século recém-terminado. Ele que, pelo cronograma das histórias literárias, tendo começado a escrever ainda quase adolescente nos anos 60, pode ser classificado como autor representativo da geração de 70 em nossa literatura.

Após sua morte, foi lançado ainda outro livro seu: uma coletânea de crônicas publicadas em *Zero Hora* e em *O Estado de São Paulo*. O livro foi lançado com o título *Pequenas Epifanias*. Entretanto, seus projetos iam muito além: ele queria dar continuidade ao livro *As Frangas*, aventurando-se na literatura infantil; publicar no Brasil relatos editados em francês e escrever um grande romance (ZERO HORA, 26/02/96).

Como se lê, Caio construiu uma trajetória singular, o que permite observá-lo como um escritor mergulhado nos dramas do fim do século XX:

A rede de relações de Caio nos traz o perfil de um escritor de fim de século cujo trabalho de criação literária anda par a par com o mundo do entretenimento, do espetáculo e do jornal, contrastando, de um lado, com outros autores mais canônicos cuja sorte dependeu e depende do aval universitário e, de outro, com aqueles que conseguiram construir carreiras bem-sucedidas através da penetração no mercado paradidático e infanto-juvenil Caio ocupou um entre-lugar (outra expressão roubada do mestre Silviano Santiago) que merece ser estudado e discutido por quem se interessa por uma reflexão crítica sobre a história recente da produção cultural no Brasil. (MORICONI, 2002, p.18)

Com esse panorama inicial, pretendeu-se mostrar que a obra de Caio Fernando Abreu possui relações profundas com a realidade histórica. Ele dialoga com os fatos a “contrário sensu”. Os relatos de seus textos denunciam o sistema repressor responsável pela privação dos sonhos, ideais e esperanças de liberdade, embora não descrevam de forma explícita a ditadura militar no Brasil. O escritor cria jogos de linguagem, explora diálogos e monólogos e capta os detalhes da expressão humana. Com suas personagens, agride o “status quo” dominante e desmitifica a visão de identidade una, pois apresenta indivíduos de perfis opostos aos exigidos pela sociedade tradicional: são homens e mulheres fragmentados e destituídos de identidade que vivem as mazelas sociais e psicológicas do século XX. Um século, que, segundo Arnold Hauser (2000, p. 975), é marcado pelo

[...] fascínio da “simultaneidade”, a descoberta de que, por um lado, o mesmo homem vivencia tantas coisas diferentes, desconexas, e homens em diferentes lugares experimentam freqüentemente as mesmas coisas, de que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, esse universalismo, do qual as técnicas modernas tornaram consciente o homem contemporâneo, talvez seja a verdadeira fonte da nova concepção de tempo e de toda a rudeza com que a arte moderna descreve a vida.

Com isso, Caio desconstrói a idéia de mundo harmônico e tenta, através de suas obras,

[...] conciliar, através do discurso, uma visão de mundo catastrófica e anti-utópica, decorrente da repressão política e dos conseqüentes desequilíbrios sociais, a uma outra de natureza psicanalítica. (MASINA, 1998, p. 174)

Assim, a investigação interior e o auto-conhecimento são os eixos em torno dos quais giram as histórias de seus textos. Para tanto, o conto foi o gênero literário através do qual as narrativas de Caio destacaram-se de forma mais intensa, recebendo uma linguagem capaz de influenciar a estrutura da narrativa e de representar o interior das personagens.

2.3 Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: Voz e Dicção Afinadas com seu Tempo

Para viabilizar a apresentação desse universo ficcional, o conto mostra-se como o gênero narrativo mais apropriado para a literatura de Caio Fernando Abreu. A necessidade de denunciar a fragmentação pessoal do homem levou o escritor a optar pelo gênero narrativo que mais representa a estreita personalidade e a reduzida existência das personagens: o conto, embora Caio tenha escrito crônicas e romances. Através desse gênero, o escritor criou uma forma específica de captar os mais profundos detalhes da expressão humana. Inserindo-se ora na perspectiva do conto tradicional e ora na perspectiva contemporânea, Caio criou narrativas de natureza psicológica, focalizando o indivíduo e seu interior.

Entre as várias acepções da palavra conto está a literária. A relação da forma com a arte de contar é tão antiga quanto a humanidade e, talvez, por isso, seja difícil precisar a história do conto. Alguns estudiosos acreditam que seu aparecimento tenha ocorrido alguns milhares de anos antes de Cristo, e seu principal exemplo seria o episódio de conflito entre Caim e Abel.

Durante a Idade Média, a prática de contar conheceu e experimentou uma espécie de apogeu com o aparecimento de alguns contistas, como Boccaccio, com seu *Decameron*.

No entanto, o esplendor do conto ocorreu no século XIX. Isso aconteceu, inclusive, pela ligação indissolúvel aos primeiros balbucios da indústria cultural, ou seja, à extensão do capitalismo ao campo da cultura e ao surgimento da imprensa periódica. A forma do conto foi determinada pelo caráter de seu veículo, o periodismo: leitura de um só fôlego, devido à curta extensão, efeito único, um único enredo. Dessa forma, o conto caracterizava-se por ser unívoco, isto é, constituído de unidade dramática.

Uma das teorias mais famosas sobre o conto é a de Edgar Allan Poe. Ele trabalhou questões relacionadas à noção de limite do gênero, como: a brevidade, a intensidade e a totalidade. Na sua concepção, o contista não tem o tempo por aliado e seu recurso é trabalhar em profundidade. Para tanto, o tempo e o espaço têm de estar condensados. Como afirma Poe (1985, p. 104),

[...] a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito.

Dessa forma, o enredo seria o responsável pela estruturação da narrativa. Ele compreenderia todas as situações e suas devidas ordens, sendo seu princípio primordial a ligação causal e temporal entre os fatos. Assim, o clímax da história deveria estar em seu fim para garantir o enigma e a surpresa do leitor.

No entanto, o conto transformou-se através dos tempos e multiplicou-se em diferentes possibilidades de construção. No decorrer de sua história, sofreu mudanças técnicas que transformaram o modo de narrar.

Segundo a professora de literatura brasileira Nádya Gotlib (1998), com a Revolução Industrial, a unidade de vida perdeu-se e essa perda manifestou-se nas obras literárias. Assim, surgiram novas formas de abordar a condição humana na literatura. Dentre elas, destaca-se a fragmentação: representação da vida dos indivíduos e dos valores da modernidade. A literatura acentua esse processo através da criação de obras com palavras sem conexão lógica, ou seja, de criação de histórias desligadas de um antes e um depois. Na narrativa moderna, elege-se um instante causal da realidade desvinculado da sucessão temporal. “O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento de ordem linear, para outro diluído [...]” (GOTLIB, 1998, p. 30).

Segundo o escritor Julio Cortázar (1974), a história linear é substituída por uma condensação de imagens, porque, através dessas, pode-se transmitir a relação da escrita com o homem moderno. Assim, a condensação de imagens apresenta uma ação inconclusa ou ambígua: as fragmentações de consciências começam em qualquer ponto e não têm fim específico (MORA, 1985). O enredo passa a ser uma aventura da mente e o clímax surge a partir dos elementos interiores das personagens. Percebe-se, desse modo, que, devido às transformações sofridas pelo conto, há uma variedade de visões sobre sua estrutura.

Os contos de Caio apresentam essas transformações. De um lado, correspondem aos modelos tradicionais com enredo definido, seqüência cronológica, condução a um desfecho; de outro, rompem com esses modelos, renunciando a eles, através da diluição do enredo, do aprofundamento da investigação introspectiva, da exploração dos estados oníricos, da fragmentação e da desconstrução da ilusão realista. Dessa forma, o escritor

manifesta via estrutura narrativa a experiência do indivíduo excluído que busca, em si mesmo, um refúgio para os problemas da vida moderna.

No processo de criação literária de Caio, são incorporados elementos de suas vivências e de seus diálogos com outras obras, autores e culturas, especialmente com a “Geração Beat” e com seu escritor de maior destaque: Jack Kerouac. A viabilização dessas relações encontra-se na correspondência entre a linguagem, a estrutura narrativa, o ritmo interno das personagens e o conteúdo narrado. Em suma, há, nessas narrativas, o predomínio da idéia ou noção de fragmentação. Assim, a fragmentação interior das personagens reflete-se na estrutura dos textos, tornando-os descontínuos. Ao tomar a fragmentação como elemento constitutivo da estrutura narrativa e do desenvolvimento da temática, Caio infringe algumas regras do conto tradicional. Assim, a noção de enredo desloca-se e perde a unidade e o centramento. Revelar o interior do indivíduo e dar visibilidade ao homossexualismo surgem como eixos centrais dos temas. A linguagem, por sua vez, é levada às (quase) últimas conseqüências, aproximando-se, significativamente, da lírica contemporânea que é feita de dissonâncias. Para Hugo Friedrich (1991), estudioso de história, filosofia e literatura, a lírica do século XX provoca uma experiência de obscuridade que fascina e desconcerta, gerando uma tensão.

Ao produzir literatura visando o fragmento e a dissonância, Caio Fernando Abreu dialoga com a produção literária de Jack Kerouac. Ambos, para resistirem à agressão social, constroem seus textos como uma oposição ao autoritarismo. Os contos do escritor gaúcho apresentam um contexto marcado pela ditadura militar; o romance de Kerouac é a representação do desejo de fuga da opressão gerada pelo Macartismo.

2.3.1 Inventário do Irremediável

A aproximação entre as preocupações de Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac revela que o olhar do contista gaúcho estava voltado para o resto do mundo. Esse olhar pressupõe trocas e fusões com outras culturas. Por exemplo, em *Inventário do Irremediável* (1970), encontram-se personagens solitárias, isoladas, voltadas para o seu interior. Nesse livro, o conto “Cavalos Brancos de Napoleão” narra instantes da vida de Napoleão, um advogado que via cavalos brancos. A situação na qual se encontrava é associada a experiências de loucura, inclusive porque sua família e amigos construía essas insinuações. A visão surgiu, pela primeira vez, num momento específico de sua vida: quando as exigências de sucesso e luxo aumentaram progressivamente. Segundo o narrador, “quando isso aconteceu, já tudo estava perdido” (ABREU, 1995, p. 13), mas havia a possibilidade de as visões de cavalos terem acompanhado o protagonista no decorrer de sua vida:

[...] Napoleão os teria trazido consigo, latentes, desde o útero materno, e só de repente vieram à tona. Como se aguardassem circunstâncias mais propícias para atacar. Pois eram inteligentes. E prudentes também. (ABREU, 1995, p. 13)

Pressupõe-se, portanto, que Napoleão sempre fora um louco, mas, antes do episódio dos cavalos, vivia conforme os padrões sociais:

Antes, antes de tudo, Napoleão era advogado. Carregava consigo um sobrenome tradicional e as demais condições não menos essenciais para um bom profissional. Sua vida se arrastava juridicamente, como se estivesse destinado à advocacia. Em sua própria casa, à hora das refeições, todos os dias sempre se desenrolavam movimentadíssimos julgamentos. Dos quais ele era o réu. Acusado de não dar um anel de brilhantes para a esposa nem um fusca para o filho nem uma saia maryquantiana para a filha. (ABREU, 1995, p. 13)

Cansado de funcionar como uma máquina alienada, consumista, rotulada, Napoleão perdeu a máscara e deixou seu interior manifestar-se. Isso o levou à loucura, já que as circunstâncias eram propícias. O nome da personagem, inclusive, não nega essa tendência: Napoleão Bonaparte possuía uma grande fama de louco.

Na realidade, a percepção contrária a dos outros dá oportunidade ao protagonista de olhar o mundo de um modo diferente, como no momento em que viu os cavalos brancos pela primeira vez:

Tão natural achou que cutucou a esposa deitada ao lado, apontando, olha só, Marta, cavalos brancos nas nuvens. Não havia espanto nem temor nas suas palavras. Apenas a reação espontânea de quem vê o belo: mostrar. Marta disse, não enche, Napoleão, coisa chata cutucar com esse calor. (ABREU, 1995, p. 14)

Vê-se que o descaso da esposa não o afeta, pois está mergulhado na visão, na beleza da descoberta. Dessa forma, as falas de Marta aparecem diluídas na narração. Isso ocorre em função de a idéia do protagonista ser apresentada numa interação de consciências, como ensinam os atuais estudos de linguagem.⁵

O deslumbramento de Napoleão intensificou-se e o sentido para a sua vida foi sendo construído através da presença dos cavalos:

Desta vez, já com o egoísmo de quem intui que a coisa começa a significar, Napoleão não quis dividi-los com ninguém. Afundou neles, corpo despregado de areia, levíssima levitação, confundindo-se com as nuvens, tão macias as carnes reluzentes, as crinas sedosas, os cascos marmóreos [...] (ABREU, 1995, p. 15)

A passagem apresenta palavras e frases que constroem realidades desprendidas de uma orientação normal. Essas peculiaridades aproximam o texto de Caio da forma lírica moderna. Nas palavras de Hugo Friedrich (1991, p. 16):

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não-familiar, torna-os estranhos, deforma-os.

O poema, segundo o poeta Paul Vallèry, faz-se com a escolha de palavras, com a materialidade da linguagem, pois ele recusa a comunicabilidade franca. Caio não deixa de fazer o mesmo com seus textos. Napoleão não expressa, com palavras, a situação na qual se encontrava. As pessoas que o cercavam não queriam ver nada além do que seus olhos

⁵ Michael Bakhtin, em *Os Problemas da Poética de Dostoievski* (1987), trabalha questões relacionadas ao diálogo na produção literária.

percebiam, por isso ele não dividia a sua experiência perceptiva e sensorial. Solitário, experimentava a nova condição:

E começou a afundar. Porque ver é permitido, mas sentir já é perigoso. Sentir aos poucos vai exigindo uma série de coisas outras, até o momento em que não se pode mais prescindir do que foi simples constatação. (ABREU, 1995, p. 15)

Era permitido ver. No entanto, no momento em que o indivíduo desse sentido ao que via, seria julgado louco. Isso significa que a personagem do conto afasta-se da repressão e permite-se ir além do olhar: ela sente, isto é, está livre para manifestar sua essência.

Através da deturpação da realidade, o protagonista faz uma análise lúcida dos fatos. Dessa forma, cria dúvidas quanto ao significado do autêntico e sugere que a sua loucura é um meio de enxergar aquilo que os outros não conseguem ou não se permitem. Segundo o médico e psicanalista Fábio Landa (1989), no ensaio “Olhar Louco”, publicado na coletânea de ensaios sobre o olhar, organizado por Adauto Novaes, essa é uma situação-limite na qual há a fronteira entre fazer-se em pedaços ou manter-se íntegro, ou fazer o outro em pedaços. É nessa fronteira, exatamente, que a loucura reside.

Nessa mesma fronteira, situam-se as personagens de *On the Road*. Entretanto, a loucura associa-se mais à idéia de fazer ao contrário daquilo que a sociedade prega. Veja-se a seguinte passagem:

Dean enterneceu-se de repente: “Todos vocês, escutem aqui, raios: temos que admitir que tudo está ótimo e que não há nada no mundo com o que nos preocuparmos e devemos COMPREENDER que, na verdade, REALMENTE, não precisamos nos preocupar com ABSOLUTAMENTE NADA. (KEROUAC, 2004, p. 170)

Observa-se que a loucura de Dean segue um sentido associado à incorreção, ou seja, a personagem de Kerouac é alguém que transgride a ordem social e que, de acordo com os padrões vigentes, deve ser corrigido. Segundo o filósofo Michael Foucault (2001), o aparecimento desse tipo de personagem é contemporâneo à instauração das técnicas de

disciplina – no exército, nas escolas, nas oficinas, depois, um pouco mais tarde, nas próprias famílias. Os novos procedimentos de disciplinamento do corpo, do comportamento, das aptidões abrem o problema dos que escapam dessa normatividade a que não alcança a soberania da lei.

Ao divergirem da normatividade, tanto as personagens de Kerouac, quanto as de Caio partem rumo ao próprio descobrimento. Napoleão, protagonista do conto do escritor gaúcho, ao buscar os cavalos, busca o outro e, assim, sai de si. Para o poeta Octavio Paz (1950), ter consciência da própria existência é mergulhar num universo de questionamentos, encontrar algumas respostas e saber o que se quer para a vida. Quando se sabe, surge o desejo de sair de si. Então, há a busca pelo outro. Assim sendo, Napoleão encontra sentido próprio quando se depara com os cavalos e consegue sair de sua alienação.

Em “Itinerário”, conto de *Inventário do Irremediável*, a sensação de busca também é presente. Entretanto, o narrador-protagonista não sai de si. Pelo contrário: o conto é um longo monólogo interior de um homem sentado num parque.

O texto inicia sem parágrafo, ratificando a idéia de capturar o fluir do pensamento do narrador:

De repente estou só. Dentro do parque, dentro do bairro, dentro da cidade, dentro do estado, dentro do país, dentro do continente, dentro do hemisfério, do planeta, do sistema solar, da galáxia – dentro do universo, eu estou só. (ABREU, 1995, p. 66)

Há uma contradição: o fato de estar numa cidade, num planeta, supõe que não está sozinho. No entanto, no meio da multidão, a personagem sente-se um solitário, pois, nesse ambiente, a proximidade de um número excessivo de pessoas parece isolar ainda mais. Segundo Hauser (1991), esse sentimento de estar sozinho e ignorado, de que nada na vida

alcança um fim gera conseqüências formais. Assim, a solidão manifesta-se na própria fala da personagem:

De repente. Com a mesma intensidade estou em mim. Dentro de mim e ao mesmo tempo de outras coisas, numa seqüência infinita que poderia me fazer sentir grão de areia. Mas estar dentro de mim é muito vasto [...] meu pensamento se expande, rompendo limites num percurso desenfreado. (ABREU, 1995, p. 66)

Desistindo de andar com os outros, ele vê a si mesmo e ao outro como fragmento: algo irrecuperável para um todo harmônico. A fragmentação nas palavras da personagem representa a ruptura entre o universo exterior e o universo interior e, simultaneamente, a aproximação entre essas duas atmosferas: em ambas sente-se solitário. A repetição da palavra *dentro* reforça a idéia de solidão, pois sugere um acesso restrito à interioridade. De fato, muitas vezes, os preceitos morais de uma sociedade coincidem com os desejos dos seres humanos que a compõe, outras vezes negam os instintos mais profundos (PAZ, 1950). Quando isso acontece, a sociedade vive uma época de crise, e seus componentes convertem-se em instrumentos desalmados, ou seja, sem sentimentos. Um indivíduo que não é solidário, não é capaz de amar nem sair de dentro de si.

Na tentativa de abolir a solidão, o protagonista de “Itinerário” procura retornar sua vigilância ao parque. Ao voltar-se para dentro de si realiza associações infinitas, mas também tem a sensação de ser um grão de areia, como se nota na passagem anterior. Essas contradições são resultado da conexão entre seu interior e o mundo ao seu redor, representado, naquele instante, pelo parque.

A narrativa segue a linha tortuosa das reflexões e dos pensamentos da personagem, oscilando entre o seu mundo interior e a realidade circundante do parque. A ação é quase totalmente interior, a não ser em pequenos momentos em que a personagem faz algum gesto, ou observa o movimento das árvores ou das formigas. (BITTENCOURT, 1999, p. 165)

Assim, o conto desenrola-se sobre dois planos espaciais que correspondem a dois planos psicológicos, a realidade e o pensamento.⁶

Essa constante oscilação entre o externo e o interno marca a dificuldade da personagem em determinar seu lugar no mundo. A tentativa incessante de afirmar-se e encontrar sua identidade revelam um vazio interior. Veja-se o seguinte fragmento:

[...] sou um homem no parque! – quase grito para que as outras pessoas escutem e olhem para mim e vejam como sou inteiramente normal trivial banal e até vulgar dentro deste terno escuro, antiquado – preciso que tomem consciência do meu ser e preciso eu mesmo tomar consciência do que sou e do que significo nessa brecha de tempo. (ABREU, 1995, p. 67)

A necessidade de garantir a sua normalidade repetindo as palavras que acredita designarem sua função – homem no parque – sugere o conflito em enquadrar-se num padrão controlado pelos olhos dos outros, pelo olhar externo. Devido a isso procura ligar-se ao parque e a tudo que lhe é exterior. Contudo, quanto mais repete “sou um homem no parque” menos constrói a sua identidade, tornando-se, apenas, um homem qualquer, diluído na sociedade.

A fuga para o interior garante a ilusão de autonomia:

O parque, as árvores, o sol, as gentes deixam de ter existência privada e, dentro de mim, estão sob meu domínio. Como membros do meu corpo, ou pensamentos já feitos ou palavras já formuladas [...] (ABREU, 1995, p. 66)

No fragmento acima, a personagem sente-se segura por comandar seus pensamentos. Ao buscar refúgio dentro de si, o homem encontra caminho para a liberdade: a censura não calará seus pensamentos. Rompem-se, assim, cada vez mais, suas relações com o mundo externo:

Por entre essa infinidade de formas, de signos desfeitos com que são construídos os pensamentos [...] por entre os retalhos dessa caótica colcha de que é tecido o cérebro de um homem no parque, eu busco. Sem encontrar. A segurança das coisas fáceis e simples desliza entre meus dedos recusando fixar-se. (ABREU, 1995, p. 68)

⁶ Nesse sentido, associa-se ao que afirma Bourneuf (1976) com relação ao romance.

Nota-se a fragmentação na frase. Ela é fruto dessa busca desesperada e sem fim. O resultado é a melancolia presente nas falas do narrador. Através de personagens melancólicos, Caio representa a resistência à impossibilidade da linguagem, ou seja, representa os limites da linguagem. Ao estudar a melancolia, Jacques Hassoun (2002, p. 152) afirma:

A escritura, em vez de produzir um alívio, alimenta na verdade o enigma de uma insondável crueldade, semelhante àquela que se inflige o melancólico, desde sempre confrontado a uma perda de que não pode desenhar os contornos.

A melancolia manifesta-se na subjetividade do texto. O interior da personagem revela suas contradições. Às vezes, ele se mostra inclinado ao desejo de ser uma máquina comandada porque é mais seguro. Entretanto, abdicar das verdades é assumir que elas são mentiras, isto é, adotar essa postura seria confirmar que sua vida é uma mentira. A decepção com a realidade leva à fuga interior, ao desejo de afastar-se desse mundo áspero:

Em luta, meu ser se parte em dois. Um que foge, outro que aceita. O que aceita diz: não. Eu não quero pensar no que virá: quero pensar no que é. Agora. No que está sendo. Pensar no que ainda não veio é fugir, buscar apoio em coisas externas a mim, de cuja consistência não posso duvidar porque não a conheço. Pensar no que está sendo, ou antes, não, não pensar, mas enfrentar e penetrar no que está sendo é coragem. Pensar é ainda fuga: aprender subjetivamente a realidade de maneira a não assustar. Entrar nela significa viver. (ABREU, 1995, p. 70)

Vê-se, através do sentimento de incoerência, a fragmentação do eu do protagonista.

Esta se manifesta no

[...] aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa desse século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. (LEITE, 2002, p. 68)

Esse fluxo ininterrupto representa, inclusive, o ritmo do interior das personagens. Na passagem

Há mulher há filhos há trabalho há a prestação da televisão que passará um bague-bague legal e pensando como qualquer homem neste ou noutro hoje à

noite e eu gosto de bague-bague como um menino gosta de sorvete [...] (ABREU, 1995, p. 72)

observa-se o ritmo acelerado. Não há pausa nem vírgula: é a própria representação do agito da vida moderna e da associação fragmentária de objetos. Dessa forma, o texto de Caio Fernando Abreu perturba e provoca uma tensão, assim como a lírica moderna:

[...] na lírica, a composição autônoma do movimento lingüístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. (FRIEDRICH, 1991, p. 18)

Com as personagens de *On the Road* não é diferente: embora pareçam engajar-se num movimento exterior, suas ações convertem-se para a interioridade, pois o movimento não significa uma atitude de imposição de uma nova postura, eis que as personagens percorrem os mesmos lugares e vivem as mesmas ações. Veja-se o seguinte fragmento:

[...] é o vasto mundo nos engolindo, e é o adeus. Mas nos jogamos em frente, rumo à próxima aventura louca sob o céu. Rodamos sob a velha luz mormacenta de Algiers, de volta à balsa, outra vez na direção daqueles navios enlameados e obscuros, do outro lado do rio, de volta à rua do Canal [...] (KEROUAC, 2004, p. 196)

Como se vê, as personagens circulam de um lado a outro, mas a sensação é que elas não saem do lugar. Dessa forma, o livro de Kerouac assemelha-se ao conto de Caio na medida em que a inquietude diz respeito a algo interno e sugere um caminho para o auto-conhecimento.

2.3.2 O Ovo Apunhalado

Em *O Ovo Apunhalado* (1975), Caio Fernando Abreu ainda se concentra no interior das personagens, mas dá ênfase aos absurdos do mundo e às conseqüentes situações que o indivíduo passa a viver. Nesse livro, no conto “Para um avenca partindo”, a personagem

tenta expor suas reflexões e sentimentos para sua ouvinte, mas não consegue. O texto é a transcrição de um diálogo, porém apenas se tem acesso ao que uma personagem diz e, através de suas falas, sabe-se que a outra tenta interromper, fugir da conversa, mas não participa de forma ativa. O narrador pede, repetidas vezes e de forma insistente, que sua parceira não o interrompa. Esse comportamento evidencia a necessidade do narrador em manter soberana a sua fala. Na realidade, tem receio de não conseguir transmitir, com palavras, seus sentimentos e o conteúdo de seu interior. Não obtém êxito com essa tentativa porque nem ele próprio encontra sentidos na sua fala, pois está mergulhado na melancolia. Isso porque: “Nenhuma palavra, nenhum objeto de vida será suscetível de encontrar um encadeamento coerente, ao mesmo tempo que adequado, para um sentido ou para um referente” (KRISTEVA, 1989, p. 53).

O mesmo se pode observar no romance de Kerouac:

Pode cantar “Cement Mixer, puti, put-ti” e de repente diminui o ritmo, fica em transe sobre os bangôs, com as pontas dos dedos mal tamborilando o couro, enquanto todos se inclinam para a frente sem respirar só para ouvir; você imagina que ele vá fazer aquilo por cerca de um minuto, mas ele segue em frente por uma hora ou mais, fazendo um barulhinho [...] (KEROUAC, 2004, p. 219)

Há uma dificuldade em expressar um sentido através das palavras. O conteúdo, bastante erótico, é vazio de palavras: o narrador apresenta uma grande quantidade de informações, mas nenhuma delas é fundamental para a história. As frases contínuas reproduzem a mesma sensação de vazio interior. Vazio este intensificado pela elaboração rítmica apresentada na narração. Dessa forma, Kerouac, assim como Caio, aproxima-se da lírica moderna, cujas caracterizações

[...] soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada. (FRIEDRICH, 1991, p. 21)

No texto de Caio, essa circunstância interfere na estrutura da narrativa: o narrador constrói um discurso sem interrupção, no qual a personagem não consegue dizer o que

realmente pretendia, terminando com a expressão “eu quero te dizer quê” (ABREU, 1992, p. 107). Não importa tanto ao leitor a lógica da intriga, mas o poder encantatório das palavras. Trata-se, mais uma vez, da incursão de Caio na lírica moderna, que desaloja e desestabiliza.

No entanto, o protagonista acredita que a palavra legitimará seus sentimentos:

[...] e se eu não te disser agora talvez não diga nunca mais, porque tanto eu como você sentiremos uma falta enorme de todas essas coisas, e se elas não chegarem a ser ditas nem eu nem você nos sentiremos satisfeitos com tudo que existimos, porque elas não foram existidas completamente [...] (ABREU, 1992, p. 103)

O narrador busca uma linguagem que expresse seu interior. Contudo, o desespero dessa busca não permite que atinja seus objetivos. Do início ao fim do texto, o locutor interpreta-se e deixa ler sua incomunicabilidade. O conteúdo introspectivo de suas manifestações não interessa à ouvinte, pois ela permanece alienada e distante do longo monólogo. Assim, sem ter quem o ouça, o protagonista não consegue terminar suas formulações. A todo instante parece encerrar uma conclusão, mas sempre se perde em mais desvarios e não consegue concretizá-los. Veja-se, por exemplo:

[...] eu poderia me aprofundar nisso e concluir que você não gosta de mim o suficiente, porque, se você gostasse, gostaria também da minha tosse, dos meus dentes escuros, mas não aprofundando não concluo nada, fico só querendo te dizer de como eu te esperava quando a gente marcava qualquer coisa [...] (ABREU, 1992, p. 106)

Não há sentido lógico e racional na sua fala, o que manifesta a dificuldade do narrador em integrar-se via linguagem. O dizer para ele é uma palavra estranha. Perdendo o valor de sua língua materna, o protagonista é o próprio melancólico:

A língua morta que ele fala [...] esconde uma Coisa enterrada viva. Mas esta ele não traduzirá, para não traí-la: ela permanecerá murada na cripta do afeto indizível [...] (KRISTEVA, 1989, p. 55)

Em “Visita”, também aparecem características melancólicas. O narrador conta sobre uma visita à casa de alguém querido que falecera. Ele se apóia numa intolerância à perda.

Vive uma tristeza, um estupor melancólico que o levam a encontrar uma saída, apenas, no refúgio e nas lembranças:

Eu gostaria de ficar para sempre ali, parado naqueles degraus gastos, sentindo as sombras se adensarem no jardim que ficava logo após aqueles degraus onde eu pisava agora, estendidos até o portãozinho enferrujado que há pouco eu abrira, ouvindo os rumores da rua coados pela espessa folhagem [...] (ABREU, 2002, p. 39)

O narrador deseja a volta dos fatos antigos e o apagamento das recordações negativas. Desse modo, mergulha nas recordações:

Permaneço em pé no meio do quarto e a porta se fecha sobre mim. E vejo os telhados onde jogávamos migalhas de pão para os passarinhos [...] Não era difícil vê-los ali, e ouvir seus passos longos subindo de dois em dois os degraus para abrir a porta e ficar me olhando sem dizer nada, até que nos abraçássemos e eu sentisse, como antigamente, a mecha rebelde de seu cabelo roçar-me a face [...] (ABREU, 1992, p. 41)

O tema do conto é o contato da personagem com o seu passado através da visita. Como se evidencia na passagem acima, o resgate do passado motiva a junção de realidade e sonho, pois ele deseja viver, outra vez, os momentos felizes que viveu antes. Para tanto, o protagonista cria uma realidade onírica, pois não quer aceitar a verdadeira:

[...] entre livros que não me atrevo a abrir para não encontrar seu nome, o nome que teve, e certificar-me de que a vida é exatamente esta, a minha, e que não a troquei por nenhuma outra, de sonho, de inverno, de fantasia, embora ainda o escute dizer que compreende que alguns outros devem ter sentido a mesma dor, e a suportaram, mas que esta dor é a dele, e não a suportaria [...] (ABREU, 1992, p. 42)

Assim, reconstrói cada fragmento vivido antes, criando, inclusive, a imagem da pessoa falecida através das características dos parentes. Na medida em que os estados interiores da personagem comandam a narrativa, o tempo cronológico é desarticulado, desestruturando o enredo (MESQUITA, 1987).

Fixado ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a essa coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro. (KRISTEVA, 1989, p. 61)

Desse modo, enquanto as personagens de Caio, dentro do enfoque das relações pessoais, encontram um ideal de vida no resgate do passado, as personagens de *On the Road* encontram-no quando agridem e desestabilizam a ordem social. Veja-se a seguinte passagem:

[...] tudo agora envolto pela escuridão, enquanto gritávamos e enlouquecíamos em nosso retiro montanhoso, americanos loucos e bêbados numa terra majestosa. Estávamos no teto da América e tudo o que podíamos fazer era gritar [...] (KEROUAC, 2004, p. 79)

Há uma manifestação do desejo de romper padrões. Para tanto, a anarquia mostra-se mais eficiente do que o resgate do passado, pois a necessidade de mover-se sem uma finalidade apenas mascara a existência de uma sociedade estagnada. Para Sal, Dean e seus amigos, o ideal de vida não está na recuperação da identidade e sim na criação de uma nova postura: resgatar a identidade é uma tarefa complexa e complexidade não fazia parte do estilo de vida das personagens desiludidas e sem esperança de *On the Road*.

O narrador do conto “Visita”, de Caio, vê-se reduzido, fragmentado em seu mundo interior. Tal fragmentação reflete-se na estrutura do conto. As frases apresentam-se sem desfecho:

Mas sem fazer nenhuma dessas coisas, desviar-me de seu corpo frágil e penetrar no quarto e saber, então, que já não poderei dar meia-volta para ir embora e.

E dentro do quarto, olhar para os livros desarrumados [...] (ABREU, 1992, p. 41)

O uso da última palavra da frase anterior, como primeira palavra da frase seguinte, proporciona a sensação de continuidade. No entanto, há uma nova informação, desligada dos dados antecedentes. Essa nova informação surge após um longo espaço para um novo parágrafo. Assim, entre as palavras do narrador, há uma pausa, um espaço que deixa explícita a censura a alguns pensamentos. Conclui-se, portanto, que a linguagem é incapaz de estimular certas respostas (KRISTEVA, 1989). Dessa forma, o conto desenvolve-se em

torno do golpe sofrido pelo protagonista: a perda, a dificuldade em aceitar essa perda. Essa não superação acarreta o detrimento do próprio ser. A fragmentação pessoal é motivada pelo recuo no tempo e pelos caminhos da memória.

Como se vê, o sentido é encontrado, apenas, no desespero. É a tristeza de ser separado de uma pessoa querida, sem retorno que o faz decidir tentar reencontrá-lo de qualquer forma.

2.3.3 Pedras de Calcutá

Como se pode observar, os textos de *O Ovo Apunhalado* são centrados na juventude brasileira dos anos 70 e nas suas inquietações existenciais. Anunciam, assim, a produção de *Pedras de Calcutá*. Neste, porém, as críticas à ditadura militar são ainda mais evidentes, pois as ramificações da realidade social aparecem na realidade interior das personagens.

Em “London, London ou ajax, brush and rubbish” são narrados instantes da vida de um indivíduo em Londres, cidade onde, exilado, trabalha como faxineiro, esperando o retorno ao Brasil. Como se vê, o título, além de ser em inglês, indica a cidade onde as ações do conto ocorrem: Londres.

Cabe ressaltar que esse conto dialoga com a música *London London*, escrita por Caetano Veloso também durante o período de exílio. O texto do escritor baiano foi composto em inglês e, assim como a narrativa de Caio, apresenta a solidão e a falta de objetividade. Veja-se o seguinte fragmento:

I'm lonely in london, london is lovely so
 I cross the streets without fear
 Everybody keeps the way clear
 I'm lonely in London without fear
 I'm wandering round and round here
 Nowhere to go

A música afirma a experiência de sentir-se estrangeiro. No conto de Caio, a personagem busca uma ordem interior, desfeita pela desintegração da identidade decorrente dos efeitos do autoritarismo e da violência do militarismo. Nesse sentido, a ditadura contribui para a introspecção do homem, pois lhe roubou a liberdade e enclausurou-o num mundo de angústia, solidão e vazio existencial. Para fugir desse vazio e da perseguição da censura, o homem busca exílio interno e externo.

O protagonista da narrativa representa essa realidade. Vive uma situação extrema de perda da identidade, pois está distante de seu país de origem e, onde está, sente-se um estrangeiro. É um indivíduo desenraizado, em trânsito, como mostra a seguinte passagem:

Bolhas nas mãos. Calos nos pés. Dor nas costas. Músculos cansados. *Ajax, brush and rubbish*. Cabelos duros de poeira. Narinas cheias de poeira. *Stairs, stairs, stairs. Bathrooms, Bathrooms. Blobs*. Dor nas pernas. Subir, descer, chamar, ouvir. *Up, down. Up, down. Many times lost me by undergrounds, corners, places, gardens, squares, terraces, streets, roads*. Dor, *pain. Blobs*, bolhas. (ABREU, 1988, p. 49)

A imagem das bolhas, que parecem flutuar e explodir no ar, representa o homem fragmentado, mergulhado no caos do mundo absurdo no qual vive. A personagem sente dor e cansaço, pois perdeu suas raízes e sua liberdade. A neutralização e a diluição do *eu* do protagonista simboliza esse desajuste entre ele e o mundo. Esse desajuste é um flagrante do imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária. Realidade esta discutida com veemência no “Tropicalismo”.

A ressonância do comportamento livre, sugerido pelos tropicalistas e vivido pelos “Novos Baianos”, aparece na obra de Caio. Vejam-se os seguintes fragmentos de “London, London ou ajax, brush and rubbish”:

Ela está descalça, embora faça frio. Tem uma saia de retalhos coloridos até quase o chão cheio de lixo. Os cabelos vermelhos de Henna, algumas mechas verdes. Nos olhos, um pincel *stone* traçou enormes asas de *purple butterfly*. (ABREU, 1988, p49)

Magrinha, lá na Bahia, localiza minha pequena luz, estende tua mão cheia de anéis por sobre o mar e toca na minha testa *caliente* de índio latino-americano e fala assim [...] (ABREU, 1988, p52)

Nota-se, nas passagens transcritas acima, a proximidade do protagonista a uma personagem de aparência e comportamento típico das comunidades *hippies*. O primeiro fragmento enfatiza a transgressão dos padrões, isto é, a liberdade para criar a própria aparência. O segundo indica a absorção dessa cultura no Brasil: a mão cheia de anéis aparece na Bahia, lugar de origem dos “Tropicalistas”. Cabe ressaltar, também, o apelo do protagonista para que a “magrinha” localize a “essência” do narrador em seu país. Tal apelo é indício de um esvaziamento interior e de busca de novos valores.

O esvaziamento do sujeito, que não encontra espaço para pensar o coletivo, reflete-se no uso de entorpecentes e na prática sexual sem sentido. Quando caminha pelas ruas da cidade, a questão da sexualidade é sugerida: “*Blobs in stranger’s hands*, virando na privada o balde cheio de sifilização, enquanto puxo a descarga para que Mrs. Burnes não escute meu grito” (ABREU, 1988, p.49).

A referência a uma doença sexualmente transmissível, a sífilis, é uma forma de subentender a promiscuidade das relações sexuais. Vê-se que o sexo e as drogas aparecem como a única saída, o único refúgio de um mundo caótico e repressor. Na literatura “beat”, esses elementos também representam a manifestação de uma suposta liberdade.

Assim, ao ironizar a palavra “civilização”, substituindo-a por “sifilização”, Caio Fernando Abreu está criticando duramente a cultura no que ela importa de pior. Em Londres, como no Brasil, há um esvaziamento de sentido. E disso a literatura de Caio procura dar conta.

Em “London, London ou ajax, brush and rubbish”, a doença e o sexo sem sentido flagram o esboroamento dos indivíduos. A personagem principal, distante do país de

origem, sem referência de identidade, caminha e se insere nesse universo, ratificando o apagamento da personalidade. A impossibilidade de restabelecer os laços com o social conduz o protagonista a buscar outras realidades através de alucinógenos:

Eu não quero dizer nada, em língua nenhuma eu não quero dizer absolutamente nada. Eu só sorrio e deixo ela ir embora com seus pés descalços e muito sujos dançando embaixo dos trapos coloridos da saia. Ela canta ainda. Eu aproximo o pulso das narinas e aspiro, até o ônibus chegar, eu aspiro. Sândalo, Oriente. (ABREU, 1988, p. 49)

A personagem nega-se a pronunciar qualquer palavra em qualquer idioma, pois nenhuma palavra será suficiente para expressar seu sentimento de exílio, solidão e abandono. “Assim, entre duas línguas, o seu elemento é o silêncio. De tanto falarmos de diversas maneiras, igualmente banais, igualmente aproximativas, não falamos mais” (KRISTEVA, 1994, p. 23). A repressão contribui para que a personagem não se manifeste e leva-a a interiorizar seus conflitos. Nesse caso, as drogas e os alucinógenos são a via que conduz ao universo interior. Nesse aspecto, os valores da “Geração Beat” assemelham-se aos representados no universo ficcional de Caio: os entorpecentes são o caminho para o conhecimento interno. Veja-se o seguinte fragmento de *On the Road*, no qual Paradise ouve o seguinte relato do amigo Carl:

Dean e eu embarcamos juntos numa viagem tremenda. Estamos tentando nos comunicar com absoluta honestidade, transmitindo com absoluta exatidão tudo que passa pelas nossas cabeças. Tivemos que tomar bezendrina. Sentamos na cama, com as pernas cruzadas, frente a frente. Finalmente expliquei a Dean que ele é capaz de fazer tudo o que quiser, tornar-se o prefeito de Denver, casar com uma milionária ou se transformar no maior poeta desde Rimbaud. (KEROUAC, 2004, p. 65)

Vê-se que a bezendrina é a passagem para a sinceridade numa conversa entre amigos. Além disso, possibilita a certeza da concretização dos desejos das personagens, criando um espaço ilusório da sua completude.

No conto de Caio, a experiência incompleta da personagem não permite a clareza das informações expostas pelo narrador:

Traz um cinzeiro 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. (ABREU, 1988, p. 48)

A passagem evidencia um discurso no qual tempos, espaços e línguas confundem-se. Essa confusão representa a dificuldade da personagem em encontrar algo que lhe seja próprio, pois o emprego de faxineiro numa casa londrina obriga-o a falar uma língua que não é a sua. Assim, sem poder expressar-se em sua língua materna, enfatiza seu processo de fragmentação e cria uma realidade na qual o discurso não obedece, apenas, a um idioma. Diante desse caos interior, navega em vários locais da cidade e cria um espaço onírico no qual apresenta duas referências que o identificam como brasileiro e latino-americano, respectivamente: Carmenmiranda e a Rumbeira-From-Kiúba.

Ao indicar a impossibilidade da personagem de comunicar-se em seu próprio idioma, Caio apresenta a situação de exílio que ele próprio vive e desvela, implicitamente, o sentimento do indivíduo brasileiro no período ditatorial. Essa é uma forma de romper com a tradição em relação ao enredo, à linguagem e à narrativa.

Na realidade, a sobreposição de espaços, na narração, é decorrente da mescla de lembranças e fantasias. Esses deslocamentos espaciais representam os desdobres dos deslocamentos do pensamento (BOURNEUF, 1976). Dessa forma, a descrição simultânea sobre acontecimentos ocorridos em Babylon City, Hyde Park e W2 manifesta o desejo de fuga da personagem. Ela escapa da descrição da vida difícil para mergulhar no mundo do “faz de conta”, tentando, assim, resgatar sua identidade perdida. Tenta alcançar tal objetivo buscando referências que identifiquem sua nacionalidade e, ao mesmo tempo, confunde essas referências com as experiências que está vivendo.

A mistura desordenada de acontecimentos e delírios é a expressão desarticulada dos estados mentais do narrador-personagem. A manifestação de seu inconsciente faz perder a seqüência lógica da narração, pois como ensina Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), a narrativa pode deslocar-se para o fluxo de consciência em que a expressão dos estados mentais da personagem manifesta-se diretamente.

A viagem concomitante por diversas ruas de Londres reflete as experiências e observações do narrador sobre a cidade e, ao mesmo tempo, sua criação onírica sobre essas constatações. Através da mente e das impressões da personagem, a história é apresentada de forma que cada cena corresponda aos seus sentimentos, alucinações e pensamentos.

Essas circunstâncias pouco precisas, aliadas aos desdobres temporais e espaciais, identificam o inventário fragmentado do interior do protagonista. A fragmentação decorre de sua situação de exílio. Longe de seu país, ele é o outro, o diferente:

Something else. [...] É um frágil falo verde, coberto de espinhos brancos. [...] Mas nada acontece. *Something else*. Eu queria tocar Pour Élise ao piano, sabia? É meio kitsch, eu sei, mas eu queria, e *nel Brazil, cariño, nel otro lado del mar, hay una tierra encantada que se llama Arembepe, y un poco más al sur hay otra, que se llama Garopaba. En esos sitios, todos los días son sunny-days, todos.* (ABREU, 1988, p. 50)

É homossexual e exilado, isto é, a diferença caracteriza a personagem. O conflito de ser diferente aponta o apagamento de sua identidade. A menção ao falo deixa ler sua homossexualidade, pois se trata de um falo diferente: frágil e coberto de espinhos brancos, incapaz de modificar as bolhas brancas dos dedos.

A homossexualidade da personagem de Caio é fundamental para estabelecer o conflito da diferença. Este se estende para a condição do exílio vivida pelo protagonista. A busca incessante por algo que não o faça perder as referências nacionais manifesta-se na caracterização positiva das cidades brasileiras. Obrigado a viver e a ver outras paisagens, tais como a cidade inglesa fria e cinzenta, a personagem manifesta a saudade das condições

climáticas de seu país, principalmente dos dias de sol. A distância leva o indivíduo a esquecer as condições que o conduziram ao exílio e a idealizar a terra natal como uma terra encantada onde se vivem, apenas, dias felizes.

A descrição idealizada representa o desejo de voltar para casa e juntar todos os fragmentos que se dispersaram:

Mon cher, apanhe suas maracas, suas malhas de balé, seus pratos chineses – apanhe todos os pedaços que você perdeu nessas andanças e venha para meu tapete mágico. Te quieres volar conmigo hasta los sitios encantados? Something else. (ABREU, 1988, p. 50)

A causa da redução de seu universo existencial é atribuída à condição de exilado. Em cada lugar onde teve de exilar-se perdeu um pouco de si. Para reencontrar-se, necessita olhar para algo que o identifique: seu lugar de origem. Como afirma Julia Kristeva (1994), embora o exilado seja estranho à própria terra, desconhece essa informação, pois está incumbido de vencer o desafio de encontrar um caminho. “Orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo” (KRISTEVA, 1994, p. 13).

No decorrer da narrativa, torna-se mais óbvia a difícil condição estrangeira:

É fácil, magro, tu desdobra numa boa: primeiro procura apartamento, depois trabalho, depois escola, depois, se sobrar tempo, amor. Depois, se preciso for, e sempre é, motivos para rir ou chorar – ou qualquer coisa mais drástica, como viciar-se definitivamente em heroína, fazer *auto-stop* até o Katmandu, traficar armas para o Marrocos ou – sempre *existe old fashion* – morrer de amores por alguém que tenha nojo de sua pele latina. (ABREU, 1988, p. 51)

O caráter polimorfo da fala permanece e é ratificado pela mistura de sentimentos ambíguos: rir e chorar, amar quem tem nojo de estrangeiros. A contradição revela-se, inclusive, na leitura que a personagem faz de sua condição de homossexual: sente-se objeto de nojo. A oralidade da linguagem permite observar as diversas faces do pensamento e a informalidade do discurso. Dessa forma, a ambigüidade é garantida, favorecendo o aparecimento da ironia quanto à condição de exílio vivida pelo protagonista. Assim, todos os desdobres da imaginação apresentados anteriormente pela personagem, nesse ponto da

narrativa, são explicados com maior clareza. Ser latino em terra britânica é o mesmo que ser nada, pois não é brasileiro nem inglês: é um estrangeiro, fragmentado e diluído.

Essa diluição manifesta-se na estrutura do conto. Enquanto são relatadas as primeiras experiências da personagem em terra alheia, surgem cenas da casa onde trabalhava de faxineiro:

Sempre anoitece cedo e na sala discutem as virtudes da princesa Anne, alguém diz que o marido sim, é uma tesão, e ouvem rock que fala numa ilha-do-norte-onde-não-sei-se-por-sorte-ou-por-castigo-dei-de-parar [...]. (ABREU, 1988, p. 51)

A cena é direcionada para o local de trabalho do protagonista para representar seu universo existencial: não pertence à casa, apenas ouve músicas e conversas. A referência à casa serve para mostrar um elemento de identificação: o rock. A letra da música indica o vazio, a imobilidade do indivíduo, a condição de exilado. Além disso, a cena mostra a mistura entre o tempo no qual se passam as ações da casa e o tempo interior da personagem, o que reflete a falta de progressão linear. Isso se deve ao emprego do tempo psicológico que explicita a sucessão dos estados internos e, por isso, coincide com as medidas temporais subjetivas (NUNES, 1995).

A condensação temporal é decorrente da fragmentação do indivíduo e caracteriza a falta de perspectiva de um mundo exterior e de um mundo interior, pois o protagonista busca a si próprio, ao mesmo tempo em que constrói a consciência da perda da identidade.

A fragmentação da personagem, em alguns momentos, surge como multiplicação, isto é, uma mistura de faces e personalidades:

Magrinha, você me avisou, eu sei, mas onde estão teus dedos cheios de anéis? Mas na sala, na sala discutem as virtudes do marido da princesa Anne e cantam rock. David Bowie é uma grande mulher, mas meu coração é atlante. Tenho sol em *Virgo*, Marte em *Scorpio*, Vênus em *Leo* e Júpiter em *Sagitarius*. (ABREU, 1988, p. 52)

Num mesmo parágrafo, o narrador apresenta uma hippie, o conservadorismo britânico, a música da época, uma personalidade andrógena e algumas referências místicas sobre astrologia. Em outras palavras, a narrativa movimenta-se para o “mix”, para a multiplicação. Isto significa que os textos de Caio Fernando Abreu apresentam algo de auto-referencial, pois articulam aspectos relacionados à vida do escritor: astrologia, criação de várias formas, assimilação da cultura hippie. Aliás, o conto, no todo, reúne experiências emblemáticas dos anos 60 e 70 e da trajetória de Caio, como a censura, a repressão e o mundo gay.

A linguagem fragmentada da narrativa de Caio Fernando Abreu afirma um desacordo, um jogo de subentendidos que deixa ler a desarmonia da realidade. Isso revela uma ruptura com a forma tradicional do conto e uma transgressão no processo de criação. Veja-se a seguinte passagem de “London, London”:

Caminho, caminho. Rimbaud foi para a África, Virgínia Woolf jogou-se num rio, Oscar Wilde foi para a prisão, Mick Jagger injetou silicone na boca e Arthur Miller casou com Norma Jean Baker, que acabou entrando na História, Norman Mailer que o diga. Mrs Burnes não vem, não vem. *Wait her and after call me*. Espero, espero. (ABREU, 1988, p. 51)

Nesse fragmento, Caio traduz a sua realidade de acordo com a forma como a personagem e ele próprio vivenciam o mundo. Faz alusão a escritores ingleses famosos, provavelmente lidos e admirados por ele. Oscar Wilde e Virgínia Woolf eram homossexuais que não assumiam completamente a sua condição; Arthur Miller e Mick Jagger foram temas de escândalos por seu comportamento nada convencional. Através dessas alusões, Caio constrói o universo existencial do protagonista: sua experiência é fragmentada e incompleta. A falta de harmonia na vida manifesta-se na narração pouco clara e objetiva. A conseqüência é um acúmulo de imagens que tenta tornar visíveis as perturbações e sensações do uso de drogas.

Nesse sentido, a criação do contista assemelha-se à criação do poeta, pois este produz uma linguagem que possibilita a construção de novas relações com a realidade. Diz a crítica que quando o poeta questiona o mundo, o faz pela novidade do plano da expressão, para chamar a atenção para a realidade mais profunda da condição humana. Dessa forma, para ressaltar a sensação de impedimento, de descontinuidade sentida pela personagem, Caio emprega repetições. Vejam-se os seguintes exemplos:

Primeiro dia de *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. (ABREU, 1988, p. 47)

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. (ABREU, 1988, p. 48)⁷

Tenho duas opções: sentar na escada suja e chorar ou sair correndo e me jogar no Tâmis. Prefiro tomar o próximo trem para a próxima casa, navegar nas waves de meu próprio assobio e esperar por Mrs. Burnes, que não vem, que não vem. (ABREU, 1988, p. 51)

Existe uma imobilidade interna, que pertence ao texto. Isso representa a obstrução, a desarmonia e a não progressão da personagem que não pode se deslocar para espaços mais amplos, limitando-se a repetir pequenas ações cotidianas. Entretanto, Caio apropria-se do recurso poético da repetição em “London, London ou ajax, brush and rubbish”, como se lê na expressão *navegar nas waves*. Ao ficar à deriva, conforme a água leva, movido pelas ondas, nada pode fazer para mudar isso. Essa imobilidade indica, assim, as condições do protagonista: sua vida segue, em diferentes códigos, o movimento cíclico das ondas. A literatura concretiza esse movimento, surgindo como a única saída de um mundo limitado e reprimido.

A idéia de movimento cíclico confirma-se pela repetição da primeira frase no fim da narração. Vejam-se os seguintes fragmentos:

⁷ Esse exemplo está sendo novamente citado a fim de enfatizar outro elemento da passagem.

Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de Babylon City entre as mãos. (ABREU, 1988, p. 47)

Meu coração está perdido, mas tenho um London de A a Z na mão direita e na esquerda um *Collins Dictionary*, Babylon City estertora, afogada no lixo ocidental. *But I've got something else. Yes, I do.* (ABREU, 1988, p. 52)

A reprodução das mesmas palavras ratifica o esvaziamento da identidade do protagonista. Embora conheça a cidade e saiba comunicar-se na língua oficial, sente-se perdido, pois não se reconhece nessas ruas e nessa língua. Além disso, o fato de a frase aparecer no início e no fim da narrativa reforça a aniquilação da personalidade, pois o texto não aponta soluções para a perda da identidade. Talvez a possível solução fosse o retorno ao Brasil. No entanto, o fim do conto mantém a angústia e o sofrimento do protagonista. Nesse sentido, Caio rompe com a forma tradicional, pois não há propriamente um clímax no conto, mas há ênfase a partir dos elementos interiores da personagem e não no desfecho da narrativa.

Outro conto de *Pedras de Calcutá*, “Garopaba mon amour” reproduz, no próprio título, palavras francesas, indicando, através da linguagem, a relação próxima que Caio Fernando Abreu mantém com o estrangeiro. O texto narra instantes de repressão e preconceito contra um grupo de jovens *hippies*, homossexuais e drogados numa praia de Santa Catarina.

Nesse conto, o uso de drogas surge, também, como um hábito das personagens:

O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. (ABREU, 1988, p. 41)

A descrição acima apresenta indivíduos com hábitos e comportamentos semelhantes aos apreçados pelas personagens de *On the Road*, como se pode ver no seguinte fragmento:

Tudo era uma horrível confusão, tudo o que acontecera em Denver, minha amiga, os carros roubados, as crianças, a pobre Frankie, a sala suja com latas de

cerveja esparramadas por todos os cantos e eu tentando dormir. (KEROUAC, 2004, p. 274)

O comportamento desorganizado alterou a fisionomia do espaço de ambos textos. Entretanto, no conto de Caio, essa desorganização, perceptível desde a ausência de vírgulas, denota a ausência de um lugar onde o indivíduo possa agir de acordo com suas preferências e escolhas, associadas livremente, sem conetivos, portanto. Contudo, nada garante a liberdade, pois a repressão controla, inclusive, as manifestações sexuais. O sexo, nesse texto de Caio, surge não como evidência da liberdade do indivíduo, mas como prova de sua condição de oprimido: a personagem gay representa a preferência sexual adversa aos padrões vigentes. O homossexual é sufocado pela sociedade que não aceita comportamentos distintos dos estabelecidos. Em consequência, a ditadura censura e exclui o diferente, privando o homem da liberdade.

O conto “Garopaba mon amour” também é formado de imagens condensadas, por isso a experiência das personagens aparece incompleta. O texto ressalta a descoberta da Ilha de Santa Catarina pelos gaúchos. A praia de Garopaba parece o próprio paraíso: uma beleza natural pouco modificada pela mão humana. O primeiro parágrafo narra a chegada de um grupo de jovens na praia. Hábitos típicos da geração de 70: reunião entre amigos ao som de um violão. No entanto, misturada a esse relato inicial e a outros, há a exposição da violência que se manifesta entre as personagens. A primeira expressão dessa violência aparece num diálogo. Nele, uma pessoa exige que a outra conte algo, ameaçando-a com constrangimento físico e moral:

- Conta.
- Não sei.
(Tapa no ouvido direito.)
- Conta.
- Não sei.
(Tapa no ouvido esquerdo.)
- Conta.
- Não sei.
(Soco no estômago.) (ABREU, 1988, p. 41)

A conversa revela os interrogatórios violentos que a polícia local fazia, prendendo pessoas arbitrariamente, com a justificativa de investigar o uso e a venda de drogas senão para investigar ações consideradas subversivas. O diálogo agressivo evidencia a presença da tortura e da ditadura militar vigente.

Enquanto o protagonista é preso e maltratado, recorda-se do dia anterior e prossegue uma conversa com o mar. Nesse momento, registram-se mesclas temporais:

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo. Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o que agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne. (ABREU, 1988, p.44)

O conteúdo da passagem anterior é fortemente erótico e surge a partir da comparação com a violência. O apelo carnal mistura-se com o desejo de fugir da tortura: o roxo deve ser consequência do sexo e não das agressões. Há um discurso em que o tempo da narrativa confunde os instantes felizes vividos no dia anterior e o medo do dia seguinte. Dessa forma, são os estados internos da personagem que controlam o tempo narrado, tornando a narrativa subjetiva.

O tempo se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, intervalos heterogêneos incomparáveis. (NUNES, 1995, p. 19)

O discurso subjetivo representa o medo causado pela privação da liberdade e pela rejeição ao diferente: o indivíduo não pode viver conforme suas escolhas, porque será punido e violentado. Vê-se, assim, a transgressão de Caio levada às últimas consequências. Ao escrever sobre o mundo gay, o escritor rompe com a narrativa gaúcha convencional, pautada no símbolo do monarca das coxilhas: conotação de um mundo positivo e livre, ou seja, um mundo oposto ao do indivíduo apresentado por Caio, que busca tornar visível o até então interdito e censurado mundo gay. Assim, a fragmentação reproduz o fim das

expectativas de uma geração urbana e reprimida que se extraviou e buscou refúgio nas drogas e nas orgias sexuais. Tanto assim que o apelo carnal e homossexual, nesse texto, é sugerido através do mar como metáfora do homem:

Mar veio correndo pelo calçamento antigo na frente da Igreja, os braços estendidos em direção a ele [...] Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. Nos chocaremos agora, no próximo segundo, nossos rostos afundados nos ombros um do outro não dirão nada, e não será preciso: neste próximo abraço deste próximo segundo para onde corro também, os braços abertos nessas pedras de um tempo morto e mais limpo. (ABREU, 1988, p. 43)

A passagem permite perceber que a manifestação da homossexualidade da personagem é oprimida de tal forma que a assunção dessa identidade aparece camuflada pela simbologia do mar. O mar, no decorrer da narrativa, representa o amor excêntrico e absoluto. Tal circunstância leva à redução do mundo existencial da personagem, deixando ler sua fragmentação no discurso: mistura fatos ocorridos naquela praia em épocas distintas. Apresenta, assim, seu estado presente e o período de escravatura. Dessa forma, sua “percepção do presente se faz ora em função do passado, ora em função de projetos futuros” (NUNES, 1995, p. 19).

O mundo do indivíduo reduz-se a ponto de, num mesmo parágrafo, haver a transcrição de uma conversa entre as personagens sem diferenciação entre as falas de cada interlocutor, pois não há travessão nem separação de linhas: “Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bixa. Veja como se defende bem” (ABREU, 1988, p. 43).

Nesse diálogo, há uma justaposição das vozes de narrador e personagens. Essa mistura sugere uma ironia mordaz: o gay tem que se defender. O indivíduo reprimido, sem liberdade e excluído da hierarquia social, está esvaziado de sua identidade a ponto de sua voz diluir-se e misturar-se com outras vozes. A união entre as falas das personagens garante um contraponto de perspectivas que desenvolve a narrativa. A presença do diálogo

sem diferenciação das falas dos interlocutores é decorrente do choque entre a palavra e a contra-palavra que se fundem em uma só enunciação e em um só emissor (BAKHTIN, 1997). Em outras palavras, a alternância entre as vozes exprime uma diversidade de consciências. Como afirma Oscar Tacca (1978, p. 90), estudioso das vozes narrativas, “o autor nunca surge, o próprio narrador parece ausente: tudo se sucede como se os próprios personagens apresentassem as provas avulsas de uma deposição”. Nesse caso, a visão plural une a visão subjetiva e autêntica das personagens, ou seja, situa todos os pontos de vista num mesmo lugar.

Por outro lado, cabe examinar o que ocorre no romance de Kerouac. Nele, a repressão não é exposta de forma constante. Contudo, o relato sobre alguns fatos isolados permite observar a presença do autoritarismo na vida das personagens:

O velho tira prosseguia recordando prazerosamente os horrores de Alcatraz. “Costumávamos fazê-los marchar para tomar o café da manhã como se fosse um pelotão do exército. Não havia um só homem visto fora do compasso. Tudo funcionava como um relógio [...] Aqueles garotos sabiam que não estávamos para brincadeiras. Uma porção de caras ficam frouxos quando estão guardando prisioneiros, e são geralmente eles que têm problemas. (KEROUAC, 2004, p. 87)

O narrador expõe esses acontecimentos sem envolver-se, tanto que a voz do policial toma o espaço de sua narração. Entretanto, a apresentação desses fatos, na voz da personagem, deixa ler a presença do autoritarismo na sociedade norte-americana, embora as personagens de *On the Road* passem a impressão de viverem num mundo de liberdade total. Assim, o texto de Kerouac assemelha-se ao de Caio: há uma necessidade de fuga da opressão. Dessa forma, em ambos textos os pequenos fragmentos, muitas vezes, contam, por eles mesmos, a história.

Para a construção desses pequenos fragmentos, Caio associa imagens metafóricas, simbólicas e enigmáticas. Assim, sua narrativa, no tocante à intenção e à intensidade, aproxima-se da forma do poema, como se viu.

Em “Garopaba mon amour”, essa proximidade é realizada através da transcrição de versos de poetas famosos, como na passagem em que se apropria, simultaneamente, de poemas de Fernando Pessoa e Garcia Lorca: “Sentimos coisas incontroláveis, Mar: amor narcótico, amor veneno matando para sempre células nervosas, amor vizinho da loucura, maldito amor de mis entrañas: viva muerte” (ABREU, 1988, p. 46).

Esses versos aparecem como recurso para expressar os sentimentos e as angústias da personagem e para ratificar o mar como metáfora do amor excêntrico.

Na epígrafe desse conto, está indicado que ele deve ser lido ao som de “Simpathy For The Devil”. Nota-se que a relação com a música é evidente. Aliás, ao longo da narrativa, Caio aproxima o texto da poesia via reprodução de fragmentos dessa música:

Just as every cop is a criminal
 And all the sinners saints
 As heads are tails just call me Lucifer
 Caus I’m in need of some restraint
 So if you meet me have some taste
 Have some simpathy and some taste
 Use all your well learned politesse
 Or I’ll lay your soul to waste (ABREU, 1988, p. 44)

Pleased to meet you
 Hope you guess my name
 But what’s puzzlin you
 Is the nature of my game (ABREU, 1988, p. 45)

A letra escolhida discute a questão da identidade. O primeiro fragmento aborda a multiplicidade de personalidades do ser humano: todo tira é um criminoso e todo pecador é santo. O segundo apresenta o debate sobre a relação do nome com a identificação do indivíduo. Esses fragmentos representam as sensações do protagonista que está no limite de sua existência, isto é, não se sabe se é pecador ou santo, pois é multifacetado. Ao mesmo tempo em que vive esse impasse, a personagem quer ser aceita pela sociedade.

Aproximando música e visão de mundo contestatária, Caio enfatiza a transgressão do conto tradicional e reforça o diálogo com a cultura “beat” cuja rebeldia expressava-se nos ritmos e nas letras das músicas.

Em *On the Road*, a música também é um aspecto muito presente, pois está sempre acompanhando as ações das personagens. O som, assim como no texto de Caio, sugere uma rebeldia contra os padrões estabelecidos. Entretanto, nos anos 50, nos Estados Unidos, a música de protesto era o jazz: um som produzido por negros: “[...] depois de passarmos boa parte da manhã nos bares negros, caçando garotas e curtindo jazz nas vitrolas automáticas [...]” (KEROUAC, 20004, p. 300). O jazz era a música do momento:

Nessa época, 1947, o bop se alastrava loucamente pela América. Os caras no Loop continuavam soprando [...] E enquanto eu estava sentado ali ouvindo aquele som noturno que o bop viera representar para todos nós, pensei nos meus amigos espalhados de um canto a outro da nação [...] (KEROUAC, 2004, p. 31)

Os textos de Caio, por sua vez, representam a sua geração. “Aconteceu na Praça XV” trata do reencontro de um casal que não se via desde os tempos universitários. O reencontro é apresentado através de frases justapostas que descrevem a seqüência de ações e pensamentos:

Ele acendeu um cigarro e ela outro e ele viu que ela tinha mudado para Continental com filtro e que antigamente era Minister, Minister, gola rolê preta, olheiras e festivais de filmes *nouvelle-vague* no Rex ou no Ópera, e ela odiava Godard, só gostava do trecho onde Pierrot, Le Fou sentava numa pedra e Ana Karina vinha caminhando pela praia gritando que se há de fazer, *rien de faire* e assim por diante, até chegar em primeiro plano, e então ele lembrou e disse que tinha as obras completas de Sartre, Simone e Camus[...] (ABREU, 1988, p.55)

Esses pequenos fragmentos formados por palavras e expressões de referências distintas, como locais de encontro, assuntos da atualidade, letras de música e cantores do momento recompõem o passado da juventude que viveu a primeira década da ditadura militar no Brasil. A retomada desses pequenos fragmentos evidencia a necessidade de rever um passado que ficou inconcluso. Os planos e os sonhos anteriores não se

concretizaram e deixaram lacunas nessa juventude. As personagens do conto preenchem essas lacunas, retomando o passado:

[...] ele disse que era incrível assistir como as ruas iam se modificando e de repente uma casa que existia aqui de repente não ocupava mais lugar no espaço, mas apenas na memória, e assim uma porção de coisas, ela completou, e que era como ir perdendo uma memória objetiva e não encontrar fora de si nenhum referencial mais e que. (ABREU, 1988, p. 57)

A carência, o vazio e a incompreensão de fatos antigos afirmam a importância da memória para a recuperação da identidade. O resgate de dados anteriores é realizado com grande esforço. O problema de identificação manifesta-se, inclusive, na interrupção das frases. O final inconcluso da fala, em “Aconteceu na Praça XV”, representa, também, os sonhos interrompidos e a censura do passado que não permitia a livre expressão. A passagem anterior mostra que resgatar a identidade é um trabalho árduo. A gravidade desse trabalho acentua-se pelo emprego de pronomes pessoais como referência às personagens, indicando o esvaziamento interior. Desse modo, as personagens de Caio conduzem a narrativa para expressar seu universo existencial na estrutura do conto. Nesse sentido, assinala-se sua importância no processo de ruptura com o conto tradicional.

Já no livro de Jack Kerouac não há anonimato: todas as personagens recebem nome, inclusive as que aparecem poucas vezes na narrativa, ou as que nada interferem nos acontecimentos. Na realidade, o nome não garante uma referência exclusiva. Os atos da maioria das personagens aproximam-nas, atenuando suas diferenças. Assim, o nome não é indício de identidade. Pelo contrário: a abundância de nomes e personagens confunde sua distinção. O resultado desse processo, portanto, é equivalente ao apresentado no texto de Caio, pois em ambas narrativas, a personalidade dos indivíduos mostra-se diluída e indefinida.

Já a interrupção dos sonhos reflete-se, em *On the Road*, de forma distinta aos contos do escritor gaúcho. No romance, não há frase inconclusa e sim longos períodos

ininterruptos e prolixos. Dessa forma, a sobrecarga de termos na obra de Jack Kerouac e a escassez de palavras nos textos de Caio atingem um mesmo efeito: a expressão da dificuldade em narrar. Segundo Julia Kristeva (1989, p. 39), essa dificuldade é própria do ser melancólico:

Lembrem-se da palavra do deprimido: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára. Mesmo os sintagmas não chegam a se formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vêm dominar as seqüências lógicas quebradas e transformá-las em litânias recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável.

2.3.4 Morangos Mofados

Essa estrutura narrativa, que simboliza as ramificações da realidade social na realidade interior das personagens, também surge em *Morangos Mofados*. Nessa obra, há, porém, uma preocupação maior com a construção da identidade.

Esse é o caso do conto “Sargento Garcia”, no qual as imagens condensadas declaram a dificuldade da personagem Hermes em aceitar-se e assumir-se gay. Nesse texto, são narrados dois instantes importantes da vida do protagonista: a humilhação e a iniciação sexual. Sargento Garcia é o responsável pela realização dos dois momentos.

A humilhação aparece quando Hermes é interrogado e ridicularizado frente aos demais recrutas. Nesse instante, mistura pensamentos e lembranças de lugares distintos:

E quase admirei sua capacidade de comandar as reações daquela manada bruta da qual, para ele, eu devia fazer parte, presa suculenta, carne indefesa e fraca. Como um idiota pensei em Deborah Kerr no meio dos leões, cinemascopo, cor de luxo, túnica branca, rosas nas mãos, um quadro antigo na casa de minha avó, Cecília entre ao leões, ou Jeam Simmons, figura de catecismo, os-cristãos-eram-obrigados-a-negar-sua-fé-sob-pena-de-morte, o padre Lima casou com a filha do barbeiro, que deve ter virado mula-sem-cabeça, a filha, não o padre, nem o barbeiro. O silêncio crescendo. Um cavalo esmolambado cruzou o espaço vazio da janela, palco, tela, minha cabeça galopava, Steve Reeves ou Victor Macture,

sozinho na arena, estrangulando o leão, os cantos da boca, não era assim, as-comissuras-dos-lábios-voltadas-para-baixo-num-esforço-hercúleo, o trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas. A mosca pousou bem na ponta do meu nariz. (ABREU, 1988, p.30)

O movimento espacial de Hermes está associado aos desdobres do seu pensamento. A mistura de imagens manifesta o desejo de fuga da personagem. Ela escapa para as lembranças do cinema para mergulhar no mundo do “faz de conta”, para fugir da situação constrangedora e camuflar seus desejos mais ocultos.

Em *On the Road*, entretanto, a transcendência dos limites não se dá, apenas, nas fantasias da mente. As personagens percorrem estradas na ilusão de estarem concretizando seus sonhos e aventuras, pois vivem num mundo à parte, sem compromissos éticos e sociais.

No conto de Caio, a fragmentação subjacente a esse adensamento de imagens caracteriza a falta de perspectiva de um mundo exterior e de um mundo interior, pois a consciência da identidade de Hermes é construída aos poucos, através da busca de si mesmo. Para tanto, contribui o Sargento que ratifica suas tendências homossexuais. Hermes admirava a figura brutalizada do militar, pois representava toda a força e virilidade que esperava de um homem.

No entanto, é, justamente, esse homem brutal e viril que lhe indica o caminho de uma relação íntima com pessoas do mesmo sexo. Dessa forma, Caio une dois elos de sua temática: o homossexualismo e a repressão militar. Esse conto transgride a censura através da temática, apaga as diferenças morais e exhibe um militar com as mesmas tendências de um indivíduo gay. Caio problematiza a homossexualidade masculina apresentando, ao mesmo tempo, a mentalidade machista do Sargento e seu desejo sexual por homens.

Hermes caminha para a afirmação de sua homossexualidade quando aceita a carona do Sargento. No carro, observa as manifestações sexuais do motorista e recorda-se de antigos insultos de seu primo. Nesse instante, flagra-se a sobreposição de tempos:

Pegou na minha mão. Conduziu-a até o meio das pernas dele. Meus dedos se abriram um pouco. Duro, tenso, rijo. Quase estourando a calça verde. Moveu-se, quando toquei. E inchou mais. Cavidades-porosas-que-se-enchem-de-sangue-quando-excitadas. Meu primo gritou na minha cara: maricão, mariquinha. O vento descabelava o verde da Redenção, os coqueiros da João Pessoa. Mariquinha, maricão, quiá-quiá-quiá. E não, eu não sabia. (ABREU, 1988, p.36)

Hermes conhece sua preferência sexual, porém não consegue livrar-se das lembranças das injúrias do primo. Isso evidencia que a dificuldade da personagem em assumir-se gay era proveniente dos preconceitos e julgamentos alheios que o reprimiam e não permitiam a manifestação de sua identidade.

O contato com as ambigüidades do Sargento favorece a própria aceitação. Ao deparar-se com a dupla face daquele homem que transitava de “leão entediado, general espartano” (ABREU, 1988, p. 29) a “homem comum” (ABREU, 1988, p. 33), Hermes olha de frente para si mesmo. Para tanto, a carência de sucessão temporal surge como recurso para ratificar a introspecção. O tempo

[...] se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, intervalos heterogêneos incomparáveis. (NUNES, 1995, p. 19)

Dessa forma, o ritmo do tempo corresponde ao ritmo interno das personagens. O mesmo ocorre em *On the Road*:

Cara, se a minha memória funcionasse no ritmo da minha mente, eu poderia te contar cada detalhe de tudo que fizemos. Ah! Nós sabemos como a vida é! Tudo toma conta de si mesmo. Posso fechar meus olhos e esse velho carro tomaria conta dele mesmo. (KEROUAC, 2004, p. 199)

O ritmo acelerado dos pensamentos do narrador não lhe permite declarar tudo da forma como deseja, pois sua excitação sobre os acontecimentos imprime uma velocidade temporal incapaz de ser acompanhada pelas palavras.

Entretanto, a semelhança entre a produção de Caio e Kerouac estende-se na condenação a toda moral autoritária que esmaga a liberdade individual. Um caminho encontrado por ambos para reprovar essas atitudes foi a sexualidade. O conto “Sargento Garcia”, de Caio Fernando Abreu, é o conto que exprime a diferença sexual de modo mais evidente. Já em *On the Road*, a liberação sexual expande-se mais intensamente nas relações entre homem e mulher. O homossexualismo é, apenas, insinuado:

Sim, eu queria conhecer Dean melhor não apenas porque eu era um escritor e precisava de novas experiências, ou porque minha vida de vagabundagem pelo campus tinha completado seu ciclo e se tornara absurda, mas porque, de alguma forma, apesar da nossa profunda diferença de caráter, ele me fazia lembrar um irmão há muito esquecido; a simples visão de seu rosto ossudo e sofrido, com longas costeletas, seu pescoço forte, musculoso e suado, evocava recordações da minha infância naqueles depósitos [...] (KEROUAC, 2004, p. 26)

Observa-se que a intensa ligação entre as personagens masculinas expressa um forte laço de amizade. As possibilidades de um envolvimento homossexual apresentam-se nas entrelinhas, visto que, no texto, são enfatizados outros aspectos, como bebida, drogas, viagens e desejo sexual por mulheres.

Na obra de Caio, encontra-se outro conto que abre espaço às vozes que expressam sexualidades diferentes: “Terça-feira Gorda”.

O conto narra um encontro anônimo entre dois homens num baile de carnaval. A efemeridade do encontro interfere na estrutura do texto, como se observa nas palavras do narrador.

De repente, ele começou a dançar bonito e veio vindo para mim. Me olhando nos olhos, quase sorrindo, uma ruga tensa entre as sobrancelhas, pedindo confirmação. Confirmei, quase sorrindo também, a boca gosmenta de tanta cerveja morna, vodka com coca-cola, uísque nacional, gostos que eu nem

identificava, passando de mão em mão dentro dos copos de plástico. (ABREU, 1986, p. 45)

O início do texto captura um determinado momento da vida da personagem: o instante é transposto à narrativa através de uma avalanche de descrições de imagens criadas a partir do olhar do narrador-personagem. “O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente” (LEITE, 2002, p. 54).

O desejo é o centro do texto. As personagens são caracterizadas através desse desejo. A referência aos indivíduos está fixa a esse determinado momento, ou seja, há um esvaziamento da identidade de uma afirmação social. O importante é o corpo e o que ele representa naquele baile de carnaval.

Em *On the Road*, o desejo carnal também comanda as personagens:

Os seios dela apontavam em frente, empinados e indiscutíveis, seus quadris estreitos pareciam deliciosos, seu cabelo era longo, lustroso e negro, seus olhos eram duas coisas azuis imensas, com certa timidez lá dentro. Daria tudo para estar no ônibus dela. (KEROUAC, 2004, p. 109)

No texto de Kerouac, porém, o desejo é, apenas, transcrito para o papel. A revelação desse comportamento excêntrico não é problematizada pelo narrador. Ele conta sobre a visão somente; não avalia de que espécie seria aquele envolvimento.

Já no texto de Caio, à medida que a história avança, o protagonista utiliza outros meios para ativar a sua percepção: seus sentidos estão aguçados para avaliar aquele corpo que se aproxima dele. Vejam-se os seguintes fragmentos:

[...] dançando bonito. Um movimento que descia dos quadris pelas coxas, até os pés [...] (ABREU, 1986, p. 45)
 Havia o movimento, o suor, os corpos meu e dele se aproximando. (ABREU, 1986, p. 45)
 Eu estendi a mão aberta, passei no rosto dele, falei qualquer coisa. (ABREU, 1986 p. 46)
 [...] minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. (ABREU, 1986, p. 47)

A descrição das ações do homem é feita de uma forma próxima ao instinto animal. O desejo sexual por um corpo “que por acaso era de homem gostando de outro corpo, o dele, que por acaso era de homem também” (ABREU, 1995, p. 46) é o comandante das ações e percepções. Nos fragmentos transcritos acima, observa-se uma nítida ênfase no emprego da visão, do olfato, do tato e do paladar. As passagens sugerem que aquele corpo estava sendo experimentado de todas as maneiras por alguém. A aprovação permitiu a união de dois corpos através da relação sexual. Essa entrega aos instintos, entretanto, levou-os a ignorarem os insultos originados do preconceito. Quando saíam do baile de carnaval, as pessoas condenavam o encontro:

Nos empurraram em volta, tentei protegê-lo com meu corpo, mas ai-ai repetiram empurrando, olha as loucas, vamos embora, ele disse. Fomos saindo colados pelo meio do salão [...] Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar. (ABREU, 1986, p. 46)

A presença da repressão constrói-se a partir desse momento do texto. No entanto, os protagonistas não estavam voltados para as recriminações; queriam viver aquele momento. As palavras do outro, introduzidas na fala do narrador, são revestidas de algo novo, surgido a partir da compreensão e da avaliação de quem conta, conforme sugere Bakhtin (1997), quando estuda as vozes do romance. Assim, o repúdio das pessoas à relação homossexual não afeta as personagens principais. Para deixarem a loucura tomar conta de suas mentes e facilitar a entrega corporal, fizeram uso de drogas:

Ele enfiou a mão dentro da sunga, tirou duas bolinhas num envelope metálico. Tomou uma e me estendeu a outra. Não, eu disse, quero a minha lucidez de qualquer jeito. Mas estava completamente louco. E como queria aquela bolinha quente vinda do meio dos pentelhos dele. (ABREU, 1986, p. 46)

Nota-se o instante de indecisão do protagonista: quer a lucidez, mas já se percebe distante disso. Para aproveitar a loucura por completo, as drogas aparecem como o meio de fuga mais viável para se fazer o que quiser.

Fazer o que quiser significa assumir a homossexualidade de maneira aberta. Essa atitude, porém, envolve um risco: a não aceitação das diferenças. Veja-se o último parágrafo do texto:

Mas vieram vindo, então, e eram muitos. Foge, gritei, estendendo o braço. Minha mão agarrou um espaço vazio. O pontapé nas costas fez com que me levantasse. Ele ficou no chão. Estavam todos em volta. Olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as outras caras [...] mas sem querer estava sozinho, correndo pela areia molhada, todos em volta, muito próximos. Fechando os olhos, como num filme, conseguia ver três imagens se sobrepondo. Primeiro o corpo suado dele, dançando, vindo na minha direção. Depois, as Plêiades, feito uma raquete de tênis, no céu lá em cima. E finalmente a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos. (ABREU, 1986, p. 48)

A sobreposição de imagens fragmentadas denuncia cada instante captado pelo narrador. Os protagonistas são vítimas de um ataque por serem homossexuais e o texto sofre, de forma simultânea, esse ataque: os pequenos fragmentos encerram a narrativa. Como mostra o texto acima, Caio apresenta a repressão militar e a repressão sexual estabelecendo uma equivalência entre a morte sem culpa, decorrente do preconceito, e a morte dos torturados nos porões da ditadura militar.

Vê-se que a identidade sexual, no texto de Caio

[...] é uma tentativa de destruir as máscaras sociais e estéticas mantidas pela cultura hegemônica heterocêntrica, sob o risco de ser destruída no processo, tal como os protagonistas de “Terça-feira Gorda”. (ARENAS, p. 60)

Na ficção, Caio antecipa o discurso, hoje corrente nos Estudos Culturais, de que a diferença que motiva a exclusão deve ser respeitada.

2.3.5 Os Dragões não Conhecem o Paraíso

Em *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*, encontra-se a afirmação dos valores individuais, avessos a qualquer censura.

“Linda, uma História Horrível”, um dos contos representativos da visão de mundo de Caio, narra a história de um filho que resolve visitar a mãe depois de um longo tempo sem vê-la. O reencontro revela a distância que havia nessa relação. Contudo, para diminuir esse abismo, aparece a cadela Linda. Seu nome é o único apresentado na narrativa, pois as outras personagens não têm nome nem conseguem falar de si próprias. Quem une mãe e filho é a cadela, pois representa as características de cada um deles: a velhice e a doença. Veja-se a seguinte passagem na qual a mãe, velha, conversa com o filho, doente:

- Coitada, quase cega. Uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte.
- A Linda. Se fosse gente, estaria com noventa e cinco anos.
- Mais velha que eu, imagina. Velha que dá medo. (ABREU, 1988, p.100)

Linda é o único assunto em comum. Quando buscam outros temas, o silêncio instaura-se:

Ficaram se olhando assim. Um tempo quase insuportável, entre a fumaça dos cigarros, cinzeiros cheios, xícaras vazias [...] Foi então que ela levantou. De repente, jogando a cadela ao chão como um pano sujo. Começou a recolher xícaras, colheres, cinzeiros, jogando tudo dentro da pia. Depois de amontoar a louça, derramar o detergente e abrir as torneiras, andando de um lado para o outro enquanto ele ficava ali sentado, olhando para ela [...] (ABREU, 1988, p.105)

A incomunicação deve-se à distância entre mãe e filho. A falta de afeto, paciência e solidariedade esconde-se atrás do silêncio. Essa é a única saída para o filho, que não quer falar de sua enfermidade nem sobre sua opção sexual, e para a mãe, que não aceita um filho gay e aidético. Embora a mãe observe que está magro, sem cabelo e com tosse, o filho encontra justificativa para tudo e corta a conversa, excluindo a possibilidade de uma revelação, economizando palavras.

A solidão perpassa a história, acentuando a impossibilidade de o ser se definir na palavra e comunicar-se. O narrador de *On the Road*, ao contrário, excede-se nas digressões, revelando a falta de objetividade na narração. O acúmulo de termos e

expressões é o reflexo da tentativa de atingir a liberdade ilimitada: falando livremente, deixando a fala fluir no ritmo do seu pensamento, o narrador cria a ilusão da própria liberdade. Isso porque as personagens do texto de Kerouac não temem a exclusão.

Já as personagens de Caio manifestam o medo de serem enfeitadas e a dificuldade em aceitar o diferente à moral convencional. Isso se constata na história subjacente à intriga do reencontro do texto “Linda, Uma História Horrível”: o pai do protagonista morreu projetando ganhar um neto. Esse drama leva a personagem ao desespero e contribui para que não conte sobre a homossexualidade, as drogas e a doença. “O esvaziamento da comunicação, as tentativas frustradas para restabelecê-la, põem em evidência a incompatibilidade entre os dois mundos” (MASINA, 1998, p. 174).

Na realidade, a personagem desiste de tentar uma reaproximação com a mãe, pois sente a vida desfazer-se. Embora a história do texto apresente uma linearidade, o clímax realiza-se na elaboração da linguagem. Assim, o conto afirma o desfecho já previsto no começo: a personagem vê, no próprio corpo, as manchas que via no couro da cadela e segue seu desfazimento em vida. Esse fim não recupera o afeto entre as personagens e ratifica a certeza da imobilidade e da infelicidade pressentidas anteriormente. Através desse conto, é possível verificar a visão de mundo de Caio e sua consciência ao escrever. É a intenção à qual se refere Antoine Compagnon (1999, p. 65),

[...] uma intenção reflexiva ou premeditada, mas corresponde às estruturas profundas de uma visão de mundo, a uma consciência de si a uma consciência do mundo através dessa consciência de si [...]

Existe a constatação de que a sociedade não aceita o homossexual e este está imóvel e não consegue fazer mudanças. Não deixa de ser o que a ditadura militar fazia no Brasil: imobilizava a todos, reprimindo o indivíduo e impedindo-o de ter uma visão para o futuro. Essa mesma imobilidade caracteriza as personagens de *On the Road*. O Macartismo norte-

americano gerou um contexto de repressão que pode ser lido no romance de Kerouac através da dificuldade de suas personagens em realizar transformações concretas e efetivas.

A expressão dessa imobilidade também pode ser vista no conto “Os Sapatinhos Vermelhos”, de Caio Fernando Abreu. Nesse texto, o nome da protagonista serve, apenas, de referencial. A história relata a vida dupla de uma mulher: de amante de um só homem, passa a amante de todos os homens para vingar-se das limitações impostas pela sociedade. As atitudes da protagonista revelam o abandono dos padrões morais.

Inicialmente, na depressão, a recusa tem um poder superior ao da recusa perversa, que atinge a própria identidade subjetiva e não somente a identidade sexual posta em causa pela inversão (homossexual) ou pela perversão (fetichismo, exibicionismo). A recusa aniquila até as introjeções do depressivo e lhe deixa o sentimento de não ter valor, de ser vazio. Depreciando-se e se destruindo, ele consome toda a possibilidade de objeto, o que também é um meio desviado de preservá-lo. (KRISTEVA, 1989, p. 51)

Isso se passa com Adelina: para castigar o amante e romper com a postura que a sociedade espera de uma mulher, inventa outro nome, uma outra identidade: Gilda⁸. Como Gilda, Adelina permitia-se comportar de forma mais ousada e sugerir uma secreta identidade que não era nem Gilda nem Adelina,

Era um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de marcas de dentes e unhas, lanhado dos tocos das barbas amanhecidas, lambuzada do leite sem dono dos machos das ruas. (ABREU, 1988, p.91)

A passagem anterior evidencia o processo de desumanização da protagonista, ou seja, é, apenas, um corpo que segue seus instintos como um animal. Adelina caracteriza-se, assim, como um ser melancólico: “Sabendo-se deserdado de sua Coisa [...] foge, perseguindo aventuras e amores sempre decepcionantes” (KRISTEVA, 1989, p. 20). A identidade da personagem é o sexo incontido, sem leis e sem privações. Assemelha-se,

⁸ No filme, *Nunca Houve uma Mulher como Gilda*, dos anos 40, a protagonista foi interpretada por uma atriz que recebeu destaque pela beleza e pelo poder de sedução: Rita Hayworth.

desse modo, a Dean Moriarty, de *On the Road*, para quem a essência da vida está no sexo, no prazer e no pouco caso aos padrões sociais.

E ele me disse que Dean estava transando com duas garotas ao mesmo tempo, eram elas, Marylou, sua primeira esposa, que o aguardava num quarto de hotel, e Camille, uma nova gata, que ficava esperando por ele num outro quarto de hotel. (KEROUAC, 2004, p. 65)

Relações monogâmicas não constituíam o cotidiano nem de Moriarty, personagem de Kerouac, nem de Adelina, personagem de Caio. Ambos sobrevivem num mundo sem sentido, jogados ao vazio absurdo das grandes cidades. Assim, Caio e Kerouac traduzem uma realidade que não aceita transgressões e não reconhece esses seres. O sexo era praticado por essas personagens sem nenhum vínculo afetivo, ou seja, o sexo era uma atividade imobilizadora.

Os três homens que acompanham a protagonista de “Sapatinhos Vermelhos” em sua vingança sexual, também são apenas corpos, por isso são referidos de acordo com a visão dela sobre eles. São denominados: o negro, o mais baixo, o tenista-dourado.

Segundo Regina Zilberman (1988), Caio cria personagens sem nome porque elas representam indivíduos esvaziados de sua identidade. A competitividade social faz com que se diluam no coletivo e mergulhem na solidão e no abandono, sem oportunidade de recuperarem os laços com o social. A renúncia do nome indica a perda de humanidade, a ausência do vínculo com a sociedade.

Além do que foi dito, a leitura dos contos de Caio Fernando Abreu torna evidente a sua contribuição para a transgressão da forma tradicional do conto e para a renovação da temática do conto gaúcho. Mesclando aspectos convencionais com aspectos inovadores, absorvendo, assimilando e transformando elementos da obra de Jack Kerouac, o autor marca sua singularidade e sua importância na literatura gaúcha e nacional.

3 O ESPÍRITO DE DUAS ÉPOCAS

3.1 O Contexto Desvendado pelo Averso

Como se viu, os contos de Caio Fernando Abreu incorporam, simultaneamente, os espaços urbanos e o interior dos indivíduos, criando oportunidade para a análise das condições humanas e dos sentimentos de solidão e medo. Eles também revelam os sonhos e as fantasias do homem brasileiro do final do século XX. Através de narrativas que enfatizam a natureza psicológica, Caio afastou-se da veia idealizadora do gaúcho como mito para aproximar-se de uma temática mais introspectiva, dando voz a sujeitos excluídos da hierarquia social. O foco principal de sua obra são os conflitos individuais, na medida em que esses se relacionam com a sociedade e com o seu próprio mundo. Assim, os problemas de solidão, de inadaptação à sociedade, de falta de comunicação e objetividade são revelados como peculiares do ser humano que viveu a época de repressão ditatorial, caracterizada pela perda de liberdade. Em decorrência disso, o indivíduo esconde os sentimentos, os sonhos e os desejos, ou não consegue expressá-los, apresentando a imobilidade como seu eixo central.

A investigação da obra *On the Road*, de Jack Kerouac, permitiu fazer a mesma constatação: a narrativa é tecida por uma rede de relações pessoais que se estende em alguns pontos: o uso de drogas, as viagens e a libertação sexual. As personagens agem como verdadeiros delinquentes: suas atitudes são contrárias às esperadas pelo sistema dominante. Vivendo num contexto regido pelo excessivo rigor do Macartismo, as personagens buscam um refúgio nessas atitudes. A forma que elas encontram para acalmar o seu descontentamento é viver num mundo à parte, voltando-se para si mesmas, em

constante movimento. Esse movimento, porém, é, apenas, externo, pois as personagens estão estagnadas por dentro. A droga e o sexo imobilizam-nas.

Dessa forma, nos textos de Caio e Kerouac, a apresentação dos conflitos do homem, gerados por uma atmosfera de repressão e agressão social, motiva a discussão de alguns pontos que se destacam, como a identidade, o estranhamento e o desejo. Através desses assuntos, os escritores expressam sua época e criam uma nova visão de mundo.

3.1.1 Identidade

O homem viveu fortes experiências catastróficas durante todo o século XX. Entretanto, o fim da Segunda Guerra Mundial evidenciava uma nova visão da realidade. Nessa época, Jack Kerouac escreveu sua obra de maior destaque: *On the Road*, que retrata o começo de uma era marcada pela ansiedade de um mundo mais livre. Caio Fernando Abreu produziu a maior parte de suas obras algumas décadas depois do escritor norte-americano. Assim, as transformações na sociedade eram ainda mais explícitas e o desejo de livre expressão ainda mais intenso, visto que, no Brasil, o período de autoritarismo, decorrente da ditadura militar, alimentava o sonho da liberdade. O mundo social moderno sofreu um declínio, permitindo o surgimento de outras identidades. As antigas, que caracterizavam o indivíduo como um sujeito unificado, foram deslocadas à fragmentação. As mudanças nas sociedades modernas abalaram as referências fixas e geraram uma crise de identidade, retratada na literatura.

Segundo Stuart Hall (2000), teórico dos Estudos Culturais, um tipo diferente de mudança estrutural foi transformando as sociedades modernas no final do século XX. Essa mudança diferencia as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e

nacionalidade, que, no passado, tinham fornecido sólidas localizações a cada indivíduo como indivíduo social.

As personagens de Caio e Kerouac são um registro desse abalo, dessa transformação. A sexualidade é o ponto alto dos textos dos dois autores. Em *On the Road*, o sexo está presente nas ações e pensamentos, de maneira oposta à moral convencional. As práticas sexuais são uma forma de resistir, de protestar, de mostrar-se contrário aos padrões estabelecidos pela sociedade. Os contos de Caio Fernando Abreu também revelam uma preocupação central com o sexo. Entretanto, Caio ainda põe em questão o gênero, dando voz a um indivíduo excluído da hierarquia da sociedade: o homossexual.

Percebe-se, portanto, que as personagens de Caio e Kerouac são os recusados pela sociedade. Ao dar voz a elas, os escritores invertem a posição hierárquica da tradição clássica, baseada em personagens ditas “normais”. Desse modo, criam possibilidades para novas leituras e desconstróem os paradigmas vigentes. Na atualidade, essa escrita pode ser entendida como uma escrita da desconstrução. A desconstrução é uma teoria contemporânea sugerida por Jacques Derrida e outros estudiosos. É uma nova proposta de leitura dos paradigmas de referência.

Segundo o teórico Jonathan Culler (1982), a desconstrução perturba a hierarquia ao produzir uma troca de propriedades, um deslocamento. Esse deslocamento pode ser percebido nas narrativas de Caio e Kerouac, pois ambos criam personagens privadas de sua liberdade e que, por isso, refugiam-se em si mesmas para escapar à situação repressiva. Na literatura, a teoria da desconstrução pode ser tomada como uma estratégia de leitura e interpretação, isto é, uma leitura descentralizada do real. Ao colocar em xeque os conceitos baseados na distinção entre centro e periferia, essa teoria aponta para uma leitura contemporânea dos paradigmas literários. Nesse sentido, a força desses textos está em consonância direta com a forma como eles próprios desconstróem os valores e os padrões

subjacentes à época em que foram escritos. Era preciso construir, desconstruir e reconstruir o sujeito e o texto literário, visto que as identidades modernas estavam em colapso.

Esse deslocamento da hierarquia apenas reforça a idéia de que o sujeito não é integrado. O indivíduo está deslocado de seu mundo social e entra em crise, pois é surpreendido pela incerteza.

A dúvida revela a perda da unidade. Assim, o resultado é a fragmentação, ou seja, o indivíduo compõe-se de várias identidades. Instaure-se, portanto, a dificuldade no processo de identificação que passa a ser provisório e problemático. Dessa forma, a identidade é construída historicamente, isto é, são os sistemas culturais que nos rodeiam os responsáveis pela nossa identidade. Se a nossa definição não é biológica, a noção de homem e mulher também se modifica, abrindo espaço para a presença do indivíduo gay.

É possível afirmar que a identidade é uma entidade abstrata, mas indispensável como ponto de referência. Sendo assim, o sexo não é um elemento suficiente para compor a identidade dos indivíduos. Segundo Zilá Bernd (1992, p. 14),

Uma identidade construída a partir da cor da pele ou da pertença biológica ao sexo feminino – dados empíricos – revela-se como uma identidade de *primeiro grau* ou aquela que se constrói como unidade discreta e circunscreve a realidade a um único quadro de referências, visto que inumeráveis são os referentes que podem intervir para “identificar” um indivíduo: referentes de ordem biológica, histórica, cultural, sociológica, psicológica, etc. Admitir correlações imediatas entre características raciais ou geográficas, por exemplo, e a construção de uma determinada cultura, é não apenas cientificamente falso como ideologicamente perigoso e pode levar a conclusões racistas segundo as quais somente indivíduos pertencentes à raça X, ou o habitante da região Y, são capazes de produzir certos objetos culturais.

Percebe-se, assim, que múltiplas referências podem formar uma identidade e que determinar o sujeito apenas por dados empíricos pode ser um equívoco. Pautado nesses questionamentos, o século XX, principalmente em seus últimos anos, foi marcado pela presença de movimentos que apelavam para a identidade social. Nesse sentido, surgiu o feminismo e a política sexual dos gays, questionando o gênero e a sexualidade. Assim

como a sexualidade, o gênero não é algo existente a priori nos seres humanos. O gênero é uma representação de cada indivíduo em termos de uma relação social pré-existente ao próprio indivíduo e predicada sobre a posição conceitual e rígida dos dois sexos biológicos (LAURETIS, 1994).

Como se observa, a identidade é um processo em andamento, é uma relação constante com o exterior. A forma como imaginamos ser vistos pelos outros constrói a biografia pessoal e mistura vários elementos, dando a impressão de unidade. Contudo, cada um desses elementos é um fragmento que se pretende capturar. Quando o homem busca o olhar do outro, procura aprovação, mas, muitas vezes, encontra, apenas, estranhamento.

3.1.2 Estranhamento

Segundo Homi Bhabha (1992), um dos principais teóricos da Pós- Modernidade, os sujeitos sempre se colocam desproporcionalmente em oposição ou dominação através das relações de poder. Isso significa que sempre há uma hierarquia, ditada pelos padrões sociais. Quando Caio e Kerouac subvertem essa hierarquia, dando voz a indivíduos marginalizados, provocam um estranhamento, pois apresentam uma adversidade.

De fato, o julgamento sobre os outros aponta a distância que há entre os homens. Segundo Tzvetan Todorov (1993), os homens julgam-se superiores aos outros que não agem como eles. Os outros são considerados estranhos, diferentes.

As personagens de Caio e Kerouac representam indivíduos que estão à margem do processo histórico, ou seja, estão mergulhadas na angústia e no vazio, pois suas vidas as conduzem ao nada. Excluídas do mundo por não se inserirem nos padrões vigentes, apresentam-se diluídas e fragmentadas. Desse modo, a ausência de uma referência de si

mesmo gera, no indivíduo, uma insegurança que destrói ou minimiza o sentido da vida. As personagens de *On the Road*, porém, usam uma máscara: parecem distantes das agressões, pois não têm raízes em nada nem em ninguém. Elas são estrangeiras:

A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. (KRISTEVA, 1994, p. 15)

Seu desligamento é apenas a resistência com a qual ele consegue combater a angústia. Devido a isso, as personagens de *On the Road*, por exemplo, estão sempre em trânsito, sem destino.

Pois é por não ter *ninguém* dentro de si mesmos para saciar essa raiva, essa combustão de amor e ódio, e por encontrar forças para não sucumbir a isso, que eles vagueiam pelo mundo, neutros, mas consolados por haverem conseguido atingir uma distância interior contra o fogo e o gelo que outrora os queimara. (KRISTEVA, 1994, p. 17)

Como o estrangeiro não possui laços, sente-se livre. No entanto, essa liberdade pode ser questionada, pois há solidão subjacente a ela. Vivendo nessas condições, o indivíduo aliena-se, distanciando-se do mundo, da sociedade. Sem laços, pode agir com audácia e experimentar um frenesi sexual. Tudo é possível, pois não há proibição. Devido a isso, o desacordo caracteriza esse indivíduo. Ele não sabe conviver com as diferenças nem consegue aceitá-las, por isso torna-se um estranho. Ele não está em harmonia com o mundo onde vive. Percebendo-se impotente, não consegue definir-se.

Dessa forma, o olhar do outro sobre esses homens é de reprovação, de rechaço. Ao reconhecerem-se diferentes e estrangeiros, transformam-se em rebeldes aos vínculos sociais. Nesse sentido, são confundidos com inimigos e são julgados como tal.

Como já se viu, na definição de Freud (1969), o estranho é o não-familiar, *unheimlich*. É como se o familiar fosse deslocado e não pudesse ser reconhecido. Nesse sentido, o outro seria o próprio inconsciente, porque permite o desejo de sair de si. Ao

provocar esse susto, o indivíduo díspar sofre a indiferença e mergulha na solidão. Essa situação é mais comum nos contos de Caio Fernando Abreu, pois suas personagens mostram-se isoladas e solitárias. Já as personagens de *On the Road* estão sempre em grupos. No entanto, o grupo também é isolado e cada um dos componentes embarca numa viagem solitária, pois não há um envolvimento afetivo profundo. A intenção de cada um é viver com liberdade, sem amarras, sem comprometimento, inclusive de amizade.

Como se viu anteriormente, a instabilidade social vivida pelos brasileiros na época da ditadura militar e pelos norte-americanos no período do Macartismo revolta o indivíduo pela falta de liberdade. Portanto, ele recusa as regras e decide viver o absurdo, o estranho e o diferente, centrando-se em si próprio. Assim, privado de liberdade, o indivíduo tende a destruir a si próprio.

3.1.3 Autonomia e Desejo

Quando o indivíduo sente-se livre é porque está sendo dirigido por ordenamentos subjetivos. Para construir esses ordenamentos, porém, é necessário ter imaginação. Assim, o homem criará uma natureza humana, ou seja, possuirá a faculdade de desejar. Para Nelson Levy, mestre em filosofia (1990, p. 156),

[...] a autonomia é uma propriedade do ser enquanto agente desejante e corresponde, portanto, à referida faculdade tipicamente humana de governar a vida em si mesma pela ordem do desejo, pela ordem da ética.

A primeira instância do desejo é o movimento pelo desejo do outro. Isso significa que a natureza humana é dupla, pois é movida pelo instinto de conservação e pelo amor ao próximo. Essa pluralidade da natureza humana permite uma ilimitada possibilidade de re-hierarquização. Por conseguinte, nossas ordens éticas e valorativas fundem-se numa

combinação complexa de desejos. A autonomia do ser humano garante a liberdade de escolha de um caminho. Dessa forma, o próprio indivíduo pode inserir-se numa perspectiva alienada, ou que não o satisfaça. Essas diversas possibilidades de caminho conduzem o ser à fragmentação.

Como se percebe, desejo e liberdade caminham juntos. A liberdade começa pela invenção de desejos. Ao tentar realizá-los, o homem busca ser livre, pois necessita deixar de ser escravo de seu desejo insatisfeito. O desejo impõe-se como lei, como algo a ser alcançado. Ao realizar-se, sugere a liberdade.

Ajustadas nessa busca, as personagens de *On the Road* realizam os atos mais absurdos e distantes dos padrões vigentes. Para elas, o estabelecido pela sociedade deve ser rompido, pois o desejo é a lei a ser cumprida. Cada carro roubado, cada nova estrada seguida, cada nova cidade visitada é um desejo satisfeito e a representação, embora ilusória, de liberdade. Esse desejo está substituindo o outro, que depende da liberdade. Como não há autonomia do indivíduo em relação ao seu futuro social, histórico e político, ele elege pequenos desejos, em substituição ao anseio social que se encontra interdito. Assim, no romance, o desejo estende-se mais para o sentido carnal, sexual. A procura incessante por diferentes parceiros, por formas de sexo não convencionais revela o desejo de rompimento com o padrão dominante. A ruptura da lei serve para o estabelecimento de uma nova regra: a aparente liberdade.

No entanto, a trajetória da civilização ocidental reconhece esse desejo como uma liberdade perversa, destrutiva, até mesmo libertina. Sua autonomia escapa ao controle das leis sociais. Assim, o desejo passa a ser associado ao mal.

Isso significa que toda ordem desejante (ética) só estaria de acordo com a liberdade quando simplesmente refletisse a consciência de uma determinação universal objetiva qualquer. Assim, todo desejo só poderia ser considerado como autenticamente humano na medida em que estivesse plenamente reduzido a uma intenção de conformidade com a consciência de um destino predeterminado pelo

predicado mais objetivo do ser. Em suma, todo desejo só seria legítimo quando se exprimissem como um desejo-antidesejos. (LEVY, 1990, p. 160)

Nesse sentido, a autonomia do indivíduo é controlada ou pela ética ou pela razão divina. Isso significa que os desejos do homem devem estar de acordo com os princípios universais da moral e da razão. As histórias narradas nas obras de Caio e Kerouac opõem-se à moral e à razão. A relação entre os indivíduos retratados nesses textos e os valores instituídos pela moral convencional é de ruptura, de adversidade. Todos os valores que a ética inventa, ordena e interpreta são ignorados por essas personagens que assumem outros valores oriundos de outros desejos. Elas não aceitam o mundo em que vivem por considerá-lo contrário à moral e à razão. Disso surge a tensão que mantém a narrativa. De um lado, há uma ordem cruel e desumana; de outro, a tentativa quase anárquica de rebelar-se. Como afirma Levy (1990, p. 164),

Rigorosamente, o absoluto da faculdade de desejar é o estigma da relatividade. Portanto, por mais que uma ordem hierárquica de valores valha absolutamente para uma determinada comunidade axiológica, esse valer absoluto é sempre relativo, pois continua na dependência do arbítrio da faculdade de desejar.

A incerteza acompanha a liberdade, pois a certeza absoluta seria possível, apenas, se todos os homens fossem iguais e vivessem em sociedades igualitárias e justas. Entretanto, se todos tivessem a mesma convicção, a livre expressão da pluralidade humana desapareceria.

O século XX é marcado pelo niilismo, pelo nazi-fascismo, acontecimentos que contribuíram para o desencantamento do mundo e, conseqüentemente, para a necessidade do desejo. A decisão de tomar o destino com as próprias mãos gerou a vontade consciente de liberdade. No entanto, a liberdade conduz à perda, visto que há um rompimento com os valores e regras referenciais. O desejo é frustrado e disso decorre o vazio e a carência. Para Marilena Chauí, professora da Universidade de São Paulo (1990, p. 24), o desejo é

[...] afirmação abstrata de si pela negação imediata do que é outro, isto é, o desejo da vida que passa a consumir e a destruir as coisas exteriores para sua própria conservação, a consciência desejando afirmar-se pela supressão da exterioridade imediata que a sustenta. Desejo que, em seu percurso imanente necessário, deixa de ser desejo das coisas naturais e torna-se desejo da humanidade [...]

O desejo revela uma busca desenfreada de algo perdido, proibido, censurado. Essa busca torna-se presente sob nova forma, através de outros objetos. A tentativa de burlar a censura pode ser observada nos atos delinquentes das personagens de *On the Road* e dos contos de Caio Fernando Abreu. Para fugir da opressão, manifestam o seu desejo de liberdade por meio de atos de vandalismo e autodestruição. Assim, o desejo é sempre dirigido a algo imediato, que garanta uma satisfação. Devido a isso, o desejo pelo outro é peculiar aos textos de Caio e Kerouac.

[...] não desejamos propriamente o outro, mas desejamos ser para ele objeto de desejo. Desejamos ser desejados, donde a célebre definição do desejo: o desejo é o desejo do desejo do outro. (CHAUI, 1990, p. 25)

Na realidade, os seres desejam um fim, o esplendor da perfeição, ou seja, a imobilidade. O desejo é a imitação da imobilidade e o movimento é carência, privação da perfeição. Os homens são movidos pelo desejo de não mais se moverem. Como o desejo pleno nunca se realiza, pois aponta para a utopia, o desejo termina criando o movimento. As personagens de Kerouac movem-se por fora, mas estão imóveis por dentro. Nos contos de Caio também há imobilidade: os indivíduos limpam casas, comem, dançam, relacionam-se sexualmente, mas não pensam e não têm esperanças porque não têm liberdade. Há uma falta de finalidade.

O movimento do desejo é realizado pela imaginação. Através de imagens, o desejo cria uma ponte entre o exterior e o interior. Sua força é maior que a força da razão. A paixão só pode ser vencida por uma paixão ainda mais forte. Na realidade, o desejo não é uma escolha; ele, simplesmente, surge. O juízo não determina o desejo e sim o contrário,

pois o desejo é a própria essência do homem e é um sentimento que particulariza as personagens de Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac.

Entretanto, cada autor expressou sua visão de mundo à sua maneira, de acordo com seu tempo e seu público. A comparação entre os textos do contista gaúcho e o do escritor norte-americano evidencia as trocas entre as culturas. Não há hierarquia, mas, apenas, um diálogo entre suas obras, ampliando o horizonte de expectativas do leitor. Esse é chamado a identificar-se com as personagens. Isso significa que o texto literário não é algo acabado, parado no tempo, mas um objeto mutável por efeito das leituras que o transformam. Ao apropriar-se de temas da “Geração Beat”, integrando-os a seus próprios recursos literários e à sua bagagem de vida, Caio Fernando Abreu criou um estilo próprio, inovando o conto na literatura brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Literatura Comparada propõe ampliar as fronteiras nacionais, buscando perceber movimentos e tendências de diversas culturas em diálogo. Permite, assim, mostrar as trocas e fusões entre culturas, como se pretendeu dar a ler ao longo deste trabalho. Nesse sentido, a interdisciplinaridade permitiu associar o texto literário ao contexto histórico e sociológico. Dessa forma, procurou-se ampliar o fato literário comparando-se os contextos de produção e recepção das obras de Jack Kerouac e Caio Fernando Abreu. Se o mundo é regido por relações e interações, deve-se pensar o texto literário por um viés mais amplo.

A análise dos contos de Caio Fernando Abreu e do romance *On the Road*, de Jack Kerouac, evidencia a expressão, através da literatura, de formas de resistir à repressão social. A forma como Caio e Kerouac proclamaram essa resistência em seus textos demonstra o diálogo entre grupos de diferentes culturas que, apesar de distantes, partilham os mesmos princípios de desconstruir uma ordem social autoritária. Desse modo, a comparação realizada não se ateve a operar com a intertextualidade num sentido estrito. Procurou-se apreender culturas em diálogos textuais, movidos por afinidades de visão de mundo e ideologias.

No capítulo 1, ressaltou-se o contexto cultural, histórico e literário que envolveu a formação de Jack Kerouac como escritor e que serviu de argumento para a produção de suas obras, em especial, *On the Road*. Essa parte do trabalho favoreceu a percepção das peculiaridades desse romance e da situação social na qual ele foi escrito. Assim, foi possível observar características que serviriam de subsídios para a comparação com os textos de Caio Fernando Abreu, tais como o momento social e histórico marcado pela repressão; o aumento da importância da tecnologia; a necessidade de cruzar a fronteira entre a loucura, a sanidade e o delírio, incluindo as experiências com narcóticos e práticas

sexuais. Foi possível também compreender os processos de produção literária. *On the Road* foi escrito como forma de contestar a maneira de viver norte-americana e de clamar por liberdade. Na tentativa de escrever na velocidade angustiante do indivíduo norte-americano do novo século XX, Kerouac elaborou uma escrita cujo ritmo expressa o desejo de movimento e, ao mesmo tempo, a imobilidade causada pela repressão. Há nesses excessivos deslocamentos físicos um contraste visível com a imobilidade afetiva das personagens.

No segundo capítulo, constatou-se um momento equivalente a esse vivido pelo indivíduo brasileiro no final do século XX, o período da ditadura militar. A relação entre a vida, a criação literária de Caio Fernando Abreu e o seu momento histórico permitiu confirmar que Caio era um escritor atento para as necessidades da época. Essa afirmação pôde ser comprovada pela escolha do autor ao concentrar-se em personagens representantes do indivíduo do final do século XX, excluído e fragmentado. Para verificar a forma como o contista, através de suas narrativas, situa esse indivíduo, recorreu-se à história do conto. Concluiu-se que a necessidade de denunciar a fragmentação pessoal do homem levou o escritor a optar pelo conto, gênero narrativo breve, que mais representa a estreita personalidade e a reduzida existência das personagens. Através do conto, Caio buscou captar os mais profundos detalhes da expressão humana. Sem descrever explicitamente os equívocos da ditadura militar brasileira, representou, em seus textos, o mundo caótico e os problemas sociais decorrentes desses enganos. Para tanto, criou narrativas de natureza psicológica, focalizando o indivíduo em permanente conflito com o mundo e a ordem social de uma época.

Caio salientou o processo de ruptura com o modelo tradicional do conto. Concentrando sua preocupação no indivíduo excluído, renovou a contística gaúcha através da linguagem e do enredo fragmentados, da diluição da intriga, da análise introspectiva, da

exploração dos estados oníricos, da desconstrução da ilusão realista e da semelhança com a forma poética. Além disso, renunciou à estrutura da tradição contística do Rio Grande do Sul em sua dominância realista. A fragmentação do humano reflete-se na estrutura das narrativas, tornando-as descontínuas; faz-se, assim, elemento constitutivo da estrutura narrativa e do desenvolvimento do tema. A noção de enredo desloca-se e perde a unidade e o centramento; a vida interior do indivíduo e a questão do homossexualismo surgem como temas centrais, enquanto a linguagem aproxima-se, significativamente, da lírica. As narrativas resumem-se à metade dos acontecimentos, mesclam realidades, tempos e espaços. Dessa forma, a experiência das personagens aparece incompleta, pois todas se apresentam como que esvaziadas de sua identidade, mergulhadas no vazio existencial. O indivíduo dilui-se em fragmentos, distanciando-se de si mesmo e dos outros. Disso decorre a importância da escolha de Caio pelo ser marginal, excluído, pária, desintegrado, homossexual, pois é esse que representa a problemática existencial e social da sua visão de modernidade. Nas palavras de Caio, a imagem da condição humana do final do século XX é uma imagem

[...] completamente poluída fisicamente de comer alimentos contaminados, a nossa emoção envenenada, o nosso sangue à mercê de todos os vírus. Somos nós à deriva num rio cheio de corredeiras, aquela natureza selvagem, tropical, enlouquecida, e nós sem saber para onde vamos. (INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO, 1995, p. 6)

Essas constatações revelam, nos contos de Caio, a introspecção como o sentimento de retração do sujeito, ameaçado pela desconexão do mundo contemporâneo. Procurou-se examinar a forma como esse sentimento se apresenta, eis que sua concepção induz o indivíduo a centrar-se em si mesmo e a excluir-se do mundo e da sociedade. Concluiu-se que, segundo Caio, o homem volta-se para seu interior e depara-se com sua miséria e limitações, das quais as drogas e o sexo sem sentido são manifestações concretas. Em uma

carta enviada para Hilda Hilst, Caio comenta sobre sua própria vida, relacionando narcóticos, sexo e depressão:

Ando deprimido, agressivo, cansado – perdi uns cinco quilos: pareço um fantasma, tenho insônia e pesadelos horrendos, idéias negras durante a noite. Hildinha, se você soubesse como ando escuro, como ando perdido, como me distanciei de mim e das coisas em que acreditava: tenho participado de festas louquíssimas, na base da maconha, da nudez, jogo da verdade, bacanaís, surubas. (MORICONI, 2002, p. 407)

A atenção dada aos aspectos relacionados à fragmentação, à identidade, à exclusão social, à liberdade e ao refúgio interior permitiram entender melhor os procedimentos de criação literária do contista. A forma como esses elementos contribuíram para a construção dos textos e para a visão de mundo implícita neles foi lida à luz das aproximações realizadas com o livro *On the Road*. Transformando e reelaborando os valores e a filosofia da “Geração Beat”, Caio assimilou-os em seu texto, dando voz a personagens identificados pela falta de perspectivas e esperança.

Desse modo, a preocupação com o indivíduo excluído, anárquico, usuário de drogas, cujas práticas sexuais caracterizam uma situação amoral, aproxima a literatura de duas culturas distintas: a brasileira e a norte-americana. Nos textos de Kerouac e Caio, esse universo ficcional deixa ler a fuga desenfreada da repressão e a falta de esperança. Como se procurou mostrar ao longo desta dissertação, entretanto, existem diferenças na apresentação desse universo: Caio utiliza uma linguagem fragmentada, composta, muitas vezes, de silêncios e poucas palavras. Já Kerouac constrói uma avalanche de palavras e idéias ininterruptas. O interessante é que ambos, de formas diferentes, divulgam um mesmo sentido: a dificuldade de expressão do indivíduo que vivia uma circunstância de coibição moral e que, por isso, mal consegue se expressar pela linguagem oral. Outros reflexos dessa coibição aproximam as obras dos escritores, como a imobilidade das personagens. Nos contos de Caio, os indivíduos retiram-se para seu próprio mundo, revelando estaticidade física e mental. Os indivíduos retratados em *On the Road* também

realizam um movimento de introversão, eis que, nos seus deslocamentos, percorrem sempre os mesmos lugares. A imobilidade é a expressão do autoritarismo: os indivíduos retratados nos textos de Caio e Kerouac têm dificuldade em realizar transformações concretas e efetivas. Esta imobilidade dita o ritmo das personagens e, por sua vez, da narrativa. Aliás, com relação às personagens, os textos dos dois autores parecem divergir: em Caio, há o anonimato; em Kerouac, há abundância de nomes. Entretanto, o excesso de referências a diferentes indivíduos no romance norte-americano leva a confundi-los, pois são muitas as personagens coadjuvantes.

Como se procurou demonstrar nas análises de texto, os escritores, através de caminhos diferentes, expressam o mesmo aspecto: a personalidade diluída e indefinida das personagens. Nota-se que cada autor, de acordo com o nível de contestação ao mundo, condena toda moral autoritária que esmaga a liberdade individual. As diferenças indicam que, embora Caio absorva aspectos da filosofia “beat”, assimila-os e transforma-os porque convém ao momento em que vive, adaptando-os ao contexto histórico e cultural que, “grosso modo”, assemelhava-se ao contexto de produção de Jack Kerouac.

No terceiro capítulo, procurou-se constatar que, em momentos distintos, os autores, através da literatura, contribuíram para a representação do indivíduo do século XX, um século em que a crença na harmonia e na integração foi desfeita e substituída por incertezas. A perda da crença em um mundo harmônico e homogêneo levou o indivíduo a buscar meios de resistir à violência e à opressão. Na tentativa de opor-se a esse mundo, o ser humano passou a conviver com a desintegração da identidade, com o estranhamento e com o desejo, questões que permeiam tanto a obra do escritor brasileiro quanto a do norte-americano.

Ainda que o método comparatista não pretenda identificar relações causais ou possíveis fontes e influências, ele sugere a construção de idéias e procedimentos crítico-

literários no diálogo que se estabelece numa mesma época entre produções literárias de um mesmo continente. A cultura norte-americana, da qual se conhecem mais os esteriótipos, é muito diversa do universo da contracultura que a “Geração Beat” representa. Isso tornou possível a aproximação com o universo literário agônico de Caio Fernando Abreu, um escritor que viveu sua condição de estranho até os limites da vida. De qualquer modo, tratam-se de autores cujas “intenções”, realizadas em suas obras, impõem-se a contrapelo da visão hegemônica e dominante que os leitores possuem da cultura de seus países.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ABREU, Caio Fernando. *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *Mel e Girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *O Ovo Apunhalado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do Ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

KEROUAC, Jack. *On the Road: Pé na Estrada*. Porto Alegre: LP&M, 2004.

OBRAS CITADAS E CONSULTADAS

ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das Águas*. São Paulo: Siciliano, 1991.

ADORNO, Theodor. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

ARENAS, Fernando. Estar entre o Lixo e a Esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu. *Brasil Brazil: Revista de Literatura Brasileira: a journal of brasilian literature*. Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 53-67, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERND, Zilé. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O Conto Sul-rio-grandense: Tradição e Modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

BIVAR, Antonio. *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURNEUF, Roland. O espaço. In: *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.

BUENO, André; GÓES, Fred. *O que é a Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a História de uma Revolução Musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

CARVALHAL, Tania Franco. *O Próprio e o Alheio*. Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Desconstrução. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da Crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CHARTERS, Ann. *Kerouac: uma Biografia*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

CHAUÍ, Marilena. Laços do Desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COTRIM, Gilberto. *Fundamentos da Filosofia: Ser, Saber e Fazer*. São Paulo: Saraiva, 1997.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

CULLER, Jonathan. *Desconstrução*. Trad. Sérgio Karan Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press, 1982.

ELIOT, T. S. A função Social da Poesia. In: *De Poesia a Poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Os Anormais: curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORÁ, Alcyr. *Caetano Veloso*. Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1981.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GOMBRICH, Ernst H. *Breve História do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOTLIB, Nádia. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HASSON, Jacques. *A Crueldade Melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. *Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Editora da Ulbra, 1995.

KRIM, Seymour. *Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: Depressão e Melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KÜHN, Fábio. *Breve História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

LANDA, Fábio. Olhar-Louco. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LEVY, Nelson. Princípio da Liberdade. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LOBO, Luísa. O leitor. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da Crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MAROBIN, Luiz. *Painéis da Literatura Gaúcha*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1995.

MASINA, Léa. Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, Volnyr e SANTOS, Walmor (Org.). *Antologia Crítica do Conto Gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998.

MASINA, Léa. Xarqueada, de Pedro Wayne: um paradigma do romance gaúcho de 30. In: MASINA, Léa; APPEL, Myrna Bier (Org.). *A Geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1987.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983-1989.

MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en hispanoamerica*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1985.

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

NEIL, Alexander. *Liberdade sem Medo*. São Paulo. IBRASA, 1967.

NEVINS, Allan; COMMAGER, Henry Steele. *Breve História dos Estados Unidos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1986.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo. Ática, 1995.

PAZ, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

PEÇANHA, Dóris Lieth Nunes. *Movimento Beat: rebeldia de uma Geração*. Petrópolis: Vozes, 1988.

PINTO, Marco Aurelio Biermann. Caio Fernando Abreu: Notas Esparsas. *Letras*. Santa Maria, n. 1 (jan./jun. 1991).

PIVA, Mairim Linck. *Uma Figura às Avessas: Triângulo das Águas*, de Caio Fernando Abreu. 1997. 206 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PIVA, Mairim Linck. Múltiplas Vozes Sobre uma Voz Múltipla: Caio Fernando Abreu. *Letras de Hoje*, v.37, n.124, p.225-233, 2001.

PIVA, Mairim Linck. *Das Trevas à Luz: o Percorso Simbólico na Obra de Caio Fernando Abreu*. 2003. 392 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PIZARRO, Ana. *El discurso literario y la noción de América Latina*. I Seminário Latino-americano de Literatura Comparada. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: Literatura e Cultura Latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

PORTO, Luana Teixeira. Cazuza e Caio Fernando Abreu no Tempo e na Vida. *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 29, n.46, p.46-61, 2004.

REICH, Wilhelm. *A Revolução Sexual*. São Paulo: Círculo do Livro, 1966.

SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Melo. Perspectivas da Literatura Comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada no Mundo: questões e métodos*. Porto Alegre, L&PM, VITAE AILC, 1997.

SPILLER, Robert (org). *A Renascença Literária Americana*. Editora Letras e Artes, 1963.

TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os Outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda*. Lisboa: Guadarrama, 199--

VALÈRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do Pós-Moderno: Sujeito & Ficção*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

ZILBERMAN, Regina. Temperamento de Contista. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel e Girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.