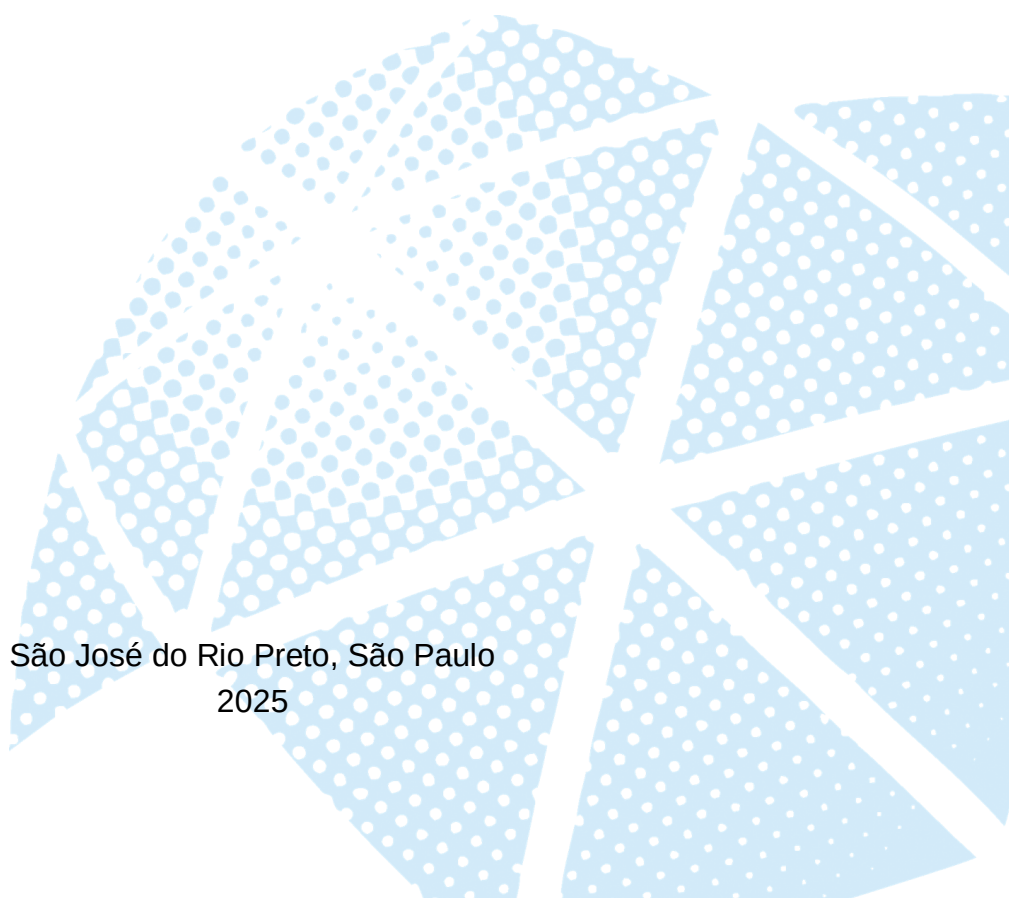


**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS**

LUCAS MATOS MARTINS

**OÁSIS EM TEMPOS DE ARIDEZ: A MANIFESTAÇÃO DO POÉTICO NA
LITERATURA DE CAIO FERNANDO ABREU SOB A DITADURA MILITAR**

São José do Rio Preto, São Paulo
2025



LUCAS MATOS MARTINS

**OÁSIS EM TEMPOS DE ARIDEZ: A MANIFESTAÇÃO DO POÉTICO NA
LITERATURA DE CAIO FERNANDO ABREU SOB A DITADURA MILITAR**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista – Unesp, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, câmpus de São José do Rio Preto, São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: História, Cultura e Literatura (HCL).

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel.

São José do Rio Preto
2025

M386o Martins, Lucas Matos Martins
Oásis em tempos de aridez : a manifestação do poético na literatura de Caio Fernando Abreu sob a ditadura militar / Lucas Matos Martins Martins. -- São José do Rio Preto, 2025
118 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientador: Márcio Scheel Scheel

1. Literatura brasileira. 2. Ditadura. 3. Poética. 4. Figuras de linguagem. I. Título.

LUCAS MATOS MARTINS

**OÁSIS EM TEMPOS DE ARIDEZ: A MANIFESTAÇÃO DO POÉTICO NA
LITERATURA DE CAIO FERNANDO ABREU SOB A DITADURA MILITAR**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: História, Cultura e Literatura (HCL).

Data da defesa: 21/05/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Márcio Scheel (Presidente)

Universidade Estadual Paulista - Unesp - Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim (1º Examinador)

Universidade Estadual Paulista – Unesp – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Ana Paula Garcia (2º Examinador)

Instituto Federal do Mato Grosso (IFMT)

Dedico este trabalho ao meu eterno pai, Jair Aparecido Martins (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu pai, Jair, que sempre me incentivou a estudar. De família extremamente humilde, sua única herança deixada foi, em suas próprias palavras, “estudar meus filhos”. Para além de seu carinho e cuidado, ele deixou um legado colossal: meu gosto pelo conhecimento.

Agradeço à minha mãe, Vera Martins, e à minha irmã, Laís Martins, pelo imenso incentivo para que eu pudesse continuar trilhando minha trajetória acadêmica, mesmo diante de tanta dor durante o processo de escrita. No insano discurso de uma nova vida após a morte, eu escolheria vivê-la com vocês.

Agradeço ao meu namorado, José Otávio Marcucci, por oferecer-me um amor que se materializou em minha escrita e me encorajou a manter-me criativo e funcional. José é reticências em cada ponto final. Seu orgulho, silencioso, mas constante, sustentou-me nos momentos em que as palavras pareciam faltar.

Agradeço, com apreço, ao professor Márcio Scheel, pelas leituras compartilhadas, pelos livros com os quais fui presenteado, pelo afeto em receber-me como mestrando e por toda a orientação durante os anos de dedicação à dissertação.

Igualmente, agradeço ao professor Pablo Simpson por aceitar o convite para compor a banca de minha defesa e pelas conversas que tivemos sobre o mundo acadêmico. Não menos importante, obrigado, Pablo, por contribuir tão significativamente para a qualificação de meu trabalho.

Aproveito para agradecer, também, à senhora Ana Paula Garcia por aceitar o convite para compor a banca de defesa de minha dissertação. Seus apontamentos foram de suma importância a excelência de meu trabalho.

Ensejo, ademais, agradecer à minha grande amiga, Ana Cristina Alves de Paula Barreto, pelo ombro amigo que me ofereceu desde o primeiro dia da Graduação. Compartilhamos, hoje, não apenas momentos que envolvem a vida acadêmica, mas, sobretudo, compartilhamos confidências sobre brechas e conjunturas da vida, nua e crua.

Por fim, agradeço aos caminhos de estudo que percorri, em especial ao encontro com a filosofia do absurdismo. Foi por meio dela que me senti livre da cruz sacra e pude seguir vivo, apesar do absurdo que é existir.

Se, para fugir da pergunta angustiante: “O que seria então a vida?”, é preciso alimentar-se, como o asno, das rosas da ilusão antes que se resignar à mentira, o espírito absurdo prefere adotar sem tremor a resposta de Kierkegaard: “o desespero”. Afinal, uma alma determinada sempre acaba se saindo bem” (Camus, 2021, p. 72-73).

RESUMO

Esta dissertação propõe uma reflexão acerca da manifestação do poético na obra de Caio Fernando Abreu como forma de resistência simbólica frente ao regime civil-militar brasileiro (1964-1985). A pesquisa adota a crítica histórico-literária como referencial metodológico, valendo-se do método dedutivo para articular os vínculos entre literatura, censura e dissidência política. A partir da teoria estética de Mikel Dufrenne, a análise do conto “Oásis”, da coletânea *O ovo apunhalado* (1975), revela como a linguagem poética de Abreu transcende a narrativa convencional, forjando imagens e símbolos que tensionam o imaginário autoritário instaurado. O estudo também se debruça sobre o contexto histórico do golpe de 1964 e os impactos da repressão na produção cultural brasileira. A literatura de Caio F. Abreu, ao entrelaçar dimensão estética e crítica social, reafirma a arte como espaço de liberdade e insubmissão em tempos de cerceamento.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; ditadura militar; literatura e resistência; linguagem poética.

ABSTRACT

This dissertation offers a reflection on the manifestation of the poetic in Caio Fernando Abreu's work as a form of symbolic resistance against the Brazilian civil-military regime (1964–1985). Employing historical-literary criticism as its methodological framework and guided by a deductive reasoning, the research explores the interplay between literature, censorship, and political dissent. Drawing upon Mikel Dufrenne's aesthetic theory, the analysis of the short story "Oásis", from the collection *O ovo apunhalado* (1975) demonstrates how Abreu's poetic language transcends conventional narrative structures, forging symbolic images that confront the prevailing authoritarian imaginary. The study also examines the historical context of the 1964 coup and the repercussions of state repression on cultural production. It concludes that Abreu's literature, by intertwining aesthetic expression and social critique, reaffirms art as a privileged locus of freedom and resistance amid oppression.

Keywords: Caio Fernando Abreu; military dictatorship; literature and resistance; poetic language.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	METODOLOGIA.....	12
3	DEMOCRACIA E AUTORITARISMO NO BRASIL	15
4	CONTEXTO HISTÓRICO: O GOLPE DE 1964.....	25
5	LITERATURA E ESTADO DE EXCEÇÃO	44
6	O GÊNERO “CONTO”	50
7	CAIO FERNANDO ABREU E A DITADURA	60
8	MIKEL DUFRENNE: A LINGUAGEM POÉTICA	70
9	A MANIFESTAÇÃO DO POÉTICO EM “OÁSIS”	80
10	CONCLUSÃO.....	111
	REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

A literatura sempre desempenhou um papel fundamental como forma de expressão artística e mecanismo de resistência em contextos de repressão. Durante o regime civil-militar no Brasil (1964-1985), a censura imposta pelo Estado exerceu um controle rigoroso sobre as manifestações culturais e intelectuais, levando diversos escritores a adotarem uma linguagem simbólica e metafórica para contornar as restrições e expressar suas críticas ao regime. Nesse cenário, a obra de Caio Fernando Abreu se destaca como um testemunho literário singular, em que a confluência entre poesia e resistência evidencia a literatura tanto como refúgio existencial como instrumento político.

O resgate de discursos autoritários, o fortalecimento de políticas de exclusão e a disseminação de ideologias ultraconservadoras são fenômenos que não se limitam ao passado, mas continuam a moldar o presente. Yascha Mounk (2018) analisa o crescimento do autoritarismo eleito democraticamente e argumenta que "a democracia está se desintegrando diante de nossos olhos" (Mounk, 2018, p. 7). Ele ressalta que muitos líderes populistas, uma vez no poder, empregam táticas que corroem as instituições democráticas, limitam a liberdade de imprensa e enfraquecem os sistemas de freios e contrapesos. Segundo Mounk (2018), "os cidadãos ainda votam, mas sua vontade tem cada vez menos impacto real sobre as políticas do governo" (Mounk, 2018, p. 21). Esse fenômeno, que ele denomina de "autoritarismo furtivo", manifesta-se de forma insidiosa, minando os pilares democráticos sem recorrer a golpes de Estado convencionais.

Essa conjuntura insere-se de forma direta no panorama político dos Estados Unidos e do Brasil sob as administrações de Donald John Trump (2017-2021 e 2025-2029) e Jair Messias Bolsonaro (2019-2022), respectivamente. Ambos adotaram estratégias populistas e autoritárias que exemplificam o conceito de "autoritarismo furtivo" descrito por Yascha Mounk (2018), segundo o qual governantes eleitos democraticamente promovem, de maneira gradual e sub-reptícia, a deterioração das instituições democráticas sem recorrer a uma ruptura institucional explícita (Mounk, 2018).

Nos Estados Unidos, Donald J. Trump deslegitimou órgãos fundamentais, como o sistema eleitoral e a imprensa, especialmente após sua derrota em 2020, ao

disseminar a retórica da fraude eleitoral. Seu governo foi caracterizado por investidas sistemáticas contra a separação de poderes e pelo uso estratégico de instituições estatais para consolidar interesses políticos e pessoais. Essas ações dialogam diretamente com a análise de Mounk (2018) sobre o enfraquecimento progressivo das democracias sob o comando de líderes populistas.

No Brasil, Jair M. Bolsonaro trilhou um percurso análogo ao questionar reiteradamente a lisura do processo eleitoral e fomentar uma polarização social exacerbada. Seu governo foi marcado por ataques constantes ao Supremo Tribunal Federal, à liberdade de imprensa e à integridade do sistema democrático. Ademais, promoveu políticas excludentes e incentivou ideologias ultraconservadoras, aprofundando discursos autoritários. Ambos os casos ilustram a fragilidade das democracias contemporâneas, que, embora preservem a realização formal de eleições, tornam-se progressivamente esvaziadas de sua capacidade de assegurar uma participação cidadã efetiva. Como observa Mounk (2018, p. 21), "os cidadãos ainda votam, mas sua vontade tem cada vez menos impacto real sobre as políticas do governo".

Diante desse cenário, a literatura de resistência permanece atual e necessária. A obra de Caio Fernando Abreu possibilita uma reflexão sobre a arte como veículo de contestação e crítica social, reafirmando sua relevância frente às ameaças recorrentes à democracia. Assim, a literatura se mantém como um espaço simbólico de enfrentamento, capaz de expor as engrenagens da repressão e fomentar uma consciência crítica sobre os mecanismos que sustentam os regimes autoritários.

Este estudo tem como objetivo geral analisar a manifestação do poético na literatura de Caio Fernando Abreu durante a ditadura militar, investigando de que maneira sua escrita se configura como um espaço de expressão subjetiva e contestação social. Para isso, a pesquisa se apoia na obra *O Poético* (1969), do pesquisador e filósofo francês Mikel Dufrenne, sobre a poeticidade e a estética, buscando compreender como a linguagem do autor transcende a narrativa convencional para criar uma atmosfera alegórica que dialoga com o contexto histórico e social.

No que tange aos objetivos específicos, propõe-se a analisar o conto "Oásis", da coletânea *O ovo apunhalado* (1975), identificando, em sua profundidade narrativa, os elementos que evidenciam a interseção entre literatura e resistência; examinar as interações entre literatura e ditadura militar brasileira (1964-1985), considerando o

texto ficcional não apenas em sua dimensão estética, mas em seu contexto de produção, circulação e recepção; e investigar a literatura como forma de resistência simbólica, observando de que maneira a escrita do autor opera como um espaço de enfrentamento ao cerceamento imposto pelo regime.

A escolha do conto "Oásis" justifica-se pela profundidade e impacto de sua narrativa. O conto narra a história de três meninos – o narrador, Jorge e Luiz – que inventam uma brincadeira em que atravessam um deserto em direção a um oásis, representado pelo portão branco de um quartel. O espaço militar, repleto de soldados, cavalos e alamedas, desperta a curiosidade dos garotos, que tentam adentrar esse território proibido. Aos poucos, aproximam-se do quartel, subornando um soldado e inventando histórias, até que, em uma incursão mais ousada, são surpreendidos e presos. A experiência do cárcere desintegra o universo lúdico e marca o fim da inocência. O desfecho revela que a fantasia não resiste à opressão da realidade, sugerindo, nas entrelinhas, a presença sufocante da repressão política no cotidiano da sociedade brasileira. A leitura dessa obra revelou-se marcante, na qual a sutileza dos elementos poéticos se entrelaça à dureza da repressão política, conferindo-lhe um caráter emblemático para a análise da relação entre literatura e resistência.

Nas seções seguintes, será apresentada uma contextualização histórica do regime civil-militar, seguida de uma discussão sobre a literatura como espaço de resistência. Posteriormente, serão abordadas as particularidades do gênero conto, predominante na produção de Caio Fernando Abreu, e a análise de sua obra à luz da teoria estética de Mikel Dufrenne. Por fim, a dissertação refletirá sobre o impacto da poética de Caio F. Abreu como forma de denúncia e testemunho de uma época de restrição de liberdades.

Ao investigar a relação entre o poético e a resistência na literatura de Caio Fernando Abreu, esta pesquisa não apenas revisita um período histórico marcado pela repressão, mas também destaca a força da arte como espaço de liberdade e expressão. Assim, busca-se reafirmar a literatura como um campo de luta simbólica, onde a linguagem adquire um papel crucial na construção de sentidos e na afirmação da subjetividade diante da opressão.

2 METODOLOGIA

Esta pesquisa adota a crítica histórico-literária como base metodológica, combinando a análise estética da obra ficcional com sua contextualização histórico-social para investigar as conexões entre literatura e o regime ditatorial brasileiro (1964-1985). Essa abordagem permite compreender o texto literário não apenas em sua forma artística, mas também em seu contexto de produção, circulação e recepção, reconhecendo-o como um espaço de resistência simbólica diante da repressão. Para isso, utiliza-se o método dedutivo, partindo de princípios teóricos amplos, como a relação entre literatura e dissidência política, o impacto da ditadura na produção artística e a visão do poético proposta por Mikel Dufrenne, para, em seguida, analisar como esses elementos aparecem no conto “Oásis”, de Caio Fernando Abreu, por meio de figuras de linguagem e imagens simbólicas que remetem à experiência do autoritarismo.

A metodologia estrutura-se em cinco eixos principais. O primeiro, “Literatura, Resistência e o Contexto Histórico da Ditadura”, explora a literatura como um espaço de contestação e testemunho, analisando as estratégias narrativas que escritores brasileiros utilizaram para driblar a censura e denunciar, de forma indireta, os mecanismos opressores do regime. Essa análise fundamenta-se em autores como Antonio Candido (2006), que discute a literatura como reflexo das tensões sociais; Regina Dalcastagnè (1996), que investiga a representação da violência política na ficção; e Daniel Aarão Reis (2014), Marcos Napolitano (2021) e Theófilo Machado Rodrigues (2018), que examinam a memória histórica e os discursos sobre a ditadura. Também são consideradas as contribuições de Steven Levitsky e Daniel Ziblatt (2018) sobre o colapso das democracias e os riscos do autoritarismo, além das reflexões de Yascha Mounk (2018) sobre o enfraquecimento dos sistemas democráticos contemporâneos.

O segundo eixo, “Análise do Gênero Conto”, examina as particularidades do conto como forma narrativa e sua capacidade de condensar, de maneira precisa e impactante, experiências de cerceamento e resistência. A estrutura curta do conto, combinada à riqueza simbólica e à ambiguidade de sua linguagem, torna-se um meio expressivo privilegiado para abordar questões políticas e existenciais em contextos de repressão. Essa abordagem será sustentada por Mônica Rector (2015), que explora o simbolismo na narrativa curta; Alfredo Bosi (2015), cujas reflexões sobre o conto

contemporâneo são fundamentais para compreender a função crítica desse gênero; e Guacira Marcondes Machado (1998), que discute as características da narrativa breve na literatura brasileira.

O terceiro eixo, “Vida e Obra de Caio Fernando Abreu”, explora a trajetória do autor em sua relação com o contexto histórico e político da ditadura militar. Para isso, serão utilizadas fontes biográficas, como Jeanne Callegari (2019) e Paula Dip (2009), além de estudos críticos que situam sua literatura como um espaço de resistência e contestação. Destaca-se, nesse sentido, a análise de Bruno Souza Leal (2002), que examina a obra de Abreu em diálogo com a contracultura e os mecanismos de resistência literária. A biografia de Abreu — marcada pelo exílio, pela marginalidade e pelo confronto com a censura — é um elemento central para entender sua produção literária.

O quarto eixo, “O Poético de Mikel Dufrenne”, baseia-se na teoria estética do filósofo francês para orientar a leitura do conto *Oásis*. Dufrenne argumenta que a poeticidade vai além do estilo, tornando-se uma forma de percepção que transforma a experiência do leitor. Partindo dessa ideia, pretende-se entender como a linguagem poética na obra de Abreu funciona não apenas como um recurso estético, mas também como um instrumento de resistência e denúncia contra a violência institucionalizada.

Por fim, o quinto eixo, “Análise do Conto *Oásis*”, propõe uma leitura detalhada da narrativa, buscando identificar as figuras de linguagem e os símbolos que criam uma alegoria da repressão e da censura. A interpretação do conto será feita com base nos referenciais teóricos mencionados, com destaque para as contribuições de Ana Paula Teixeira Porto e Luana Teixeira Porto (2004), que exploram o papel simbólico dos elementos narrativos na literatura brasileira; Guilherme Zubaran de Azevedo (2011), que investiga a relação entre literatura e política no contexto da ditadura; Paul Zumthor (2000), cuja teoria da recepção literária ajuda a entender a dimensão estética da obra; Rosa Maria Goulart (1990) e Nelson Luís Barbosa (2011), que analisam a intertextualidade e a construção do poético; além de José Luiz Fiorin (2014) e Fabiano de Souza (2011), que estudam as estratégias discursivas e retóricas que reforçam o simbolismo do texto.

Ao articular esses cinco eixos, esta pesquisa almeja demonstrar que a obra de Caio Fernando Abreu não apenas reflete as vicissitudes do contexto ditatorial em que foi gestada, mas também se insere em uma tradição literária de dissidência estética e

política, reafirmando o poder da arte como forma de testemunho e insurgência diante da opressão.

3 DEMOCRACIA E AUTORITARISMO NO BRASIL

“Democracia para sempre”. Foi assim que o 39º presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, eleito de forma transparente e democrática por mais de 60 milhões de eleitores brasileiros em 2022, encerrou seu discurso de posse na sede do Poder Legislativo em Brasília, capital federal, em 01 de janeiro de 2023. Ovacionado por um grande número de apoiadores políticos, cônsoles e chefes de Estados, Luiz Inácio Lula da Silva posicionou-se amplamente como um antagonista ao sentimento de autoritarismo instaurado no Brasil desde 2018, com a eleição de Jair Messias Bolsonaro à cadeira do Poder Executivo. O discurso do presidente Lula avivou o âmago progressista e democrático de mais de 170 mil pessoas que o acompanhavam do lado de fora do Palácio do Planalto ao coro de “ditadura nunca mais”. A demagogia extremista do bolsonarismo de 2018 colocou a democracia brasileira em xeque. Uma massa delirante e polarizada de apoiadores de Jair M. Bolsonaro defendia a derrubada do Supremo Tribunal Federal e a reinstalação no país do Ato Institucional Número 5. Não à toa, nas Eleições Gerais de 2022, partidos políticos, antes archi-inimigos (Partido dos Trabalhadores e Partido da Social Democracia Brasileira), uniram-se numa frente antibolsonarista para assegurar a sobrevivência do Estado democrático. Tal manobra política é discutida, a propósito, por Steven Levitsky e Daniel Ziblatt, na obra *Como as democracias morrem*, de 2018. Para eles, o teste indeclinável para sustentar uma democracia provém de os partidos políticos trabalharem para evitar que eles [demagogos] acumulem poder, estabelecendo alianças entre si, se necessário, para apoiarem candidatos democráticos e assim isolar extremistas que se alçaram à popularidade (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 18).

Dedicando-se aos estudos da democracia e dos regimes autoritários, Levitsky e Ziblatt (2018), ambos pesquisadores e professores de ciência política da Universidade de Harvard, argumentam acerca de uma tendência social a respeito da concepção acerca da morte de democracias: “nas mãos de homens armados” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 14). Os teóricos lecionam que de forma “menos dramática, mas igualmente destrutiva, democracias podem morrer não nas mãos de generais, mas de líderes eleitos que subvertem o próprio processo que os levou ao poder” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 15). Esse processo de erosão democrática, que se manifesta a partir de ações internas de líderes legitimamente eleitos, encontra eco no cenário político brasileiro recente, especialmente nas ações e discursos de Jair

Bolsonaro em relação às eleições de 2022. O professor de Ciências Políticas, Lucio Rennó, em seu artigo “Bolsonarismo e as eleições de 2022” (2022), analisa o alinhamento ideológico e eleitoral do bolsonarismo no Brasil e a postura de Bolsonaro em relação ao processo eleitoral, destacando a maneira como o então presidente contestou os resultados das eleições de 2022. Segundo Rennó (2022, p. 160), Bolsonaro iniciou um movimento sistemático de ataque ao sistema eleitoral brasileiro meses antes do pleito, com o objetivo de criar um ambiente de desconfiança em torno da lisura do processo e da segurança das urnas eletrônicas. Bolsonaro, segundo o professor (2022, p. 160) dedicou-se, ao longo de meses, a reiteradas e incisivas críticas ao sistema de votação eletrônica, sustentando a hipótese de manipulação dos votos e fraude nos resultados eleitorais. O presidente envidou esforços para instituir a obrigatoriedade do voto impresso, propondo alterações nas normativas eleitorais, sem, contudo, lograr êxito em sua empreitada. Não obstante o insucesso, o ex-presidente persistiu em afirmar publicamente que o sistema de contagem de votos padecia de vulnerabilidades estruturais e carecia de transparência suficiente para assegurar a legitimidade do processo democrático (Rennó, 2022, p. 160). Tais declarações, consoante o professor (2022), foram amplamente difundidas em suas plataformas digitais e em pronunciamentos oficiais, fomentando um clima de insegurança e ceticismo em parcela expressiva do eleitorado. Rennó (2022, p. 160) aponta que aproximadamente 30% da população brasileira manifestava descrença em relação ao sistema de votação e ao processo eleitoral, evidenciando que o discurso bolsonarista encontrou eco entre os eleitores mais afinados com sua matriz ideológica. Esse movimento corrobora a tese de Levitsky e Ziblatt (2018) de que a erosão democrática pode ser catalisada por líderes que, ao corroerem a credibilidade das instituições eleitorais, subvertem o próprio mecanismo que os alçou ao poder.

Numa abordagem mais teórica, Levitsky e Ziblatt (2018) explicam que, durante a Guerra Fria, os golpes de Estado foram os motores precursores da falência da democracia ao redor do mundo: “eles foram responsáveis por quase três em cada quatro colapsos democráticos” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 14). Países como Argentina, Brasil, Guatemala, Grécia, República Dominicana, Turquia, Paquistão, Egito (2013) e Tailândia (2014) tiveram seus regimes democráticos desfeitos de maneira “espetacular, através do poder e da coerção militares” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 15). No Brasil de 2018, como em outros países da América Latina e do mundo, o “retrocesso democrático começou nas urnas” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 14). Com um

golpe de Estado clássico, Levitsky e Ziblatt (2018, p. 16) asseguram que “a morte da democracia é imediata e evidente para todos”, ao contrário da via eleitoral, em que não há um arsenal militar nas ruas, a Constituição permanece vigente e as pessoas ainda votam, permitindo, portanto, que governantes escolhidos pelo povo mantenham “um verniz de democracia enquanto corroem a sua essência” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 17). A propósito, é nas entranhas deste processo corrosivo que a democracia encontra as raízes de uma polarização sectária extrema, e, “se uma coisa é clara ao estudarmos colapsos ao longo da história, é que a polarização extrema é capaz de matar democracias” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 20).

É assim que as democracias morrem agora. A ditadura ostensiva - sob a forma de fascismo, comunismo ou domínio militar - desapareceu em grande parte do mundo. Golpes militares e outras tomadas violentas do poder são raros. A maioria dos países realiza eleições regulares. Democracias ainda morrem, mas por meios diferentes: [...] pelos próprios governos eleitos. (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 16).

No momento em que um aspirante a ditador recebe a faixa presidencial de uma república, seu governo tenciona importar-se em subverter as instituições democráticas, as quais se tornarão “armas políticas, brandidas violentamente por aqueles que as controlam contra aqueles que não as controlam” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 19). Levitsky e Ziblatt (2018) endossam que os autocratas subvertem a democracia ao aparelhar tribunais (usando-os como armas), comprando as mídias e os setores privados (ou intimidando-os para se calarem) e reescrevendo regras políticas (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 19). Notabiliza-se que o ataque às mídias, teorizado pelos cientistas políticos norte-americanos foi muito presente no período em que o Brasil esteve sob a égide do bolsonarismo. Em junho de 2022, Rodrigo Baptista, redator do jornal “Senado Notícias”¹, apontou, em uma reportagem sob o título “Jornalistas denunciam aumento de ataques à imprensa durante governo Bolsonaro”, que profissionais do veículo sofreram não só com a avalanche de *fake news* que se alastrou através dos meios de informação e comunicação de todo o país, mas principalmente em decorrência das ofensas proferidas pelo então presidente da república, Jair Messias Bolsonaro, à imprensa, somadas, aliás, a um clima de provocação, ignorância e fúria que pairou sobre a sociedade. Integrante da rede de

¹Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/06/15/jornalistas-denunciam-aumento-de-ataques-a-imprensa-durante-governo-bolsonaro>. Acesso em 11 de outubro de 2022.

jornalistas no combate à corrupção da entidade “Transparência Internacional”, Jamil Cezar Chade afirmou, em entrevista vinculada à reportagem de Rodrigo Baptista, que

Nós jornalistas estamos sob ataque - isso é evidente -, mas a gente precisa entender por que somos o alvo. A imprensa é atacada porque ela faz parte justamente da infraestrutura da democracia. Portanto, quem está sob ataque não é apenas um jornal ou uma profissão: o que está sob ataque é a democracia. (Baptista, 2022).

Com base em dados fornecidos pela organização internacional não governamental “Repórteres sem Fronteiras (RSF)”, Rodrigo Baptista denunciou que o Brasil, em 2022, projetou-se para o mundo como o segundo país mais funesto para profissionais de imprensa nas Américas, ficando atrás apenas do México, o qual ocupa ainda a primeira posição no *ranking*. Ressalta-se que no primeiro semestre de 2021, 330 ataques contra jornalistas foram registrados no Brasil, o que corresponde a um aumento de 74% em relação às agressões no ano de 2020.² O senador Humberto Costa, outro entrevistado de Baptista, ao reforçar o aumento dos casos de violência contra jornalistas desde as eleições de 2018, menciona:

Essa é uma demonstração de que a profissão de jornalista no Brasil está se tornando um ofício de altíssimo risco. O aumento dessas agressões, de ameaças, de violências em si pode ser claramente identificado a partir das eleições de 2018, quando tivemos ânimos muito acirrados entre boa parte dos eleitores. E esse quadro só veio a piorar com a eleição de Bolsonaro, que inclusive se utiliza dos espaços institucionais para promover ataques diretos contra órgãos de imprensa, contra jornalistas e contra profissionais do jornalismo. (Baptista, 2022).

Camuflando seu âmago despótico ao defender a democracia em discursos de palanque, o ex-presidente Jair Bolsonaro faz jus aos apontamentos de Levitsky e Ziblatt (2018) sobre formas de se identificar um autocrata: “nem sempre os políticos revelam toda a plenitude do seu autoritarismo antes de chegar ao poder. Alguns aderem a normas democráticas no começo só para depois abandoná-las” (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 31). Antes de discorrer sobre tais apontamentos, cabe destacar que, antes de se tornar presidente do Brasil, em 2018, Bolsonaro, como deputado federal, já incitava uma massa reacionária contra os movimentos e expressões da esquerda política do país com discursos políticos que fomentavam o enaltecimento do que ele chamava de “revolução de 1964”. Bianca Resende Carvalho e Edmundo Narracci

²Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/06/15/jornalistas-denunciam-aumento-de-ataques-a-imprensa-durante-governo-bolsonaro>. Acesso em 11 de outubro de 2022.

Gasparini, no trabalho “Discurso político e metáfora: efeitos de sentido sobre a ditadura militar em pronunciamentos de Jair Bolsonaro na Câmara dos Deputados” (2021), dissertam sobre o jogo metafórico que edifica o discurso político de Bolsonaro enquanto membro do Legislativo: a ditadura militar advém metaforicamente como “revolução”, como reação a uma suposta ameaça dos “terroristas de esquerda”, numa tentativa de consolidação da democracia (Carvalho; Gasparini, 2021, p. 54). Disposta abaixo, encontra-se a sequência discursiva de um pronunciamento dado por Bolsonaro, em 2006, numa sessão no plenário da Câmara dos Deputados:

Sr. Presidente, Sras. e Srs. Deputados. No dia 31 de março de 1964 teve início a Revolução. Aproveito a oportunidade para saudar os militares e os homens de bem que participaram daquele movimento. Vou ler alguns trechos de editorial assinado por Roberto Marinho e publicado em 7 de outubro de 1964, na capa do jornal O Globo: “Participamos da Revolução de 1964, identificados com os anseios nacionais, de preservação das instituições democráticas, ameaçados pela radicalização ideológica, greves, desordem social e corrupção generalizada. [...] os acontecimentos que se iniciaram, como reconheceu o Marechal Costa e Silva, ‘Por exigência inelutável do povo brasileiro’. Sem o povo, não haveria revolução, mas apenas um ‘pronunciamento’ ou ‘golpe’ com o qual não estaríamos solidários” (Carvalho; Gasparini, 2021, p. 58).

Carvalho e Gasparini (2021, p. 58), ao analisar o discurso, indicam a ditadura militar como “a Revolução”, associada aos “anseios nacionais de preservação das instituições democráticas” e também aos “militares” e aos “homens de bem”. Os autores destacam a utilização do artigo “a”: “em nossa leitura, engendra um efeito de evidência do tipo ‘sabemos do que estou falando: a gloriosa revolução que derrotou os comunistas’” (Carvalho; Gasparini, 2021, p. 58).

Não obstante, o estímulo à violência esteve sempre muito presente nas falas de Jair M. Bolsonaro. Numa entrevista ao jornal “Folha de São Paulo”, em 2017 (período pré-eleições), o ex-presidente, ao discursar sobre seu plano de governo para os próximos quatro anos de administração pública (2019-2022) - que incluía “botar militares em metade dos Ministérios, gente igual a mim”³-, respondeu que “violência se combate com porrada”⁴. E acrescentou: “Se bandido tem pistola, [a gente] tem que ter fuzil”⁵. Sem mencionar as inúmeras vezes em que o então candidato à presidência

³ Fala do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro numa entrevista dada ao Jornal Folha de São Paulo, em 2017. Disponível em: <https://exame.com/brasil/violencia-se-combate-com-porrada-diz-jair-bolsonaro/>. Acesso em 14 de jul. 2023

⁴ Fala do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro numa entrevista dada ao Jornal Folha de São Paulo, em 2017. Disponível em: <https://exame.com/brasil/violencia-se-combate-com-porrada-diz-jair-bolsonaro/>. Acesso em 14 de jul. 2023.

⁵ Ibid.

fez o “sinal de arma” com as mãos, em reuniões e/ou comícios com apoiadores, e difamou a índole de oponentes políticos. Tais façanhas corroboram, por conseguinte, os apontamentos levantados por Levitsky e Ziblatt (2018) sobre meios de reconhecer um aspirante a ditador. Segundo os cientistas políticos (2018), são partes dos quatro principais indicadores de comportamento autoritário: a) rejeição das regras democráticas do jogo; b) negação da legitimidade dos oponentes políticos; c) tolerância ou encorajamento à violência; d) propensão a restringir liberdades civis de oponentes, inclusive a mídia (Levitsky; Ziblatt, 2018, p. 33-34). Não é de se espantar que Jair M. Bolsonaro encaixe-se na maioria deles, senão em todos. Em “A (des) construção da memória sobre a ditadura pós-1964 pelo governo de Jair Bolsonaro”, os sociólogos Giovane Matheus Camargo, Pedro Rodolfo Bodê de Moraes e Pablo Ornelas Rosa (2020) lembram que, após ser nomeado presidente, em 2018, Bolsonaro “intensificou a narrativa de que a ditadura pós-1964 se tratou de um período glorioso em que o Brasil se libertou de uma ameaça terrorista” (Camargo; Moraes; Rosa, 2020, p. 80). Tal “ameaça terrorista” faz referência aos movimentos dos grupos de esquerda que, na perspectiva do ex-presidente, “visavam implantar o comunismo no país” (Camargo; Moraes; Rosa, 2020, p. 80). Além disso, os sociólogos assinalam que Bolsonaro e todo seu corpo ministerial, sustentados pelas demagogias de Olavo de Carvalho e Pat Robertson, buscaram, em seus discursos, “chamar a atenção para a necessidade de se combater o “marxismo cultural” infiltrado na mídia, na cultura e nas universidades” (Camargo; Moraes; Rosa, 2020, p. 80).

Respaldados por Ana Regina Rêgo, autora de *A comissão nacional da verdade e a reconstrução da memória* (2015), Camargo, Moraes e Rosa (2020) levantam uma discussão acerca do combate instaurado, no governo Bolsonaro, à tratativa das memórias da ditadura militar brasileira. Sabe-se que em 2011, sob o governo da então presidenta Dilma Rousseff, o Brasil se viu diante do programa “Comissão Nacional da Verdade”, instituído pela Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011, que tinha, como objetivo, “apurar as violações de direitos humanos ocorridas no período do governo militar” (Camargo; Moraes; Rosa, 2020, p. 82). O trabalho desse projeto, sob as diretrizes do órgão intitulado “Comissão Nacional da Verdade” (2011-2014), esteve ligado à ideia de justiça social, porque tinha a “potencialidade de ressignificar o passado brasileiro” (Camargo; Moraes; Rosa, 2020, p. 82):

Por meio da escuta de vítimas, testemunhas, suspeitos e pesquisas em arquivos, o Brasil trouxe à tona memórias sobre o regime e puderam

enquadrá-lo enquanto um evento traumático, em face do sistemático emprego da violência física e simbólica praticada por meio de censuras, sequestros, prisões arbitrárias, torturas e execuções. Deste período, a primeira pessoa a ser condenada pela justiça pela prática de sequestro e tortura foi o coronel do Exército brasileiro e chefe do Departamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do II Exército, Carlos Alberto Brilhante Ustra. (Camargo; Moraes; Rosa, 2020. p. 80).

A forma como o governo Bolsonaro tratou a memória do regime civil-militar brasileiro configurou-se como estratégia política a fim de atenuar os efeitos do autoritarismo na política e na sociedade - utilizando-o, aliás, como artefato para justificar a necessidade de reerguer e reorganizar o país - e construir um inimigo a ser combatido: os adversários políticos de esquerda sob o pretexto do “espírito comunista”:

Como visa apagar do debate público verdades inconvenientes sobre o passado e silenciar a memória traumática sobre a ditadura, a política bolsonarista cria uma narrativa anticientífica ao se vincular às teorias conspiratórias sobre o “globalismo” e aproveita da potencialidade do ciberespaço na difusão de *marketing* político com o fim de produzir uma espécie de estado de irrealidade, onde as instituições são desacreditadas e o governo e seus apoiadores vistos como a única fonte de informação confiável (Camargo; Moraes; Rosa, 2020. p. 81).

O propósito de abrandamento é fundamentado por Jason Stanley em sua obra *Como funciona o fascismo: a política do nós e eles* (2019). A mitificação do passado, segundo o teórico (2019), é uma das várias técnicas fascistas utilizadas pelos autocratas com o intuito de criar expectativas irracionais e gerar um sentimento de desgosto na sociedade quanto à gestão do governo sob o qual ela se encontra (Stanley, 2019). A política bolsonarista, segundo Stanley (2019), atuou por meio de duas técnicas fascistas: demonstrar como o Brasil ainda é vítima de uma esquerda que planeja destruir os valores da nação; e como a ditadura se tratou de um passado mítico em que o Brasil se livrou da então ameaça comunista dos grupos revolucionários de esquerda (Stanley, 2019).

O cortejo a regimes ditatoriais não esteve em voga no país apenas nos últimos quatro anos do extremismo bolsonarista. Mesmo após o fim da ditadura civil-militar, em 1985, o Brasil se dispôs a flertar com a supressão da democracia em favor de um governo tirano que se propusesse a destroçar os pilares da liberdade de expressão e do estado de direito. Os quarenta anos que sucederam o término, em tese, dos anos de chumbo ainda rechaçam vozes dissidentes que se aferram a existir, a resistir, num movimento muito semelhante à contracultura da década de 1960, em que jovens artistas, escritores, estudantes e militantes políticos promoviam mudanças em seus

modos de vestir, de se comportar, e exprimiam abertamente suas ideias e opiniões a respeito do sistema político dominante que os oprimia. Em sua obra “Literatura e Resistência” (2002), Alfredo Bosi tratou de explicitar que a literatura, como brado de resistência, explorou, e ainda o faz, a fúria que o romancista tem em levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do “eu” aos valores ou antivalores do seu meio. Confrontando um sistema de valores ditatoriais, o escritor contrário ao regime cesarista performa seu manifesto de progresso, justiça e liberdade ao arquitetar sua obra sobre os alicerces da democracia, contrariando qualquer possibilidade de portar-se como imparcial ao seu meio, uma vez que uma obra literária, como defendido por Paul Zumthor, na obra “Performance, recepção, leitura” (2000), não pode ser neutra, pois ela “é “literatura”, e se dirige a ele, ao leitor, pela leitura, um apelo, uma demanda insistente” (Zumthor, 2000, p. 68).

No que tange à literatura brasileira do século XXI, a professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Rejane Pivetta de Oliveira (2020), revela que, no Brasil, a partir dos anos 2000, e sobretudo após a instalação da Comissão Nacional da Verdade, sancionada em 2011 e instituída oficialmente em 2012, um exponencial número de escritores e escritoras voltaram-se, ao longo das primeiras décadas do século XXI, “para a elaboração da experiência ditatorial brasileira” (Oliveira, 2020, p. 143). Não menos importante, Oliveira (2020) acentua que produções como as de Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, José J. Veiga, Bernardo Kucinski e Marcelo Rubens Paiva (brilhantes escritores cujas obras alcançam os 35 anos do regime civil-militar) servem efetivamente e concomitantemente como um “verdadeiro arquivo dessa experiência histórica, em muitos aspectos ainda obscura” (Oliveira, 2020, p. 143). A pesquisadora (2020) salienta, ademais, que a figura da ditadura nas produções literárias contemporâneas “faz-se no horizonte de um mal-estar da democracia, em que tendências autoritárias ressurgem como forças recalcadas da nossa política” (Oliveira, 2020, p. 144). Esse mal-estar exposto por Oliveira (2020) condiz com o retrocesso democrático endossado pelos cientistas políticos Levitsky e Ziblatt (2018). Cabe, para Rejane Pivetta de Oliveira (2020), “explicitar o que desse passado é rememorado, quais suas dinâmicas e de que modo o reconhecimento dos resíduos do passado ilumina os momentos de perigo do presente” (Oliveira, 2020, p. 144).

Destaca-se que Rejane Pivetta de Oliveira (2020) levanta uma discussão singular a respeito da apropriação do elemento “ditadura” para compor o tema central

de romances memorialistas de escritores brasileiros contemporâneos. Oliveira (2020, *apud* Fuks, 2017, p. 144) cita Julián Fuks, escritor e crítico literário brasileiro, que indaga se os escritores do presente “não estariam escrevendo somente com as sobras, os resquícios indigentes que o real lhes concede”, mas contempla a máxima da pesquisadora e professora Luciana Hidalgo a respeito da “literatura de urgência”. Para a professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

a ficção que se volta para o período ditatorial, com tudo o que ele comporta de traumático, assume um caráter agônico, mesmo em se tratando de narrativas que descrevem experiências dolorosas que não foram vividas pelas gerações do presente, mas que, herdeiras desse passado, tomam essas memórias como suas, por direito próprio (Oliveira, 2020, p. 144-145).

Ao tratar sobre o elo entre literatura e regime de exceção, Rosani Úrsula Ketzer Umbach, em seu ensaio sobre tortura e violência de Estado (2016), apropria-se da crítica de Jacques Rancière acerca da relação entre literatura, história e sociedade. Umbach (2016) afirma que o filósofo francês atribui à literatura um nível de saber acerca de uma sociedade que outras áreas do saber nem sempre se interessaram em propagar. Em seu ensaio de 2016, a pesquisadora evidencia um trecho da entrevista de Jacques Rancière à jornalista Leneide Duarte-Plon, publicada na revista “Tópico”, em 2007. Na conversa, Rancière diz que

A literatura se constitui explicitamente como esta arqueologia do mobiliário social pelo qual os historiadores, fixados ainda nos grandes acontecimentos e nos grandes personagens, não se interessam. [...] Ela se constitui como uma metapolítica, que decifra os vestígios, os signos e os sintomas que dão testemunho da verdade de uma sociedade melhor que as palavras sonoras e os atos espetaculares da política. (Umbach, 2016, p. 107-108).

Nesta perspectiva, a obra de Caio Fernando Abreu, autor que constitui o *corpus* deste trabalho, como reitera Milena Mulatti Magri (2014), figura-se como um escritor bastante importante para a compreensão da relação entre literatura e ditadura. Magri (2014) defende que Abreu iniciou sua carreira como romancista no término da década de 1960 e a produção do contista atravessa todo o período do regime militar. Para ela, “não são poucas nem eventuais as referências, na obra do escritor, à circunstância histórica na qual estava inserido” (Magri, 2014, p. 3). Repleta de alegorias, alusões, sinestesias, enumerações, jogos entre o visível e o não visível, a literatura do contista vencedor de três Jabutis, do ponto de vista estético, possui uma linguagem deveras poética. O propósito deste estudo é sobretudo investigar como Caio Fernando Abreu, utilizando-se dessa escrita poética, denuncia e expõe as chagas de um regime de

exceção no qual o Brasil permaneceu por três longas décadas. Debruçar-me-ei, para tal, nos estudos da obra *O Poético*, do filósofo, crítico literário e esteticista francês, Mikel Dufrenne, para sustentar a poeticidade dos manuscritos de Abreu e entender a razão pela qual o escritor se apropria dela para então dar corpo e voz a sua ojeriza ao regime autoritário, à censura e à violência de Estado.

4 CONTEXTO HISTÓRICO: O GOLPE DE 1964

Resultado de uma profunda cisão na sociedade brasileira, principalmente após o segundo pós-guerra, o golpe de 1964, segundo Marcos Napolitano⁶, foi marcado pelo denso choque político e social de projetos distintos de país no tocante aos processos de modernização e reformas sociais. Não obstante, a névoa da Guerra Fria “deu sentido e incrementou os conflitos internos da sociedade brasileira, alimentando velhas posições conservadoras com novas bandeiras do anticomunismo” (Napolitano, 2021, p. 10), visto que, desde 1947, uma considerável parte das elites militares e civis no Brasil “estava alinhada ao mundo “cristão e Ocidental” liderado pelos Estados Unidos contra a suposta expansão soviética” (Napolitano, 2021, p. 10). Ao articular sobre o início do período do regime civil-militar no Brasil de 1964, sabe-se que, no final de março daquele ano, “civis e militares se uniram para derrubar o então presidente João Goulart, dando um golpe de Estado tramado dentro e fora do país” (Napolitano, 2021, p. 7). Importa particularizar que tal aliança golpista datava de anos antes, sendo ela uma das responsáveis, igualmente, pelo suicídio de Getúlio Vargas em 1955 (Napolitano, 2021, p. 8). No que concerne ao governo de João Goulart, Napolitano (2021) revela que

No poder desde 1961, Jango enfrentou crises políticas a partir de sua conturbada posse, e prometia reformas sociais, econômicas e políticas que deveriam tornar o Brasil um país menos desigual e mais democrático. Mas a direita não via a coisa desta maneira. Jango era visto como um amigo dos comunistas, incompetente em questões administrativas, irresponsável como homem político que incrementava a subversão, enfim, um populista que prometia mais do que poderia dar às classes populares. A esquerda, que até esperava o golpe contra as reformas, não conseguiu se articular e reagir, experimentando uma de suas maiores derrotas políticas na história do Brasil. (Napolitano, 2021, p. 7).

No que se refere à modernização, durante os 21 anos em que o Brasil esteve sob regime ditatorial, é plausível dizer que a economia brasileira, pautada sobretudo no discurso político de “segurança e desenvolvimento”, levou o país a ocupar a notável oitava posição no *ranking* do *PIB* mundial. Embora esse crescimento seja frequentemente apontado como um feito histórico do regime, é necessário problematizá-lo à luz das contradições sociais e políticas que o sustentam. Vale apontar, entretanto, conforme pontua o professor Marcos Napolitano, que, ao passo que a economia cresceu, cresceram, mormente, a desigualdade e a violência social,

⁶ Historiador e professor de História Social da Universidade de São Paulo (USP).

“alimentadas em boa parte pela violência do Estado” (Napolitano, 2021, p. 8). Esse dado evidencia que o projeto desenvolvimentista da ditadura militar não foi capaz de garantir a justiça social, sendo, ao contrário, cúmplice da intensificação de um sistema excludente, que beneficiava poucos enquanto reprimia muitos.

Ora, a cultura também não deixou de sofrer com o impacto da ascensão econômica do país: “a vida cultural passou por um processo de mercantilização, o que não impediu o florescimento de uma rica cultura de esquerda, crítica ao regime” (Napolitano, 2021, p. 8). Essa tensão entre mercantilização e resistência cultural, aliás, é um dos pontos que mais me instigam como pesquisador, pois revela como, mesmo diante da repressão institucional e da tentativa de controle simbólico, artistas e intelectuais seguiram tensionando os limites da censura e ocupando espaços de criação e denúncia. É nesse terreno de embate, em que a cultura se torna trincheira, que vejo surgir uma das expressões mais complexas da resistência durante o regime militar.

Protagonistas de muitas origens políticas, estudiosos de inúmeras áreas acadêmicas, artistas e intelectuais de diversos campos de atuação, refletiram sobre os acontecimentos em curso e ajudaram a construir visões críticas sobre vários temas correlatos à história do regime militar: o golpe, a agitação cultural, as passeatas estudantis de 1968, o milagre econômico, a guerrilha de esquerda, a repressão contra a tortura, a abertura política. Muitas dessas perspectivas são revisitadas pela historiografia e pela própria memória social. (Napolitano, 2021, p. 7).

É importante que esta seção, que trata sobre o período ditatorial brasileiro, apresente o movimento transgressor que surgiu na América Latina, na segunda metade do século XX, com o intuito de barrar o avanço dos ideais comunistas.

A partir de um processo revolucionário ocorrido em Cuba, que culminou com a destituição do ditador Fulgêncio Batista, em 1959, a América Latina, segundo Marcos Napolitano, “era um dos territórios privilegiados da Guerra Fria” (Napolitano, 2021, p. 10). Ajustada às práticas anticomunistas, esta premissa teve um papel importante na edificação da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), elaborada por um centro de ensino militar de pensamento estratégico (Escola Superior de Guerra) cuja finalidade dirigia-se a manobras de atuação para a contenção do comunismo. Destaca-se que a DSN tinha sua origem na Doutrina Truman⁷. Neste cenário, conforme Napolitano, “as forças militares dos países subdesenvolvidos alinhados ao bloco capitalista liderado

⁷ Política externa dos Estados Unidos que visava conter a expansão do comunismo durante a Guerra Fria.

pelos EUA deveriam cuidar da defesa interna contra a subversão comunista infiltrada” (Napolitano, 2021, p. 10). As linhas territoriais que delimitavam as fronteiras das nações envolvidas na Doutrina eram, pois, ideológicas e o dissidente seria qualquer indivíduo correligionário ao comunismo (Napolitano, 2021, p. 10).

A Escola Superior de Guerra, criada no Brasil em 1949, foi um dos focos de disseminação e aperfeiçoamento dessa doutrina, que também era ensinada em escolas de formação de quadros militares nos EUA. Como seu corolário, surgiu outra doutrina nos anos 1950, elaborada por militares franceses que enfrentaram as guerrilhas nacionalistas locais na Indochina e na Argélia: a Doutrina de Contrainsurgência. Nela, dizia-se que o inimigo guerrilheiro deveria ser combatido por métodos policiais (que incluíam interrogatórios à base de torturas), além dos princípios militares tradicionais, e por vigilância e cerco estratégico das suas bases sociais e geográficas. (Napolitano, 2021, p. 11).

Marcos Napolitano discorre sobre a perseguição ao comunismo:

Na visão de mundo marcada pelo anticomunismo visceral, qualquer projeto político que mobilizasse as massas trabalhadoras, ainda que a partir de reivindicações justas, poderia ser uma porta de entrada para a “subversão” comunista. Ao mesmo tempo, a Doutrina de Segurança Nacional deu novo *élan* ao velho conservadorismo local, permitindo e justificando em nome da DSN, a manutenção de velhos privilégios econômicos e hierarquias sociais. Mirando os comunistas, os golpistas de 1964 varreram o reformismo da agenda política brasileira. A coalizão antirreformista saiu vencedora, enquanto a coalizão reformista de esquerda foi derrotada. (Napolitano, 2021, p. 11).

Deposto pelo golpe de Estado de 1964, o presidencialismo de João Goulart (1961-1964), marcado pela polarização entre os movimentos políticos de esquerda e de direita, é objeto de estudo de inúmeros historiadores que se debruçam sobre a etiologia do regime militar. Numa possível tentativa de transfigurar a política socialmente desigual que pairava sobre o Brasil à época, evidencia-se que a governabilidade de Jango buscava por uma perspectiva de governo progressista em prol de uma democratização da cidadania, da política e da prosperidade (Napolitano, 2021, p. 17). Tal projeto reformista, no entanto, se chocava diretamente com os interesses das elites conservadoras e dos setores militares, que viam as nas reformas propostas uma ameaça à manutenção do *status quo*. Entretanto, diante de um presidente (João Goulart) considerado por Elio Gaspari como “um dos mais despreparados e primitivos governantes da história nacional” (Gaspari, 2002, p. 46), esta perspectiva de um projeto político reformista de João Goulart serviu para fazer convergir contra o governo Jango tanto o golpismo enraizado desde o início da década de 1950, impulsionado pelo temor ao comunismo, quanto a tensão da crise política

que se intensificava durante sua gestão (Napolitano, 2021, p. 17). Importa destacar que, sob o manto do anticomunismo, o discurso golpista se alimentava da retórica de que a ordem e o progresso estariam em risco – argumento que legitimaria, posteriormente, a tomada de poder pelas Forças Armadas. Marcos Napolitano é categórico (2021, p.17): “No momento em que as esquerdas ameaçaram transformar sua agenda reformista em um projeto político de governo, o que aconteceu a partir do final de 1963, as direitas agiram”. A partir dessa leitura, é possível perceber que o golpe de 1964 não foi um rompante abrupto, mas o desfecho de uma longa disputa ideológica, em que o medo, amplamente manipulado, sobrepôs-se à possibilidade de um avanço democrático real.

Apoiando-me sobre os estudos de Napolitano (2021), destaco que o projeto político de Jango estava envolto em um intrincado conjunto de influências nocivas, originadas de um cenário político caracterizado pela “tradição liberal-oligárquica e pelo autoritarismo pragmático, ambos elitistas e avessos à participação das massas na política” (Napolitano, 2021, p. 17). A premissa de muitos golpistas civis e políticos era a seguinte: “democracia para poucos, liberdade dentro da lei e hierarquias sociais estáveis” (Napolitano, 2021, p. 17). A propósito, tratando sobre “liberdade dentro da lei”, aproveito para taxar que, como forma de punição, o governo militar arquitetou o Ato Institucional para deter elites políticas, intelectuais e artístico-culturais identificadas com o projeto reformista (Napolitano, 2021, p. 17). A arte experimentou um sentimento de frustração com o governo Jango deposto:

A vida cultural brasileira também se agitou em meio à agenda reformista sugerida pelo presidente, adensando uma série de iniciativas culturais, artísticas e intelectuais que vinham dos anos 1950 e apontavam para a necessidade de reinventar o país, construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo, a um só tempo. O governo Jango aglutinou uma nova agenda cultural para o Brasil, e o fim do seu governo também foi o fim desta elite intelectual que apostou no reformismo e na revolução. Ou melhor, no reformismo como caminho para uma revolução, uma terceira via que nunca chegou a ser claramente mapeada entre a social-democracia e o comunismo de tradição soviética. (Napolitano, 2021, p. 18-19).

A arte engajada brasileira⁸ sofreu um duro revés. Depois do golpe, Napolitano separa que as sutis ligações entre as classes artístico-cultural e populares, no apogeu

⁸A arte engajada no Brasil é uma expressão de ativismo artístico que busca questionar problemas sociais e ambientais. Ela se apresenta por meio de obras que fazem denúncias e promovem a crítica e o diálogo de forma construtiva.

da “primavera democrática”⁹, foram cessadas e as perseguições políticas começaram a chegar às universidades (Napolitano, 2021, p. 27). A ancorar-me-ei à teoria de Marcos Napolitano para entender o estímulo ao golpe de Estado, acelerado pelo próprio João Goulart.

Napolitano (2021) afirma que a impetuosa crise militar e política de 1963 (ano pré-golpe) “não favorecia qualquer negociação tranquila dentro do Parlamento” (Napolitano, 2021, p. 41). É importante frisar que o ano de 1963, segundo o historiador (2021), foi marcado por manobras progressistas do governo Jango para o controle da inflação e retomada do crescimento econômico, e para aprovação de uma reforma agrária. Além disso, “a recusa do Supremo Tribunal Federal em dar posse aos militares que se elegeram como deputados e vereadores em 1962 provocou uma rebelião de sargentos e cabos, que tomaram conta das ruas de Brasília” (Napolitano, 2021, p. 41). João Goulart encarou o motim militar de forma muito simplista. A então postura contida do presidente diante da rebeldia dos militares despertou um sentimento nas massas de direita de profunda desconfiança quanto a uma possível atitude golpista de Jango. Ademais, a conduta do jornalista e político Carlos Frederico Werneck de Lacerda fomentou os ânimos dos reacionários. Aqui, destaco:

Em outubro, uma entrevista de Carlos Lacerda a um jornal norte-americano acusava Jango de ser um caudilho golpista, cujo governo estava infiltrado por “comunistas”, e que estava prestes a ser deposto por um golpe militar. Além disso, Lacerda sugeria que os EUA intervissem na política brasileira para preservar a “democracia no continente”. (Napolitano, 2021, p. 41-42).

A entrevista de Lacerda ao “Los Angeles Times” reverberou em várias esferas do governo janguista, preponderantemente na cúpula dos ministros militares, que pediram a prisão do jornalista.

Aproveito para destacar o papel da imprensa liberal-conservadora na articulação do golpe. A formação de blocos de imprensa contra o governo Jango, a princípio, impulsionada principalmente pelo poderoso Jornal do Brasil, incitou os rumos que o país tomaria. Em setembro de 1963, o então Jornal do Brasil “anunciou a palavra de ordem que seria a senha para a derrubada de Jango: ‘Basta’”. Apresento, abaixo, um trecho do editorial:

Antes que cheguemos à Revolução, digamos uma BASTA! Digamos enquanto existem organizadas, coesas e disciplinadas Forças Armadas

⁹Napolitano caracteriza os anos sob o governo de João Goulart como o “auge da primavera democrática”.

brasileiras e democráticas, para sustentar pela presença de suas armas o próprio BASTA! Chegou o momento - e agora mais do que antes com a revolta dos sargentos... - de pôr termo no seio do próprio governo à existência de duas políticas: uma legal, sem eficiência e resultado administrativo-democrático, e outra ilegal, visivelmente subversiva, montada nesse apêndice ilegal do governo, chamado Comando Geral dos Trabalhadores - CGT [...]. Registramos o óbito da falsa política de conciliação de classes por sortilégios e bruxarias do presidente da República [...] a paciência nacional tem limites. Ela saberá preservar sempre, nos momentos oportunos e pelos meios constitucionais a Ordem. A bandeira da legalidade hoje, se confunde com a bandeira da Ordem. Com nenhuma outra, fique isso bem claro. Os que estão se solidarizando hoje com os sublevados em Brasília estão do outro lado da barricada. (Jornal do Brasil, 13 set. 1963, p. 6).

O trecho citado faz menção a dois movimentos políticos de 1963 que assentaram o solo para a fertilização do golpe em março do ano seguinte. Ao tratar sobre a rebelião dos sargentos, o jornal faz alusão à revolta das Forças Armadas em razão da inelegibilidade imposta pelo Supremo Tribunal Federal a sargentos eleitos para cargos legislativos em 1962. Napolitano (2021) pontua que a decisão do STF incitou militares a tomarem bases aéreas, ministérios, departamentos de segurança e ruas de estradas que levavam a Brasília: uma desordem, que culminou num saldo de 536 presos e dois mortos. A história parece se repetir, incansavelmente (Napolitano, 2021, p. 45). E quanto à menção ao Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), menciono a greve generalizada que aconteceu na cidade de Santos, no início de setembro de 1963. Delineada pelo CGT, a cessação coletiva de trabalho teve como estopim a prisão em massa - liderada pela polícia paulista - de trabalhadores em uma reunião sindical. O protesto sofreu uma intervenção do Exército, a pedido do ministro da Guerra, o general Jair Dantas Ribeiro, e perdeu força (Napolitano, 2021, p. 45). O movimento do Exército deixou claro, “sob aplausos da imprensa conservadora” (Napolitano, 2021, p. 44) que, como instituição, “até apoiaria uma reforma pelo alto, mas não toleraria a ação da classe operária [...] coordenada por uma organização sindical sob influência comunista” (Napolitano, 2021, p. 44).

Por sinal, a respeito do papel da imprensa no golpe de 1964, Marcos Napolitano (2021) advoga que a esfera midiática “preparou o clima para que os golpistas de todos os tipos se sentissem mais amparados pela opinião pública ou, pelo menos, pela opinião publicada” (Napolitano, 2021, p. 47) - esta última “não era necessariamente a opinião pública majoritária” (Napolitano, 2021, p. 47). Jornais como *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* “voltaram-se para a desestabilização e derrubada do governo Goulart” (Rodrigues, 2018, p. 40). É interessante notar que essa estratégia de desestabilização por meio da mídia

corporativa não se restringe ao passado: ela ecoa com força em movimentos políticos mais recentes, como o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. A lógica permanece a mesma: a criação de um ambiente de crise, fabricado ou intensificado pelos meios de comunicação, capaz de minar a legitimidade de um governo democrático eleito.

O breve discurso de Napolitano sobre o papel da mídia nos caminhos tomados pela política brasileira oportuniza-me percorrer a então vereda: o *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016. Pretendo tratar brevemente das tensas e assimétricas relações entre mídia e política no Brasil contemporâneo, que muito se assemelham às de 1964. Esse paralelo, mais do que anacrônico, revela-se estrutural: a mídia empresarial brasileira atua não apenas como narradora dos fatos políticos, mas como agente ativo na sua configuração, moldando agendas, selecionando crises e silenciando outras tantas.

Num ambiente de constante disputa política, Theófilo Machado Rodrigues (2018), professor do Departamento de Ciências Políticas da UFRJ, sinaliza que além de existir um movimento sistemático de defesa de seus interesses e demandas por meio do agendamento político, as empresas de comunicação tenderão a manifestar suas preferências políticas através de seus veículos, desencadeando desagradados e deleites a uns e outros em disputa (Rodrigues, 2018, p. 39). Vale lembrar que os meios midiáticos de comunicação (jornais, revistas, rádio, televisão) “são controlados por uma pequena quantidade de grupos empresariais - que, com raríssimas exceções, alinham-se aos mesmos interesses políticos” (Miguel; Coutinho, 2017, p. 115). O monopólio da informação, sob o disfarce da pluralidade, configura-se como um dos mais sofisticados mecanismos de controle ideológico em sociedades que se pretendem democráticas. Ao esmiuçar o maquiavelismo da mídia, Theófilo Machado Rodrigues (2018) faz um questionamento interessante quanto à defesa de um amplo debate político para a produção do consenso: “Como elaborar uma deliberação racional que resulte em consensos e informe qualitativamente a produção de políticas públicas se as informações que orientam esse processo forem enviesadas ou assimétricas?” Fernando Ruiz (2010) pleiteia que a tensão existente entre a mídia e a política seja “democratizante na medida em que fortalece a qualidade democrática do sistema dos meios de comunicação” (Ruiz, 2010, p. 37). Rodrigues (2018) objeta: “democratizante desde que os três indicadores sejam respeitados: a abrangência das vozes; a capacidade de criticar todos os poderes; e o fortalecimento da base

informativa comum” (Rodrigues, 2018, p. 39). No entanto, num país como o Brasil, cuja memória democrática é marcada por interrupções, pactos conciliatórios e ausência de responsabilização dos que atentaram contra a liberdade, esses indicadores permanecem como promessas não cumpridas. Num país como o Brasil, o qual revive reiteradamente uma polarização política atrelada vulgarmente ao extremismo, esse cenário “democratizante” tem se tornado cada vez mais irrisório.

O corrosivo movimento midiático antipetista reproduzido no segundo mandato do governo Dilma muito se assemelha à formação de blocos de imprensa contra o governo Jango em 1963-1964, que também o levaram a ser deposto. Ambos foram alvos de golpes. O “BASTA!” de 1963, do Jornal do Brasil, ressurgiu como “O impeachment é uma saída institucional para a crise”, no jornal O Globo, em março de 2016 (Rodrigues, 2018, p. 43). Acusada de crime de responsabilidade fiscal, Dilma Rousseff foi afastada do cargo de presidenta em 31 de agosto de 2016. Em 2022, o ministro do STF, Luís Roberto Barroso, admitiu que Dilma foi vítima de um golpe.¹⁰

O cartel do *impeachment* de Dilma Rousseff reuniu “partidos, parlamentares, elites da burocracia pública do conjunto do aparato estatal e atores da sociedade civil, além, obviamente, da grande mídia oligopolizada” (Rodrigues, 2018, p. 43). E isso foi semelhante ao que aconteceu com o governo reformista de João Goulart: diante de um ambiente inseguro economicamente e bombardeados pelo discurso anticomunista da imprensa, setores da classe média, sindicalistas anticomunistas, grandes empresários, representantes do capital multinacional e lideranças militares articularam-se.

Esta articulação ensejou a construção de um discurso antigovernista coeso, ainda que ideologicamente difuso e plural, apontando o reformismo de esquerda como a antessala do comunismo, sempre insidioso e esperando para se instalar no coração do Estado. A corrupção - quase sempre atribuída ao “populismo de esquerda” -, a incompetência administrativa e a fraqueza pessoal da liderança de Jango, refém dos “radicais”, completavam o quadro discursivo que procurava desqualificar e desestabilizar o governo. Perante o “caos”, a saída era reforçar o Partido da Ordem, reunindo conservadores de diversos matizes e liberais assustados com o ambiente político polarizado. (Napolitano, 2021, p. 49).

A instabilidade política chegava às ruas no início do ano de 1964. Junto a ela, “somou-se a ação de grupos de pressão (empresários e lideranças de diversos tipos), e de movimentos sociais, e a politização dos quartéis” (Rodrigues, 2018, p. 53). Em

¹⁰Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/depois-de-seis-anos-ministro-do-stf-admite-dilma-foi-vitima-de-um-golpe-de-estad-116e>. Acesso em 13 de maio de 2023.

resposta a um comício arquitetado pela esquerda em 13 de março de 1964, a direita, aos 19 dias do mesmo mês, tomou as ruas da capital paulista em protesto contra as propostas reformistas e revolucionárias dos então intitulados “comunistas” (Rodrigues, 2018, p. 56). 500 mil pessoas tomaram as ruas de São Paulo. Além de políticos, “patroas de cabelo com laquê e empregadas domésticas não muito confortáveis estavam lado a lado, contra o fantasma do comunismo” (Napolitano, 2021, p. 56). Esse arranjo estético-social, quase caricatural, evidencia o quanto a histeria anticomunista foi hábil em unir setores sociais díspares sob uma bandeira moralista e vaga. Havia, ali, uma performatividade política: vestia-se o medo e ensaiava-se a indignação, enquanto, nos bastidores, se arquitetava a aniquilação dos direitos e garantias civis.

Instaurado em 01 de abril de 1964, o regime ditatorial brasileiro estendeu-se por vinte anos (1964-1985). O período que compreendeu os primeiros quatro anos do governo ditatorial (1964-1968) foi chamado, pelo jornal *Folha de São Paulo*, de “ditabranda”: uma espécie de ditadura “não muito convicta da sua dureza” (Napolitano, 2021, p. 69). Marcos Napolitano (2021) pontua que este período inicial foi marcado por uma governabilidade a contragosto, uma vez que Humberto Alencar Castelo Branco, primeiro general no controle, buscava pressurosamente “sanear o ambiente político brasileiro e entregar o poder a um civil, eleito o quanto antes” (Napolitano, 2021, p. 69). Ainda havia uma abertura maior à liberdade de imprensa, de expressão e de manifestação artística, justamente porque a princípio o governo estava mais preocupado em blindar o Estado das pressões da sociedade civil do que em obstar manifestações da opinião pública e culturais de esquerda. Não à toa, foi neste momento pré AI-5 que os movimentos das artes de esquerda experienciaram seu apogeu (Napolitano, 2021, p. 69). A priori o Brasil experienciava, então, “uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada parecesse triunfar” (Napolitano, 2021, p. 97-98). Cabe mencionar uma assertiva reiterada por Napolitano (2021): mesmo pouco ostensiva, a ditadura de Castelo Branco não poderia ser caracterizada como “liberal”, como sugere certa memória do período”. As denúncias de hostilidade, coação e tortura em espaços militares “pipocavam” (Napolitano, 2021, p. 81).

Dentro de uma visão de sociedade que deveria ser harmonizada a fórceps, qualquer questionamento ou conflito era visto como uma ameaça externa à coesão social, e não como dado natural da vida política e elemento inerente

à estrutura social. O desdobramento necessário para a realização deste projeto era a repressão, cujo grau de violência e arbitrariedade variava conforme o tipo de oponente e das circunstâncias. A Doutrina de Segurança Nacional (DSN) se adequou a esta tradição militar. (Napolitano, 2021, p. 83).

Considerada o calcanhar de Aquiles da ditadura (Napolitano, 2021, p. 98), a cultura portou-se como um revés durante os anos do regime militar. Ocorre que o governo ditatorial era galvanizado principalmente pelas ideologias das classes médias (sua principal base social), logo o Estado-militar precisava nutri-las e mantê-las por perto, aprofundando, para isso, aporte ao capitalismo e assegurando as bases de uma democracia liberal (Napolitano, 2021, p. 98). Friso que essas classes médias que estruturavam o regime eram as mesmas que consumiam as artes de esquerda e de onde “provinham os artistas e quadros intelectuais mais reconhecidos da época” (Napolitano, 2021, p. 98). Impor uma rígida censura às manifestações artísticas poderia transformar-se em um obstáculo incômodo para o regime autoritário. A tensão entre o controle e o consumo cultural coloca o governo em um dilema sofisticado: reprimir integralmente a produção artística implicaria contrariar justamente o público que o legitimava e que buscava, paradoxalmente, formas de fruição intelectual muitas vezes embebidas de críticas ao próprio sistema que o sustentava. Nesse jogo ambíguo entre repressão e concessão, a cultura funcionava como campo de batalha e trincheira.

O Ato Institucional e a perseguição a intelectuais foram prontamente criticados, mesmo por vozes liberais que não tinham simpatia pelo governo deposto em 1964. A censura e a repressão nessa área dificultariam a manutenção da pantomima democrática que havia legitimado o golpe e a ampla coalizão anti-Goulart. Além disso, o regime militar não dispunha de intelectuais humanistas afinados com a vida cultural mais dinâmica do momento, protagonizada, sobretudo, por jovens universitários e por intelectuais comunistas e liberais-radicais. Se lhe sobraram tecnocratas brilhantes e magistrados respeitados, faltavam-lhe ideólogos humanistas. (Napolitano, 2021, p. 98).

Esses impasses, consoante Napolitano (2021), ditaram o rumo da cultura no Brasil durante o período da ditadura. De forma direta, o Estado arquitetou uma política coercitiva sustentada por um tripé repressivo: a combinação de “produção de informações, vigilância-repressão policial e censura” (Napolitano, 2021, p. 99-100). Para o professor do Departamento de História da USP, “as três pontas atuaram sobre a área cultural, produzindo suspeitas e impondo silêncio sobre certos temas e abordagens” (Napolitano, 2021, p. 100).

A fim de estruturar e sustentar o *corpus* deste trabalho, cabe salientar dois momentos importantes que traduzem a extensão do sistema de caça aos chamados “subversivos” instaurado pelo regime militar. O primeiro, que compreende os anos de 1964 a 1968, tinha como objetivo central “dissolver as conexões entre as culturas de esquerda e as classes populares” (Napolitano, 2021, p. 100). Fervilhou, portanto, a perseguição à atividade intelectual, colocando todos os intelectuais críticos como potenciais subversivos e “inimigos da pátria” (Napolitano, 2021, p. 100). Para escapar do cerco tirano, o artista engajado deveria, sobretudo, estar “dentro do círculo de giz do mercado e dos circuitos culturais da classe média” (Napolitano, 2021, p. 101). O segundo momento, que abrange o duro movimento repressivo que esteve vigente no Brasil ditatorial entre os anos de 1969 e 1978, buscava “reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)” (Napolitano, 2021, p. 101). Foi nesse período que o regime, segundo Marcos Napolitano (2021), abalado por uma moção à luta armada, blindou-se com a nova Lei da Censura, de 1968, e se reorganizou para aplicá-la mais cruelmente. Não menos importante, “esse segundo movimento repressivo conviveu com o auge da política cultural proativa, expressada pela Política Nacional de Cultura” (Napolitano, 2021, p. 100). O Brasil viveria, a partir da edição do AI-5, em dezembro de 1968, uma violência meticulosamente arquitetada e o enclausuramento da sociedade. Sejam bem-vindos aos “anos de chumbo”, período particularizado, consoante Napolitano (2021), pela censura e tortura, pelos desaparecimentos de presos políticos e pelo cerceamento do debate político-cultural.

No momento em que a cultura engajada encontrou um campo minado pela proposta de luta armada, que seduzia a classe média estudantil, sintomaticamente, a ditadura deixou de ser “branda”, recaindo duramente sobre a mesma classe média que ela prometia proteger e incrementar. Na leitura dos militares, a livre expansão da arte de esquerda naquele contexto incentivaria a passagem da “guerra psicológica” para a “guerra revolucionária”, limite da tolerância conforme os manuais da Doutrina de Segurança Nacional. Não por acaso, vieram o AI-5 e o novo ciclo repressivo baseado na censura, na repressão e na vigilância. (Napolitano, 2021, p. 98).

A sedução à classe estudantil descrita acima foi explicitada por Napolitano. O historiador destaca um dado importante a respeito da composição dos grupos de guerrilha: a formação escolar. Dos quase 17.500 indivíduos processados pela justiça militar, mais da metade era formada por estudantes universitários numa faixa etária

de até 35 anos. Com a derrota da luta armada, a juventude, mesmo aquela que não esteve na linha de frente, viu-se diante de um mar de traumas:

A morte sob tortura, em condições humanas torpes, substituiu o ideal do sacrifício do militante, a morte heroica na barricada em combate foi substituída pela morte patética no porão da tortura. Construiu um círculo do medo cuja máxima dizia que fazer política ou lutar contra as injustiças sociais era sinônimo de prisão e tortura. (Napolitano, 2021, p. 128).

A censura foi um componente-chave para a manutenção da política ditatorial. Ampliada pelo regime de 1964, mas herdada da Lei nº 20.493, de 1946 (evidenciando sua existência, mesmo no período democrático pós-ditadura de Getúlio Vargas), a prática da censura durante o governo repressor possibilitou não somente um movimento de centralização burocrática do poder, mas também a manutenção e vigilância da moral e dos bons costumes da sociedade. (Napolitano, 2021, p. 129). Destaca-se que, muito embora obstinada, a censura, todavia, detinha pouca eficácia com relação à editoração de livros, como assegura a publicação de obras como “Zero” (1970), de Ignácio de Loyola Brandão, e “Festa” (1976), de Ivan Ângelo. O setor editorial, especialmente o literário, era considerado de baixa ameaça pelo regime militar, devido ao seu alcance social bastante limitado - característica, aliás, que persiste atualmente. Vale a citação abaixo sobre a gravidade, abrangência e poder da censura:

A censura foi eficaz como parte do tripé repressivo, limitando o alcance da criação artística e a circulação de opinião e de informações de interesse geral. Em grande parte, complementava o trabalho dos setores de informação e repressão, influenciada pela comunidade de informações. A censura durante o regime militar tinha um *modus operandi* plenamente reconhecível. Agia muito à vontade na proibição de programas de TV e de rádio. Era essa a função mais antiga e plenamente estabelecida pela legislação anterior ao regime. Outra função antiga era o controle censório de textos e montagens teatrais, mas esta ficou um tanto completa após 1964, considerando-se a importância e o reconhecimento intelectual que o teatro ganhou como espaço da resistência e da afirmação de uma liberdade pública. Esse foi o quadro até 1968. Depois, sob o AI-5 e a institucionalização da censura prévia, sutilezas políticas ficaram em segundo plano. (Napolitano, 2021, p. 130).

A reestruturação da política de coibição na década de 1970 fundamentou uma censura hedionda e funesta, alicerçada sobre uma repressão à base de tortura que feria, a propósito, a própria ética militar de assegurar tratamento digno a prisioneiros (Napolitano, 2021, p. 135). Diante disso, a fim de se esquivar das formalidades jurídicas e do dever de prestar contas ao sistema oficial de repressão, “muitas equipes tinham centros de tortura clandestinos” (Napolitano, 2021, p. 135). Em linha com

Napolitano (2021), se, a princípio, a partir de 1964, a repressão fabricava incidentes e fugas para esclarecer as mortes de prisioneiros e subversivos, agora, a partir de 1970, fomentou-se outra solução: o desaparecimento deles. O sumiço era elaborado sob uma técnica bastante apurada, que consistia, em primeira instância, no “desaparecimento físico do corpo, seja por incineração, esquartejamento, sepultamento como anônimo ou com nomes trocados” (Napolitano, 2021, p. 135) e, posteriormente, na divulgação de informações errôneas com o intuito de “despistar familiares, alimentando-os com pistas falsas e fazendo-os perder-se nos labirintos burocráticos do sistema” (Napolitano, 2021, p. 135). A política de repressão tornava-se cada vez mais independente e maquinava prisões e mortes ilegais. Infelizmente, esse sistema repressivo só começaria a ser desmontado em 1976, já que “seu custo político era grande para o projeto de “normalização política” e institucionalização do modelo político” (Napolitano, 2021, p. 135).

Em meio às turbulências políticas, as Artes enfrentavam a oposição da direita conservadora e buscavam espaço nos movimentos culturais transgressores. Aliás, as Artes no período da ditadura desempenharam um importante e respeitável papel de denúncia do morbo do autoritarismo militar, vivendo, segundo Napolitano, “um momento paradoxal” (Napolitano, 2021, p. 172). O professor e historiador (2021) depreende que, durante o período da ditadura, o objeto “artístico-cultural”, mesmo acossado pela censura e amargando a repulsa dos movimentos direitistas, “passou por um momento criativo e prestigiado socialmente, estimulado pelo crescimento do mercado e pelo papel político que assumiu como lugar de resistência e da afirmação de valores antiautoritários” (Napolitano, 2021, p. 172). E, ademais, o campo cultural empenhou-se na busca de uma “libertação coletiva”, visto que “expandir a mente era informar-se, intelectualizar-se, encarar a dura realidade do país” (Napolitano, 2021, p. 175).

A arte, neste cenário, emerge não apenas como trincheira, mas como gesto de insurgência estética. Há uma espécie de reencantamento da função artística, que abandona o mero entretenimento para assumir o lugar da denúncia, da provocação e da reinvenção subjetiva. Produzir cultura durante o regime significava resistir, e resistir era também encontrar novas formas de dizer o indizível.

A ascensão experimentada pelo campo artístico-cultural no início e durante os anos 1970, entretanto, contou com embates ideológicos no que diz respeito aos objetivos traçados pelas correntes de oposição ao autoritarismo. Artistas

comprometidos com a faceta nacional-popular ligada à tradição comunista acusavam o “vazio cultural” manifestado pela vanguarda contracultural (tropicalistas, grupos de teatro de vanguarda, cinema marginal) que se preocupava em ultrajar e confinar a burguesia. Consoante Napolitano (2021), para este grupo mais tradicional ligado à escola comunista, “não se tratava de “chocar a burguesia” agredindo seus valores, mas, sim, de conquistar seus corações e mentes para uma grande aliança contra o regime militar” (Napolitano, 2021, p. 176). Em contrapartida, o movimento vanguardista contracultural sustentava que a crítica ao regime ditatorial deveria passar substancialmente “pela crítica radical aos valores burgueses, comportamentais e políticos a um só tempo” (Napolitano, 2021, p. 176). Logo, na voz de Napolitano (2021): “os primeiros queriam ampliar o público; os segundos, reinventá-lo” (Napolitano, 2021, p. 176). O conflito entre essas correntes revela não apenas divergências estratégicas, mas concepções distintas sobre o papel da arte na transformação social. Se, por um lado, havia quem visse na cultura uma ponte de mobilização coletiva, por outro, havia quem a concebesse como ruptura radical – um corte simbólico com os valores instituídos. Ambas, a seu modo, contribuem para compreendermos que o campo artístico foi espaço de dissonância e de produção de sentido em tempos de silêncio imposto. Quanto à censura, foi só no final da década de 1970 que os artistas e intelectuais de esquerda experienciaram uma nova era:

Com a revogação oficial do AI-5, em 1º de janeiro de 1979, e o consequente fim da censura prévia, abriu-se uma nova era para a cultura brasileira. Músicas, peças de teatro e, sobretudo, livros de ficção, reportagem e ensaios históricos puderam ser publicados. Sob o impacto de novos movimentos sociais, o ímpeto participativo de artistas e intelectuais de esquerda renovava-se, passando de uma fase de “resistência” para uma fase mais crítica e agressiva, na medida em que as massas voltavam ao primeiro plano da vida nacional. (Napolitano, 2021, p. 177-178).

Tratados pelo historiador Marcos Napolitano (2021) como “profissionais da palavra e do pensamento” (Napolitano, 2021, p. 206), os intelectuais brasileiros representavam as barricadas na luta antiautoritarista. O “ser intelectual”, amparando-se nos valores da política de esquerda, definia “a essência do *ethos* oposicionista ao regime militar” (Napolitano, 2021, p. 206). As artimanhas com as palavras e pensamentos estendiam-se, de acordo com Napolitano (2021), a vários ramos de atividade profissional, dentre eles a escrita literária. A literatura, segundo Napolitano (2021), era historicamente a área de atuação do intelectual engajado por excelência, que se utilizava da escrita para contestar e intervir no debate sobre política e

sociedade. E não foi diferente no Brasil governado pelo autoritarismo. Carlos Heitor Cony foi um grande exemplo de artesão das Letras, um escritor “que produziu um corpo importante de críticas iniciais ao regime” (Napolitano, 2021, p. 206). Mesmo diante do êxtase do militarismo e da ganância da direita reacionária pós-golpe, Cony publicou, no periódico carioca “Correio da Manhã”, crônicas que se consagraram como títulos de resistência e elevaram o jornalismo ao patamar de testemunho crítico ao regime.

Em uma de suas primeiras crônicas, dizia: “Não pedirei licença na praça pública ou na rua da Relação para pensar. Nem muito menos me orientei pelos pronunciamentos dos líderes civis ou incivis do movimento vitorioso. [...] Apelo aos meus colegas de profissão, os que escrevem, os que exercem atividade intelectual, os que ensinam e os que aprendem. Não é hora para o medo, marquemos cada qual nossa posição. (Napolitano, 2021, p. 208).

Vale a pena citar o parágrafo em que Marcos Napolitano (2021) explora uma crônica de Cony de 1964:

Em maio de 1964, Cony escreveu em uma de suas crônicas mais famosas: “Acredito que é chegada a hora dos intelectuais tomarem posição em face do regime opressor que se instalou no país”. Reafirmando os intelectuais como “consciência da sociedade”, Cony escreveu “Se diante de crimes contra a pessoa humana e a cultura, os intelectuais não moverem um dedo, estarão abdicando de sua responsabilidade”. Na mesma linha de crítica de Alceu Amoroso Lima, mas com mais pimenta nas palavras, denunciava a perseguição de sacerdotes, professores, estudantes, jornalistas, artistas, economistas e reafirmava: “No campo estritamente cultural, implantou-se o Terror”. (Napolitano, 2021, p. 209).

Alcança também importância a análise de Napolitano sobre o romance de Cony, intitulado “Pessach: a travessia”, de 1966 (período pós-golpe). Nele, “o intelectual é forçado a despir-se de suas roupagens sociais e aderir à luta efetiva contra o regime” (Napolitano, 2021, p. 219):

No livro, um intelectual existencialista e libertário, inicialmente crítico da luta armada, acaba por se engajar na guerrilha como um ato de liberdade de pensamento, portanto, mantendo sua condição de intelectual e livre pensador. Depois de vários episódios quase rocambolescos, nos quais se destaca uma improvável habilidade do personagem-intelectual nas táticas de luta armada, sem falar na sua coragem diante do perigo, o intelectual se mantém íntegro, realizando sua passagem, escolhendo seu destino por opção e coerência de ideias. Ou seja, mantendo sua independência intelectual. (Napolitano, 2021, p. 219).

Num artigo veiculado pela “Revista Civilização Brasileira”, em maio de 1965, o historiador Nelson Werneck Sodré testemunha a luta dos intelectuais e membros dos movimentos de esquerda. Para o historiador, eles recorriam para a luta contra o

regime “como uma defesa dos princípios gerais da liberdade de pensamento que ia além de qualquer simpatia pelo projeto reformista ou pelo comunismo em si mesmo” (Napolitano, 2021, p. 211). Ademais, a defesa do objeto “artístico-cultural” “poderia ser a trilha para a unidade das oposições e para a reconquista dos liberais desgarrados da via democrática, uma vez que foram seduzidos pelo autoritarismo de crise” (Napolitano, 2021, p. 211).

É digna de notoriedade parte do documento de Sodré examinado por Marcos Napolitano (2021):

Para os que pretendiam acabar com a agitação, a solução parecia clara: amordaçar os agitadores. Essa foi a crença ingênua que, fundada no medo, moveu os atentados cometidos contra a cultura em nosso país, desde os idos de abril de 1964. Como a agitação continuou, muitos dos simplistas a esta altura, terão verificado que a agitação não deriva de atos de vontade, mas da própria realidade: os intelectuais não a geral, apenas a refletem. (Napolitano, 2021, p. 211).

Não menos importante, cabe salientar o documento assinado por intelectuais num manifesto que ficou conhecido como “Manifesto dos 1.500 intelectuais e artistas pela liberdade”, em 30 de maio de 1965, publicado pelo “Correio da Manhã”. Nele, o intelectual porta-se como emissário da sociedade:

Sr. Presidente: os intelectuais e artistas brasileiros temem pelo destino da arte e da cultura em nossa pátria, neste instante ameaçada no que tem de fundamental: a liberdade. Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos do nosso povo. Como desempenhar este papel e exercer esta responsabilidade, se direito à opinião e à divergência democrática passam a ser encarados como delito, e a criação artística como ameaça ao regime? (Napolitano, 2021, p. 213).

É importante frisar que as reservas ética, política e moral dos escritores dos anos que sucederam o golpe foram gradualmente substituídas com o advento das novas demandas de mercado, da crise das esquerdas e da reestruturação da cultura. (Napolitano, 2021, p. 221). Esse deslocamento não apenas assinala uma transformação no horizonte temático da literatura, mas também evidencia um processo de acomodação subjetiva diante do trauma coletivo imposto pelo autoritarismo. A literatura durante a década de 1970 se alimentaria, sobretudo, de um tom realista, trabalhando o enredo como se fosse um “documentário cinematográfico” (Napolitano, 2021, p. 222). Nos romances “A Festa”, de Ivan Ângelo e “Em Câmara Lenta”, de Renato Tapajós, a exemplo, “não resta nem ao intelectual “despir-se” ou “reinventar-se” e se tornar guerrilheiro (em alusão aos romances de Cony e Antônio

Callado¹¹), pois a violência absoluta e a mediocridade dos algozes são impositivas e determinantes da nova realidade social” (Napolitano, 2021, p. 222). No final da década de 1970 e início dos anos 1980, a literatura daria lugar a escritores que regressariam ao Brasil depois de alguns anos em exílio. Nessa volta, eles narrariam “suas aventuras e desventuras na luta contra o regime militar e no exílio” (Napolitano, 2021, p. 223). Os romances seriam inundados pelas memórias ficcionais. É o tempo da ferida e da dor que retorna como linguagem, como tentativa de reinscrever no presente o que a violência estatal tentou apagar. O exílio, nesse sentido, deixa de ser apenas geográfico para tornar-se também estético: é da distância que se elabora o testemunho e se reconstrói o pertencimento.

[...] a literatura durante o regime militar propiciou uma gama de “consciências literárias” sobre a experiência histórica não porque imitou a realidade nos livros, mas porque, em muitos casos, só a reflexão proporcionada pela ficção, pela imaginação ou pela memória poderia dar conta de compreender uma realidade política, cultural e social tão multifacetadas e complexas. (Napolitano, 2021, p. 223)

O governo repressivo combatido pelos intelectuais passaria ainda pelas mãos do general Ernesto Geisel, cujo governo (1974-1979), muito embora agarrado ao discurso político de distensão e aproximação com a democracia, gozava de um saldo repressivo bastante crítico: 39 civis contrários ao regime desaparecidos e outros 42 mortos. A censura, ademais, não foi deixada de lado; ela foi, pelo contrário, amplamente utilizada no âmbito da imprensa, das artes e das diversões (Napolitano, 2021, p. 234). Discutida inicialmente no governo Geisel apenas como um propósito estratégico de institucionalização do regime, a “abertura democrática” só seria definitivamente um projeto de transição político-social com a presidência do oficial João Figueiredo durante os anos de 1979 e 1985, período marcado pelos intensos movimentos estudantis e sociais contra a ditadura e em defesa da redemocratização do país, também caracterizado pela aproximação dos liberais-democráticos com o dinamismo da política de esquerda.

Em 1978 e 1979, a oposição brasileira parecia conseguir se manter unida, apesar da pluralidade ideológica interna, fazendo com que setores liberais-democráticos se encaminhassem sensivelmente para a esquerda, na trilha dos movimentos sociais em um ciclo de mobilização crescente. Mais do que isso, entre 1978 e 1980, temas políticos, luta por direitos sociais e mudanças na estrutura econômica pareciam convergir em um projeto de país que em tudo negava aquele construído pelo regime. (Napolitano, 2021, p. 296)

¹¹“Pessach: a travessia” (1966), de Carlos Heitor Cony; e “Quarup” (1967), de Antônio Callado.

Em 1984, um ano após o *boom* das manifestações civis e parlamentares em busca de melhores condições de vida e reestruturação política estremecerem as principais cidades e capitais brasileiras, incluindo São Paulo, iniciou-se o movimento “Diretas-Já” (emenda constitucional proposta pelo deputado Dante de Oliveira, que visava retomar as eleições diretas para a presidência da República). Em abril de 1984, no Rio de Janeiro, “1 milhão de pessoas saíram às ruas; São Paulo colocou 10% de sua população na praça, com mais de 1,6 milhão de pessoas gritando pelas “Diretas-Já” no Vale do Anhangabaú” (Napolitano, 2021, 308). Um pelotão de frente única foi arquitetado com a participação de todos os basilares líderes políticos de oposição. Uma massa de civis, incluindo majoritariamente o operariado, clamava pelo fim do estado de exceção.

Em janeiro de 1985, José Sarney, filiado ao PMDB e candidato eleito de forma indireta à vice-presidência na chapa chefiada por Tancredo Neves, assume o alto escalão da presidência. A morte repentina de Tancredo fora anunciada em 21 de abril daquele mesmo ano. A posse de Sarney clareou o processo de transição que levaria ao fim da ditadura. O vice-presidente deixou claro “a importância decisiva da migração política de ex-adeptos da ditadura para posições favoráveis à restauração democrática” (Reis, 2014, p. 146). No entanto, a cúpula de ministros militares previamente cooptados por Tancredo, muito embora favorável ao processo de transição, “não deixou de sublinhar a permanência - enviesada - da tutela militar sobre as instituições da República” (Reis, 2014, p. 147).

Marcos importantes foram definidos ainda em 1985: em maio, houve o restabelecimento das eleições presidenciais de forma direta, através da Emenda Constitucional n. 25; em novembro, a Emenda n. 26 assentou que o Congresso teria, no ano seguinte, poderes constituintes. Criou-se, pois, um ambiente favorável para que a transição política “se consumasse com a elaboração e a aprovação de uma nova Constituição” (Reis, 2014, p. 147).

[...] a [nova] Constituição brasileira [5 de outubro de 1988], embora com alguns importantes senões, acabou consagrando as teses e tradições nacional-estatistas com um viés favorável às demandas dos trabalhadores e das chamadas classes populares. Já desde o preâmbulo afirmava-se que os representantes do povo tinham se reunido para instituir um “Estado democrático” destinado a assegurar o exercício dos “direitos sociais e individuais”. (Reis, 2014, p. 161).

A nova Constituição foi chamada por Ulysses Guimarães, um dos principais políticos opositores à ditadura, de “Constituição cidadã”. Na voz do professor Daniel Aarão Reis, “encerrava-se a longa e acidentada transição da ditadura à democracia, de quase dez anos, e tinha início um período regido pelo estado de direito democrático” (Reis, 2014, p. 166).

5 LITERATURA E ESTADO DE EXCEÇÃO

Artistas contemporâneos à ditadura, procuraram retratar, por meio de distintas linguagens e código estéticos, as transformações e tensões da sociedade durante o decêndio de 1960, marcada pelo golpe militar de 1964 e pela consolidação de um regime autoritário que cerceava a liberdade e reprimia opositores. Apenas uma pequena parcela da população reagia de forma crítica à ditadura. A maioria acreditou apoiar o golpe ou não compreendia plenamente os eventos políticos e suas consequências, em um contexto marcado pela polarização entre ideologias de direita e esquerda. Essa cisão ideológica, promovida por um discurso oficial centrado na doutrina de segurança nacional, contribuiu significativamente para obscurecer o debate público e inviabilizar análises mais nuançadas da realidade vivida. Buscando mudar opiniões e comportamentos, Regina Dalcastagné (1996), na obra *O espaço da dor*, sinaliza que os intelectuais da segunda metade do século passado, através do romance, preocuparam-se, incessantemente, com a formação da nacionalidade brasileira. Por ser um gênero universal e sem regras, que rompeu normas, absorvendo os meios técnicos do teatro, da poesia e do jornalismo, passeando pela história, pela política, pela economia e pela moral, o romance mostrou, desde sempre, seu enorme poder de inserção social. De fato, no período ditatorial, o romance se configurou como um território de resistência simbólica, no qual escritores buscaram tensionar os limites do dizível e denunciar, por vezes de modo alegórico, as engrenagens opressoras do regime.

A despeito da formação da nacionalidade brasileira sinalizada por Dalcastagné, Eurídice Figueiredo (2020), apoiando-se nos fundamentos de Dominique Viart e Bruno Vercier (2008), evidencia a existência de uma literatura que desconcerta; que surpreende. Nas palavras de Figueiredo (2020), esta estética concebe-se como uma atividade crítica, “que chega onde não se espera que ela chegue” (Figueiredo, 2020, p. 33). Essa escrita não buscar agradar, mas desestabilizar; não visa confortar, mas produzir fissuras nos discursos estabelecidos. Para tanto, a diegese que afeta uma sociedade com os horrores da ditadura “não deve aplacar, acalmar, apaziguar as consequências, [...] ela deve desconcertar, provocar o mal-estar e a inquietação” (Figueiredo, 2020, p. 33), visto que o escritor, certo de produzir uma narrativa que transfigure as dores do real para o campo do ficcional, busca, segundo o professor e pesquisador, Jaime Ginzburg (2020), “confrontar uma lacuna que consiste em captar

o impacto das perdas, permitindo que os leitores possam, diante do *pathos*, ser mobilizados com empatia pelo sofrimento” (Ginzburg, 2020, p. 117). A literatura, portanto, não atua apenas como testemunho, mas como ferramenta de enfrentamento estético e político, assumindo o risco da linguagem para dar forma ao que foi silenciada e ao que ainda reverbera em ruídos subterrâneos na memória coletiva.

Segundo Jean-Paul Sartre (1948), em seu trabalho *Que é literatura?*, a narrativa ficcional é “solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia” (Sartre, 1948, p. 53). Durante a ditadura civil-militar, muitas obras foram escritas para denunciar e resistir ao poder autoritário. Para driblar a censura, os autores usavam narrativas metafóricas e poéticas, que revelavam, de forma indireta, como o governo silenciava aqueles que se opunham ao regime. A denúncia, a queixa, o protesto, o escárnio, a criminalização e a ofensiva constituíam o fulcro da arte, da música, dos movimentos sociais, da prosa, do teatro, da poesia, da escrita, as quais sofriam restrições e reprovações. A produção de uma arte literária de denúncia corrobora para a asserção de Sartre. Não foram produzidas grandes obras artísticas que exaltassem o extremismo do regime, salvo os exemplares “O romance da revolução”, de Alberico Barroso Alves, coronel e depois general das tropas do exército militar, e “Os setes matizes do vermelho”, de Ferdinando de Carvalho, também membro das forças armadas. Tais romances traziam personagens cujas jornadas voltavam-se para o extermínio do comunismo. Em 1964, tão como em 1930, escrever era atrever-se; “era uma maneira de desejar a liberdade” (Sartre, 1948, p. 53). Segundo Walter Benjamin (1993), o escritor precisa engenhar e transformar-se sempre em um produtor, aliando-se à luta do proletariado não somente atendendo às suas convicções de escrita por restrito entretenimento, mas sim acolhendo e transformando o âmago da sociedade por meio da metamorfose de sua própria arte, fazendo com que ela oriente, não obstante, outros literatos produtores.

Nesta perspectiva, a literatura de Caio Fernando Abreu pode ser compreendida como uma forma de resistência que se inscreve não pela via da denúncia explícita, mas pela elaboração estética do dissenso e do deslocamento subjetivo. Sua escrita, marcada pela fragmentação narrativa, pelo uso de metáforas oníricas e por uma sensível poética do corpo, tensiona os limites da representação ao evidenciar os efeitos íntimos e afetivos do autoritarismo sobre os sujeitos. Em vez de figuras heroicas ou panfletárias, Abreu constrói personagens marginais, deslocados e afetivamente feridos; sujeitos que encarnam o esfacelamento identitário diante de uma

sociedade vigiada, moralista e repressiva. Apostando em elementos do realismo fantástico e na ambivalência como estratégia de sobrevivência simbólica, o autor opera uma escrita oblíqua, capaz de driblar os mecanismos da censura e, ao mesmo tempo, mobilizar o leitor por meio de experiências de inquietação e reconhecimento. Assim, a prosa de Abreu não apenas insurge-se contra a brutalidade do regime militar, mas propõe uma resistência fundada na subjetividade, na memória e na exposição das dores silenciadas. Tal forma de engajamento amplia o escopo tradicional da literatura política, reposicionando a denúncia no campo das afetações íntimas e coletivas.

A injunção do regime civil-militar de 1964 e a marcha transgressora de artistas e civis em luta pela volta da democracia pareceram despertar um sentimento patriótico nos escritores que produziam literatura durante o período de repressão. Regina Dalcastagné (1996) pormenoriza, sobretudo, que, a fim de legitimar uma posição pró-democracia, os jovens literatos da década de 1960 pareceram beber da fonte do patriotismo romântico do século XIX a fim de resgatarem os valores democráticos de uma nação que, até antes do golpe de 1964, avançava em direção ao progresso, ainda que lentamente. Maquinada pela fantasia, a ficção concebida pelos escritores durante os anos de chumbo se arriscaria diante da censura para educar e guiar uma sociedade oprimida pelo autoritarismo. Depreendido por Peter Gay (2009), na obra “Modernismo”:

o que quer que sejam e o que quer que façam, sejam elas conscientes ou inconscientes, as fantasias situam-se no limiar entre imaginação pessoal e coletiva, e servem de pontes entre elas. Isso se aplica com mais verdade ainda à ficção, que consiste em fantasias disciplinadas, ordenadas e embelezadas. Como todas as ações do espírito, a produção de ficções é privilégio de um indivíduo isolado. Contudo, na medida em que um romance adquire circulação cultural, obtendo uma vendagem satisfatória, despertando um debate apaixonado ou devassando sentimentos reprimidos, ele pode iluminar o segmento da cultura onde se originou e ao qual ele se dirige. (Gay, 2009, p. 124).

Ora, como defendido por Gay (2009), os escritores românticos vislumbravam aproximar, através de seus recursos estéticos, o leitor à nova identidade literária de uma nova nação, repleta de uma nova gente. Concernia ao artista, de acordo com Antonio Candido (2006), a tarefa de consolidar, através de sua narrativa, um projeto totalmente nacionalista (Candido, 2006, p.112). Sobretudo, o Brasil de 1964 estava não só sob uma nova identidade, mas repleto de uma nova gente: partidários civis coautores do golpe. O sentimento que fundamentaria a literatura atuaria como alicerce

para o desenvolvimento do caráter nacional, a partir do qual devem emergir os esforços de patriotismo, os quais se revelam sempre ausentes em uma nação ignorante, gravemente suscetível ao despotismo.

Os escritores contemporâneos à ditadura civil-militar de 1964 foram profusamente censurados por trazerem, em suas obras, conteúdos que tratavam de críticas sociais e políticas voltadas para a ineficácia do Estado, a denúncia à tortura, a explicitação da desigualdade social, a exploração capitalista, a caça às religiões afrodescendentes, a objetificação e desvalorização da mulher, e temáticas que envolviam a perseguição a desejos proibidos à época, como a homossexualidade e o homoerotismo. É evidente que, sob o manto da censura, escrever tornava-se um gesto de risco e de escolha ética, um ato que não se limitava à ficção, mas à tomada de posição frente às imposições de um regime que reprimia não só ideologias políticas, mas também modos de existir. A literatura, a partir da instauração do golpe militar, transfigurou-se em uma representação artística de denúncia à barbárie cometida pelo regime intransigente. Segundo Silviano Santiago (1982), duas vias predominantes na produção literária da época se destacaram: a alegórica e a jornalística. A primeira, segundo ele, incluía textos filiados ao realismo mágico que, a partir de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendiam, de forma crítica e dissimulada, dramatizar situações possíveis de censura. Já pelo viés jornalístico, ainda a partir do autor, os romances-reportagem tinham, como característica, o comprometimento em tornar não-ficcional o texto literário e, com isso, influir no processo de revelação do real. Embora as vertentes operem com estratégias distintas, elas são convergentes ao mobilizarem a literatura como instrumento de enfrentamento simbólico: a alegoria camufla o grito e o jornalismo o escancara.

Outrora, a literatura da década de 1930, pertencente ao Modernismo Regionalista, já enfrentara a censura imposta pelo Estado Novo - regime político autoritário instaurado por Getúlio Vargas, em 1937, caracterizado pela polarização política, pela centralização do poder, pelo nacionalismo, pelo anticomunismo e pelo autoritarismo. Alicerçado por concepções fascistas, Getúlio Vargas implementou um sistema de controle político sobre os veículos de comunicação no Brasil, tendo como objetivo principal censurar todo e qualquer opositor ao seu governo e promover propagandas favoráveis à sua imagem como presidente, com a intenção de manter seu governo sólido e consolidado. Livros considerados subversivos à moral e aos “bons costumes” eram apreendidos e incinerados. Em seus romances, os autores

literários à época retratavam as mazelas vividas pela sociedade brasileira, majoritariamente pobre e agrária, que ansiava por melhores condições de vida. O grande cenário do Nordeste brasileiro ganhou destaque nas obras de autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, que se propuseram a retratar a vida árdua dos retirantes nordestinos em meio à seca que assolava a região. Frente a este recorte, de forma alegórica, as obras literárias exprimiam a ineficácia do Estado em assegurar políticas públicas de sobrevivência aos mais afetados pela miséria e pela violência urbana.

Face à exploração das técnicas de foco narrativo, o escritor tem a capacidade de levar ao primeiro plano do texto ficcional, segundo Alfredo Bosi (2002), toda uma fenomenologia de resistência do “eu” aos valores ou antivalores do seu meio. Precipuamente no pós-guerra, quando a literatura de resistência ganhou força, o leitor politizado percebeu uma mudança radical na natureza da literatura. A partir da luta contra regimes autoritários e militaristas, a escrita passou a ser vista como um meio de comunicação com a mesma importância ética e intelectual da linguagem cotidiana. A escrita ficcional passou a ser encarada não apenas como uma variante, mas também como uma transcrição do discurso político ou da linguagem oral, de preferência popular, assumindo um caráter ético e tornando-se um ato imperativo moral, aludindo a tudo que uma ideologia esquece, evita ou repele.

A crítica de esquerda, a partir da descoberta dos cadernos de cárcere do filósofo marxista Antonio Gramsci, morto em 1937 após dez anos preso pelo regime fascista, construiu, segundo Alfredo Bosi (2002), o tipo ideal do “intelecto orgânico” da classe operária. O escritor passou, neste momento, a se despir dos preconceitos e do imaginário burguês para esculpir uma linguagem aderente ao real e aos valores de progresso, justiça e liberdade. A literatura sóbria, lúcida, sem ilusões e comprometida com o que libera o homem passou a triunfar no século XX e se moldou como uma arte analítica dos movimentos de consciência. É essencial esclarecer o que a arte enfrentou durante a ditadura civil-militar para que a sociedade de hoje reconheça que a repressão do passado pode se repetir. Além disso, é fundamental compreender a força da comunidade artística na resistência ao autoritarismo. É sobre este movimento que esta dissertação se apoia. Caio Fernando Abreu, escritor que será tratado neste *corpus* como um dos principais nomes contrários ao período do regime civil-militar brasileiro, sofreu a repressão política em sua vida e obra e se utilizou de duas armas para enfrentar o governo: a máquina de datilografia e a linguagem poética.

Caio Fernando Abreu é conhecido pela sua frutífera produção de contos. Três vezes vencedor do “Prêmio Jabuti de Literatura”, considerado o mais importante e agraciado prêmio literário brasileiro, Abreu rompeu padrões literários e se consagrou como um dos maiores contistas de todo o país. Como esta dissertação tratará em seu *corpus* sobre a poeticidade do escritor gaúcho no conto “Oásis”, torna-se significativo o estudo do gênero conto.

6 O GÊNERO “CONTO”

Monica Rector (2015), professora da Universidade da Carolina do Norte, em *O Conto na Literatura Brasileira: teoria e prática*, define conto como uma narrativa ficcional em prosa concisa, precisa, densa, cujos acontecimentos albergam fatos reais ou imaginários explorados e contados por um narrador a partir de um determinado ponto de vista. Os personagens presentes nos contos envolvem-se com as ocorrências da narrativa num dado tempo e espaço. Definido por sua extensão, em contraposição ao romance e à crônica (gêneros narrativos), o conto caracteriza-se como uma produção “mais curta do que o romance, porém mais extensa do que a crônica”, particularizando-se como uma arte literária de um só núcleo narrativo. Na voz de Rector (2015), “o conto tem o ritmo de um dia, enquanto que o romance, de um espaço de vida” (Rector, 2015, p. 27). Alfredo Bosi (2015), em *O conto brasileiro contemporâneo*, o diferencia do romance ao dizer que o conto “tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação real ou imaginária, para a qual convergem signo de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (Bosi, 2015, p. 8).

Sobre a secularidade do gênero conto, trago um considerações de Ana Lúcia Merege (2010), no livro *Os Contos de Fadas: Origens, História e Permanência no Mundo Moderno*. A pesquisadora (2010) teoriza que os contos maravilhosos (ou de encantamentos e mistérios), repletos de fenômenos mágicos, sobrenaturais, transformações e segredos, datam de milênios e representam os primeiros “registros” (ainda que orais) do gênero narrativo conto na gênese das grandes civilizações. Em todas as *pólis*, segundo a autora, o processo do uso da linguagem para trocar informações, explicar fenômenos da natureza, dar sentido ao mundo e à própria vida por meio de relatos de histórias, foi de suma importância para o advento de uma cultura local. As civilizações desenvolveram-se e os contos sobreviveram às veredas do tempo graças à tradição oral, até que se consolidassem os seus primeiros registros escritos. Essa tradição oral também é defendida por Monica Rector (2015) quando discorre sobre as fases do conto.

O conto tem duas fases. A primeira fase é, sobretudo, oral, quando as histórias eram contadas para “passar o tempo” ao redor das fogueiras ou em naus que cruzavam os mares nunca antes navegados. Eram, na grande maioria, histórias fantásticas que davam margem à imaginação. Ao lado dessas histórias, há outras religiosas, muitas das quais já fazem parte da escrita. Estão no Velho e no Novo Testamento, como certos episódios da bíblia, por exemplo, a aparição do anjo a Maria, além de parábolas como a do bom samaritano e a do joio e do trigo (Rector, 2015, p. 14).

Além das parábolas bíblicas, as fábulas francesas, datadas entre 1150 e 1400, configuram-se como contos. A alegoria medieval de Giovanni Boccaccio, *Decameron*, denota um marco no engendro da segunda fase escrita dos contos, posterior às produções clássicas da primeira fase que perduraram de *Ilíada* e *Odisseia* (séc. VI a.C), de Homero, até *As Mil e uma Noites* (séc. X d.C.). De acordo com Rector (2015), *Decameron* (1353) esculpe cem contos narrados por dez pessoas com temáticas que envolvem o amor erótico, o amor trágico, histórias cômicas e episódios com lições de vida. As temáticas escolhidas por Boccaccio seriam revisitadas inúmeras vezes por diferentes autores com o passar dos anos. Os contos de Miguel de Cervantes, Geoffrey Chaucer, Jean de La Fontaine e Voltaire também são consagrados pela pesquisadora como marcos deste gênero narrativo. É com a imprensa escrita, no século XIX, que os contos, compondo as páginas de periódicos de grande circulação, tornam-se importantes. Monica Rector (2015) aclara que a possibilidade de publicação na imprensa facilitou o trânsito do gênero. Escritores como Guy de Maupassant (1850-1893), Machado de Assis (1839-1908) e Eça de Queiroz (1845-1900) são exemplos de escritores que tiveram seus contos publicados pela imprensa escrita. Edgar Allan Poe (1809-1849), principal nome do Romantismo gótico norte-americano, cujas obras também foram publicadas em periódicos, faz uma importante citação sobre o gênero conto como crítico literário. Segundo Rector (20015), Poe teoriza a narrativa de um conto como uma “estória que gira em torno de um único efeito, impressão ou impulso” (Rector, 2015, p. 15). Logo, a tese defendida por Monica Rector (2015) sobre a concisão e precisão de um conto vai ao encontro da asserção de Allan Poe.

Rector (2015) também alega que a técnica realista de escrita do século XX trouxe significativas inovações para o gênero. A exemplo, a professora da Universidade da Carolina do Norte expõe o fluxo de consciência de James Joyce; a avaliação da realidade nua e crua do sul dos Estados Unidos por William Faulkner; a transformação e a deformação do ser humano em Franz Kafka; e a desilusão da vida e o medo da morte na literatura de Ernest Hemingway. Destarte, uma das principais características dos contistas no século conhecido como “era dos extremos” é “comunicar estados emocionais” (Rector, 2015, p. 15). Não obstante, a riqueza e o cuidado na reprodução dos acontecimentos da narrativa fizeram-se presentes na arte do conto contemporâneo norte-americano do século XX, característica que serviu de inspiração para outros escritores contemporâneos de diferentes nacionalidades. O

hiper-realismo - corrente predominante nos Estados Unidos que trata desse cuidado minimalista - possibilitou aos contistas captarem a realidade como o faz a máquina fotográfica (Rector, 2015, p. 15). Caio Fernando Abreu, escritor que constitui o *corpus* desta dissertação, numa entrevista ao canal “Escritores Gaúchos”¹², revela sua inclinação à arte de captar uma imagem para compor o cenário de suas narrativas: “busco imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece”¹³. Parece-me que a fala de Caio Fernando Abreu vai ao encontro da menção de Mônica Rector (2015), assim como com as de Júlio Cortázar ao explicar o conto na obra “Valise de Cronópio”. O mergulho na obra de Monica Rector (2015) permitiu-me melhor conhecer os conceitos sobre o gênero trazidos por Cortázar, principalmente quando o escritor e intelectual argentino utiliza-se do cinema e da fotografia para diferenciar o conto do romance: “o romance e o cinema reagem por acumulação; já o conto e a fotografia recortam fragmentos da realidade, há uma seleção” (Rector, 2015, p. 33). Volto-me para o contexto histórico da fértil produção de Caio e identifico, logo, um recorte da realidade nefasta pela qual a sociedade, submissa então ao regime civil-militar, passava, em especial, na década de 1970 no Brasil. Nos capítulos seguintes, uma análise mais detalhada do conto “Oásis”, de Caio Fernando Abreu, tornará a discussão mais clara.

Monica Rector (2015) sinaliza que há um preconceito que circunda o conto pelo fato de a produção ser menos extensa quando comparada a um romance. Ainda assim, ela sobreleva:

[...] esta não é a opinião de escritores de contos nacionais, como Machado de Assis, e de internacionais, como Guy Maupassant e Jorge Luís Borges. Para eles, o conto é um desafio; no romance, o escritor pode largar a pena, introduzir episódios e personagens secundários, não limitar as palavras. Já o conto, que requer concisão, obriga o escritor a trabalhar mais densa e intensamente. (Rector, 2015, p. 17).

Segundo Alfredo Bosi (2015), o conto “não só consegue abraçar a temática todo do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do eixo sintético e do convívio de tons, gêneros e significados” (Bosi, 2015, p. 7). Nádia Battella Gotlib, em *Teoria do Conto*, de 1988, leva ao leitor teorias a respeito da definição de conto. De acordo com Gotlib (1988), Julio Cesares

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bzbRkaSmSQ>. Acesso em 03 de maio de 2023.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bzbRkaSmSQ>. Acesso em 03 de maio de 2023.

encara o conto como “um relato de um acontecimento, uma narração oral ou escrita de um acontecimento falso, ou uma fábula que se conta às crianças para diverti-las” (Gotlib, 1988, p. 11). Já para o teórico da narratologia, Claude Bremond, “toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (Gotlib, 1988, p. 11). Monica Rector (2015) assinala que, “apesar das diversas tentativas de definição, todas elas têm em comum a ordem estética” (Rector, 2015, p. 21). Numa análise mais tradicional das definições que cercam o gênero, Rector (2015) se manifesta a respeito das características que dialogam com a forma e o conteúdo do gênero. Segundo ela, a forma refere-se aos “elementos de expressão da linguagem, de palavras a frases e parágrafos” (Rector, 2015, p. 29), enquanto o conteúdo “implica, sobretudo, o enredo e as personagens” (Rector, 2015, p. 21). A professora acrescenta que “mesmo havendo conteúdo, isso não significa que haja, necessariamente, uma estória; o conto pode expressar um sentimento ou apenas transmitir um certo ar, uma atmosfera, em que, de fato, nada acontece” (Rector, 2015, p. 30).

No que tange à classificação e os tipos de contos, dentre Sílvia Romero, Gustavo Barroso, Lindolfo Gomes e Carl Grabo, destaco a definição de Antonio Carlos Hohlfeldt, presente no livro *Conto brasileiro contemporâneo* (2009). Hohlfeldt (1981) discorre sobre o conto rural; o conto alegórico; o conto psicológico; o conto de atmosfera; o conto de costumes; e o conto sociodocumental. Utilizar-se-á, para a composição do *corpus* deste trabalho, a definição de contos psicológicos e alegóricos, frequentes na diegese de Caio Fernando Abreu. O conto psicológico, segundo Rector - com base nas proposições de Hohlfeldt (1981) - “dá uma maior intensidade interior aos personagens, que passam a ser autônomos e conscientes” (Rector, 2015, p. 26). Quanto ao alegórico:

a alegoria é entendida como a exposição de um pensamento de forma figurada; é a ficção que representa uma coisa para dar ideia de outra; é a representação de uma ideia abstrata, simbólica [...] Como exemplo, há a literatura do absurdo, o realismo mágico e fantástico. Os elementos comuns são a alegoria e a ironia, como se vê em Murilo Rubião e Moacyr Scliar. (Rector, 2015, p. 26).

Essa alegoria não é ingênua nem accidental. O truque do contista, como diz Alfredo Bosi, está em criar uma situação que envolva espaço, tempo, personagem e trama (Bosi, 2015, p. 8). E é de aí o “não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo” (Bosi, 2015, p. 8). Durante o

processo de escolha desse universo, a saber, ocorre um duelo entre o narrador e o fluxo de experiência do escritor: este se configurará como a substância narrável, a “matéria vertente” (Bosi, 2015, p. 9). O narrável, então, “vai-se formando, de frase a frase, mediante a operação da escrita ficcional: é esta que sonda, no universo possível, [...] aquelas situações que vão ser significadas e resolvidas em tema e em estilo” (Bosi, 2015, p. 9). Quanto à “matéria”, Alfredo Bosi esclarece:

Cruzado por dentro o limiar do tema, é necessário conhecer o registro a que vai ser submetida a matéria: se realista documental, se realista crítico, se intimista na esfera do *eu* (memorialista), se intimista na esfera do *Id* (onírico, visionário, fantástico), se experimental no nível do trabalho linguístico. (Bosi, 2015, p. 09).

O tema abarcará assuntos de preferência: o urbano ao invés do rural; o regional ao invés do universal. Para Bosi (2015, p. 9), “a preferência por certos assuntos e o desdém de outros [...] provém de um embate ideológico mal situado [...]; de uma projeção indiscreta de ideologias grupais”. O contista é um “pescador de momentos singulares cheios de significação” (Bosi, 2015, p. 10).

Ricardo Piglia, na obra *O laboratório do escritor*, de 1994, argumenta que a estrutura do conto é elaborada de modo a revelar, de maneira intencional, aquilo que permanecia velado. Além disso, o autor ressalta que a narrativa ficcional encena a incessante busca por uma vivência singular, capaz de permitir ao leitor entrever, por sob a aparente banalidade da existência, uma verdade latente e oculta (Piglia, 1994, p.85). De acordo com Monica Rector (2015), “tensão, ritmo, o imprevisto dentro dos parâmetros previstos, unidade, comparação, concisão, conflito, início, meio e fim” (Rector, 2015, p. 51) constituem-se como elementos substanciais de um conto. E parece que o elemento “tensão” misturado ao “conflito” e ao “silêncio” portam-se como peças-chaves para que alguns autores discorram sobre o que um conto precisa ter (ou não):

o enredo é sustentado pela tensão, como no conto “Amor”, de Clarice Lispector, e em “A Missa do Galo” e “Uns Braços”, de Machado de Assis. Aliado à tensão está o conflito. Este introduz uma nova ordem, uma desordem, por assim dizer, e, quando há a solução do conflito, jamais se retorna à ordem anterior, mas a um novo equilíbrio. Omitir palavras usando o silêncio deixa o leitor na berlinda e contribui para o êxito do conto. (Rector, 2015, p. 51).

A tensão, o conflito e o silêncio coexistem numa estrutura tradicionalmente dramática, lembrada por Rector (2015) da seguinte forma: “o leitor [no começo] é informado da progressão e, a partir deste ponto, a ação caminha para uma crise e

solução final. Cada cena ou detalhe da ação (verossímil ou inverossímil) se relaciona com o conflito” (Rector, 2015, p. 52), que, a título de cuidado, divide-se em dois tipos: o conflito externo, em que a personagem luta contra um obstáculo tangível; e o conflito interno, em que a tensão se mantém puramente dentro da personagem” (Rector, 2015, p. 52). A menção de Rector refere-se à estrutura tradicional de um conto. Rector (2015) explicita, ademais, que, no conto moderno, o conflito é a base da narrativa, mas o que muda é a “limitação do assunto e a forma indireta como é apresentado” (Rector, 2015, p. 53):

Interessa que o leitor capte um momento interno da personagem, que escapa ao mundo externo. Mesmo assim, o conto moderno não perde a unidade, pois é percebido através de suas relações. Há uma ordenação das partes e nenhum incidente pode ser omitido sem destruir a unidade do todo. (Rector, 2015, p. 53).

No Brasil, a história do conto moderno “reflete o perfil multicultural na formação da população brasileira nos 500 anos de existência” (Rector, 2015, p. 97). Manifestando-se na literatura brasileira principalmente através dos folhetins¹⁴, na segunda metade do século XIX, o gênero conta com precursores como Justiniano José da Rocha, com o conto “A Caixa e o Tinteiro”, de 1836; Joaquim Norberto de Souza e Silva, em 1841, com a obra “As Duas Órfãs”; e Álvares de Azevedo, com “A Noite na Taverna”, datada de 1862 (Rector, 2015, p. 97). Monica Rector (2015) revela que as obras supracitadas “destacam-se pela cor local e são, em parte, estórias didáticas, que ensinam ou refletem sobre a cultura de determinado lugar e período” (Rector, 2015, p. 97). Machado de Assis, “em sua fase de maturidade, quando passa do Romantismo para o Realismo” (Rector, 2015, p. 97), aliás, foi também um dos grandes responsáveis pela propagação dos contos no Brasil. As narrativas em conto machadianas envolvem personagens urbanas que, com frequência, saboreiam conflitos domésticos” (Rector, 2015, p. 97). Dentre suas coletâneas, destacam-se os livros *Contos Fluminenses* (1870), *Histórias da Meia Noite* (1873), *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias Sem Data* (1884) e *Relíquias da Casa Velha* (1908). Posteriormente, será no movimento modernista de 1922 que o conto voltará a ser destaque na

¹⁴Os folhetins eram uma forma de publicação popular no século XIX, especialmente no Brasil e na Europa, que consistiam em histórias publicadas em capítulos, geralmente em jornais ou revistas. Essas narrativas, muitas vezes de ficção, eram distribuídas semanalmente ou em intervalos regulares e abordavam temas como romance, mistério, aventura ou drama.

literatura brasileira, quando “há um reencontro com o Brasil através de temas não importados e de uma nova linguagem” (Rector, 2015, p. 100):

O sabor nordestino impõe-se dos anos 30 até 1945. 1946 é o ano de mudança radical com *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Surge a literatura não urbana, no que se refere a temas e conteúdos; e a expressão dialetal, no que tange à forma. Guimarães Rosa tem o valor de destacar as qualidades humanas com valor universal, através de personagens que ocupam micro-universos. A imigração e a urbanização deixaram outros rastros na criação de contos. (Rector, 2015, p. 100).

Monica Rector (2015) expõe que consideráveis inovações linguísticas e estilísticas começam a surgir nos contos contemporâneos a partir da década de 40 no Brasil do século XX. Evidencia-se o teor coloquial em Mário Neme; as personagens atormentadas de Breno Accioly; o realismo mágico em Murilo Rubião; e a matéria psicológica em Lygia Fagundes Telles. Até a década de 1970, os contos incluíam “a sociedade urbana que se desintegra e deixa o homem na solidão, ao lado de problemas sociais” (Rector, 2015, p. 101). E, a partir de então, principalmente na primeira metade da década de 1980, emergem novas temáticas, entre as quais se destacam a precariedade nas metrópoles e a censura aos desejos e à expressão da sexualidade. (Rector, 2015, p. 101).

Alfredo Bosi (2015) não deixa de ressaltar o estilo urbano presente nos contos do século XX:

[...] o estilo urbano tem, como a cidade grande, zonas e camadas distintas que falam dialetos próprios. Há também bairros centrais, ou quase, que abrigam uma gente flutuante e marginal: neles se juntam o muambeiro de maconha e o menino engraxate, a “mulher da vida” e o vendedor de bilhetes da Federal. Esse mundo de pequenos expedientes e da pequena malandragem que no Rio e na Bahia tem o espaço livre do morro e do mar, esgueira-se pelas ruas de uma São Paulo suja, sem outro horizonte além das silhuetas dos arranha-céus. (Bosi, 2015, p. 20).

E completa:

[...] Desse fundo torvo tirou João Antônio a linguagem lírico-popular das histórias de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Tudo nelas é breve, intenso e sintético como o narrador imagina ser o andamento vital daquelas criaturas apertadas entre a urgência pícara de vencer a fome, e o medo agudo da polícia ou do malandro mais forte. (Bosi, 2015, p. 20).

Sobre o século XX, não menos importante, sublinho estudos a respeito da presença de carga poética nas narrativas. Debruçar-me-ei nesta seção, que trata sobre o gênero “conto”, para começar a tecer considerações acerca do poético fazer-se presente na prosa. Ressalto que a seção 8 deste trabalho versará exclusivamente

a respeito do fazer poético reconhecido por Mikel Dufrenne - filósofo e crítico literário francês.

Com relação à densidade poética atestada no começo do século XX, Guacira Marcondes Machado, professora e pesquisadora do Departamento de Letras Modernas da Unesp de Araraquara, articula que, na França do início do século XX, a manifestação de uma literatura com uma densa carga poética tornou possível diferenciar o ângulo psicológico e a técnica de narrativa em um romance novecentista de uma narrativa que, segundo ela, “tornava visível o jogo poético, no qual ocorria a mais livre manifestação da invenção verbal e metafórica” (Machado, 1998, p. 271). A justificativa dá-se em decorrência da tendência simbolista que se estabelecera no final do século XIX. O romance passaria a não mais se colocar como uma simples história em que se criaria uma aventura. Pelo contrário, ele daria espaço à “expressão de um elemento subjetivo irreduzível” (Machado, 1998, p. 271).

Isso acontece porque no final do século XIX, os autores de tendência simbolista que queria reagir contra o romance naturalista ou psicológico tentavam substituir a narrativa romanesca pela expressão das emoções poéticas. Quando essas obras começaram a se tornar numerosas, os críticos interrogaram-se sobre essa intrusão da poesia no romance, questionando a definição, o valor, a composição deste último, que sempre escapou às imposições de uma poética. (Machado, 1998, p. 271).

Guacira Marcondes Machado (1998), apoiando-se em *Le récit poétique* (1978), obra de Jean-yves Tadié, explica que a narrativa poética procurará pelo ritmo da poesia. Ela terá um sentido “obscuro, polivalente, ambíguo, que a aproxima não de um conteúdo social, mas sobretudo do mito enquanto história de uma experiência e de uma revelação” (Machado, 1998, p. 272).

Em *Tempo e Espaço na Narrativa Poética* (1998), Guacira Marcondes Machado investiga quatro narrativas de Blaise Cendrars, pseudônimo de Frédéric Louis Sauser - romancista e poeta suíço e francês - para arquitetar sua tese a respeito do tom poético das narrativas do século XX. Ao estudá-las, Machado (1998) levou-me a aproximar a estilística de Caio Fernando Abreu à da cendrarsiana pelo fato de Frédéric Louis Sauser criar personagens “impulsionados pelo desejo de recomeçar sua existência, o que as obriga a transpor obstáculos e a levar uma vida errante, numa espécie de nostalgia de outros tempos e de outros lugares” (Machado, 1998, p. 272). Ao meu ver, esse impulso vital por recomeçar, que reverbera como força poética nos personagens de Cendrars, encontra eco poderoso nas narrativas de Caio Fernando Abreu, cujos personagens transitam entre ruínas existenciais e a esperança tênue de

reinvenção. Os personagens de Caio F. Abreu estão à mercê de um fim que se reestrutura em (re)começo. Por mais que Caio F. crie personagens imersos nas dores das metrópoles e à margem da sociedade, elas são figuras que não se rendem completamente ao niilismo, mas, ao contrário, desejam (mesmo que secretamente) viver a plenitude da existência humana em sua complexidade. Embora o ritmo acelerado da narrativa de Abreu contraste com o andamento mais lento e descritivo de Cendrars, ambos exploram os espaços de forma semelhante, “seguindo o percurso da percepção, como se fossem estruturadas pelo olhar da câmera em uma composição cinematográfica” (Machado, 1998, p. 273). Sabe-se que Caio Fernando Abreu foi um escritor aficionado por cinema. Assim como Frédéric Louis Sauser, o escritor gaúcho engendrava o enquadramento de uma câmera de cinema para compor suas narrativas. Em Caio, há uma espécie de montagem cinematográfica que alterna cenas íntimas e externas, fundindo o subjetivo e o político em um mesmo enquadramento.

A densidade poética presente no descritivismo de Frédéric Louis Sauser, com o qual busco dialogar para iluminar a obra de Caio Fernando Abreu, funciona, segundo Machado (1998), como notações de ambiente: “as ações exteriores, que são sobretudo projeções de uma vida mental, não existem sem as analogias, as correspondências com as quais o olhar interior vê o mundo” (Machado, 1998, p. 273). É nesse olhar interior que Caio parece inscrever sua obra: um olhar que decifra o mundo a partir das dores da alma. A analogia, aliás, como figura de retórica, germina no solo da poesia. O teor autobiográfico dos manuscritos de Caio F. Abreu leva-nos a um autor que expressava, em seus textos, a dor que vivia. Não à toa, foi considerado a voz de uma geração cingida à ditadura. Diria, sobretudo, que sua escrita transita entre o testemunho e a confissão, entre a denúncia política e o desamparo existencial. Pauto-me no que Machado (1998) diz a respeito da literatura cendrarsiana para estudar a narrativa poética de Caio, que se agarra à mesma estética descritiva de Cendrars. A autora revela que a função referencial da narrativa cendrarsiana, tal como compreendo a de Caio F. Abreu, deixa de ser apenas referencial e ganha um tom poético, marcado pela voz lírica do autor e pelo uso de recursos semânticos, como a alegoria, que criam uma realidade simbólica oculta nas palavras (Machado, 1998, p. 274).

Ao tratar fundamentalmente dos contos de Caio Fernando Abreu, registro a atenção que Bruno Souza Leal (2002) dá quanto à forma de suas narrativas curtas.

Segundo o professor e jornalista, os contos de Abreu, enquanto tais, estão distantes do formato convencional. Leal (2002) sustenta que “ao invés de centrarem sua atenção na apresentação de uma sequência de fatos, no enredo, eles se atêm a descrições de estados emocionais ou existenciais das personagens” (Leal, 2002, p. 53). E inclui: “são como mapas, quadros, retratos que expõem paisagens íntimas” (Leal, 2002, p. 53). Ao buscar a figura da paisagem íntima, de natureza existencial, “o texto faz com que a palavra que o constitui remeta a algo que está além dela, fora de seu alcance. Perdendo ou adquirindo peso, significado, ela se torna imagem imprecisa, incerta, errante” (Leal, 2002, p. 59). Para Bruno Souza Leal (2002), é essa palavra que impera sobre um considerável número de contos de Caio F. É a partir dela, inclusive, que Lygia Fagundes Telles outrora epitetou os escritos de Abreu como textos “da emoção” (Leal, 2002, p. 59).

Bruno S. Leal (2002) elucida a estrutura narrativa da prosa de Caio F. Abreu:

a “expressão subjetiva das personagens” está vinculada [...] a um lugar ideológico, específico, no mundo ao qual pertencem ou frente ao qual são expostos. O compromisso com a subjetividade coloca o narrador frequentemente em foco, assumindo a fala, em dois sentidos: ou ele é o protagonista – e, com isso, quase sempre realiza a fala catártica e poética sobre si; ou ele é solidário à(s) personagem(s) que expõe, às vezes cruelmente, numa espécie de ratificação de sua angústia interna. (Leal, 2002, p. 54).

A condição humana é um tema central nas narrativas curtas de Caio F. Abreu. Suas personagens enfrentam a própria (in)sanidade, “todas se angustiam, todas lidam com a sua própria fragilidade, mesmo que se situem dentro dessa ou daquela classe social” (Leal, 2002, p. 56).

7 CAIO FERNANDO ABREU E A DITADURA

Estudar e dissecar a produção de Caio Fernando Abreu é mergulhar em incongruências, hesitações, vícios, mas, sobretudo, de amores. As cem mil faces dos “cem mil Caios” (Callegari, 2008, p. 11), alguns deslocados do real, transpostos e retalhados, regam as personas de um escritor buliçoso, camaleão, soturno e “obsessivo com o lado escuro de todas as coisas, mas apaixonado pela vida, sempre em busca da luz, das flores, da leveza” (Callegari, 2008, p. 11). De acordo com a escritora, jornalista e repórter mineira, Jeanne Callegari, em sua obra *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável* (2008), Caio usava as palavras como “arma de sobrevivência” (Callegari, 2008, p. 11), tanto para enfrentar seus monstros interiores, como a angústia, a depressão e o desamparo, quanto exteriores, representados substancialmente pelos movimentos repressivos do regime civil-militar. “Escrevo para reinventar, escrevo para organizar o caos, para não enlouquecer de impotência, para re-fazer”, ele dizia.

Caio Fernando Abreu foi um escritor consagrado, ganhador de dois prêmios Jabuti, traduzido na França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Holanda. Era também autor premiado de teatro. Como jornalista, tinha integrado a primeira equipe de reportagem da Veja, e depois disso passara por vários veículos, como *IstoÉ*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Nova*, *Pop*, *Zero Hora*, *Gallery Around*, *Leia Livros*, *Correio do Amanhã*. Viveu com intensidade as décadas de 1970 e 1980 e, por ter retratado tão bem experiências e emoções da sua época, era considerado ícone de uma geração. (Callegari, 2008, p. 13).

Desde criança, segundo Callegari (2008), o guri prodígio da família Abreu manifestava seu fascínio pelo mundo das artes. As brincadeiras com os primos e amigos mais próximos tinham sempre, de acordo com a jornalista, um contorno artístico. Aliás, os amigos frequentemente participavam dos concursos de desenhos e desfiles de misses propostos por Caio, se não como atuantes, eram eleitos jurados. Diferentemente do que o tradicionalismo da sociedade de Santiago do Boqueirão exigia, Caio não foi um menino interessado por futebol, ou qualquer outro esporte viril. Ele preferia desenhar, escrever e, sobretudo, encenar (Callegari, 2008). Quanto à escrita, Callegari (2008) alega que Caio F. Abreu já se inclinava a ela desde os seis anos de idade, quando escreveu e criou sua primeira personagem de história em quadrinhos: Lili Terremoto - uma menina maluquinha que queria fugir de casa.

Por ter sido criado e passado boa parte de sua infância em Santiago do Boqueirão, um município localizado no estado do Rio Grande do Sul, a

aproximadamente 450 quilômetros da capital gaúcha, Caio experienciou um contato ímpar com a pacacidade do interior e a pulcritude da natureza. Mais tarde, morando em capitais (Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo), o escritor sentiria falta do remanso de sua cidade-natal e daria corpo à saudade através da escrita, como assegura Jeanne Callegari (2008). A jornalista menciona que o conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, da coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), pode ter sido escrito a partir das experiências de Caio com a família nos acampamentos à beira dos braços dos rios que formavam as belas praias de Ernesto Alves de Santiago e de Jaguari, cidades vizinhas a Santiago do Boqueirão.

Inúmeros trabalhos acadêmicos acerca da produção literária de Caio F. Abreu debruçam-se sobre o teor da escrita autobiográfica manifestada nas entrelinhas da prosa do contista gaúcho. Em *Limite branco* (1971), primeiro romance de Caio, a história do personagem Maurício, consoante Callegari (2008), tem vários pontos em comum com a do autor. A também escritora e jornalista mineira (2008) destaca que “o jovem do livro se muda para a capital, assim como Caio fez, ao ir estudar no Instituto Porto Alegre (IPA)” e que “a mãe de Maurício perde o bebê, assim como Nair perdera um dia” (Callegari, 2008, p. 35). É neste romance que Caio Fernando Abreu explora, particularmente, sob o prisma de um protagonista adolescente em crise, inúmeros temas tabus e ominosos que seriam posteriormente tratados em sua literatura vindoura: “a descoberta do sexo, a morte, em sua forma mais perversa - o suicídio -, a existência de Deus, o desejo de viver um grande amor, a busca de uma identidade e o homoerotismo” (Callegari, 2008, p. 35). Vale ressaltar que Caio começara a escrever *Limite branco*, seu romance de formação, aos 18 anos, em 1966, e viria a publicá-lo somente cinco anos depois, em 1971. Logo, é notória a maneira como o jovem escritor de 18 anos projeta no personagem, de forma acurada, as irresoluções, incongruências e angústias de uma geração de jovens mergulhada na euforia de uma era de ebulição cultural, comportamental e política, da qual Caio F. também fazia parte. Não à toa, os frutíferos textos de Caio, repletos de protagonistas densos, dão vozes a gerações. A densidade de seus personagens é o genuíno retrato de um escritor que explora sua própria angústia para criar seus (anti) heróis. No trecho a seguir, o sofrimento do contista se materializa nas palavras de sua própria escrita. Caio engendra a partir do que sente; e sente muito; e sofre muito; e dramatiza muito. O fragmento que se segue é um trecho de uma carta do escritor destinada aos pais, informando-os sobre sua estadia em Ipanema, no Rio de Janeiro, na casa de Maria

Helena Cardoso, irmã do famoso escritor Lúcio Cardoso, no início da década de 1970.

As vezes que tentei morrer foi por não suportar a maravilha de estar vivo e de ter escolhido ser eu mesmo e fazer aquilo que gosto - mesmo que muitos não compreendam ou não aceitem. [...] E as pessoas que passam por mim não saberão jamais que nasci em Santiago do Boqueirão e um dia fui estudar em Porto Alegre, que eu era tímido e agressivo, porque me achava horrível com aquele bigodinho precoce [...]. Tão estranho carregar uma vida inteira no corpo, e ninguém suspeitar dos traumas, das quedas, dos medos, dos choros. (Callegari, 2008, p. 49)

Os tempos no Rio de Janeiro conotam uma virada de década (1969-1970) de veras vindoura para o escritor gaúcho. Os anos 1970 foram bastante fecundos para Caio. Além da publicação de *Inventário do irremediável*, em 1970, o contista recebe, em 1973, um prêmio do Instituto Estadual do Livro (IEL) pelo conto intitulado “Visita” e publica, dois anos depois, sua antologia de contos *O ovo apunhalado*. Jeanne Callegari (2008) descreve que “o ovo é um livro que fala de violência, de loucura; a influência do realismo mágico dos latinos se faz notar em alguns textos, como no próprio conto-título” (Callegari, 2008, p. 58). Lygia Fagundes Telles, aliás, assina o prefácio do livro e o chama de “escritor da paixão”. Nas palavras da dama da literatura brasileira,

“Caio Fernando Abreu assume a emoção. Emoção esta que é vertida para uma linguagem que em alguns momentos atinge a rara plenitude próxima de um estado de graça. [...] Quando nos seminários de literatura os teóricos pedantes acabam por condenar a palavra, minha vontade simplesmente é mostrar-lhes um livro como este. Provar-lhes a atualidade da desacreditada palavra com a própria palavra, quando a serviço de uma técnica rica de recursos e aliada a uma imaginação cintilante”. (Callegari, 2008, p. 59).

Se em *Inventário do irremediável*, o contista, sob forte influência de Clarice Lispector, tratou da morte, da solidão, do amor e, sobretudo, da escolha pela vida face à desgraça, em *O ovo apunhalado*, Caio viria a abusar do realismo mágico e mergulharia numa temática mais corrosiva, satírica, subversiva e ousada. No conto-título “O ovo apunhalado”, num tom crítico ao regime opressor de 1964, é evidente a abundância de elementos fantásticos:

Ele saiu da moldura e veio caminhando em minha direção. Olhei para o outro lado, mordi o lábio inferior, mas nada aconteceu: os carros passavam por cima da minha imagem refletida nas vidraças, os carros corriam e a minha imagem mordida o lábio inferior. Quando tornei a me voltar, ele continuava ali, a casca branca, as linhas mansas de seu contorno: um ovo. Disse-lhe isso - mas ele não parou -, você não vê que não tem a menor originalidade - e ele não parou -, todos já disseram tudo sobre você, qualquer cozinheira conhece seu segredo. [...] Agora é um ovo delicado, tenro, humilde, e não tenho medo, e sinto pena dele, quase ternura. Então estendo meus braços coloridos e toco

no cabo de bronze do punhal. A sua casca está manchada pelo fio de sangue coagulado [...] Uma breve hesitação, depois empurro lento, firme. E sinto uma lâmina penetrando fundo em minhas costas, até o pesado cabo de bronze onde dedos comprimem com força, perdidos entre espáduas. Lúcia grita, mas é tarde demais. Vejo minha casca clara partir-se inteira em cacos brilhantes que ficam cintilando pelo chão do banheiro. O sangue escorre e eu, agora, também estou no céu com diamantes. (Abreu, 2016, p. 47)

Percorrendo a atmosfera deletéria da ditadura, a coletânea *O ovo apunhalado*, de 1975, segundo a jornalista Paula Dip (2009), passou por uma “pesada censura” (Dip, 2009, p. 141): três contos proibidos foram interpretados como “uma metáfora do sufoco que amordaçava o país” (Dip, 2009, p. 141). Caio contou sobre a escolha do título e a recepção de sua obra numa entrevista dada à revista gaúcha “Inéditos”, em 1977:

Os contos giram em torno dessa unidade vital, o ovo, sangrada pelo punhal do cotidiano seco, pelas muitas formas de opressão, a vida violentada, você é um ovo apunhalado, eu sou um ovo apunhalado. De onde escorre uma gota de sangue maduro. O próprio livro foi tão apunhalado que censuraram três contos, cortaram algumas “palavras fortes” e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt, o que só confirmou minha teoria sobre ovos e punhais. (Dip, 2009, p. 141).

Originalmente publicado em 1975, o livro de contos *O ovo apunhalado* germina em um solo brasileiro marcado pela política extremista e opressiva de Ernesto Geisel¹⁵. Num processo de revisita à coletânea, em 1984, Abreu, já no primeiro parágrafo do prefácio “O ovo revisitado”, evidencia um momento de exílio: “O ovo apunhalado foi, e ainda é, um livro importante para mim. [...] para publicá-lo, precisei voltar de um exílio voluntário de Londres para o Brasil” (Abreu, 2018, p. 119). E acrescenta que precisaria “esquecer uma planejada viagem à Índia (com escala em Katmandu, claro, afinal era o comecinho dos anos 70 e eu queria tudo o que tinha direito)” (Abreu, 2018, p. 119). Nota-se que o escritor exprime sua gana em aproveitar uma juventude eclipsada pelo autoritarismo do regime civil-militar dos anos 1970 no Brasil, justamente um período de apetite pela liberdade, pela revolução sexual e que presenciou a ascensão do movimento hippie. Segundo Dip (2009), embora pertencente a uma geração que sofreu com os horrores da ditadura, cercado incessantemente pela nebulosa do autoritarismo, não se deve olvidar que Caio esteve diante das grandes revoluções da segunda metade do século XX. E, como um experienciador nato dos sabores da vida, esteve de prontidão para explorar os limites dos prazeres (Dip, 2009, p. 10).

¹⁵29º Presidente do Brasil, sendo o quarto na ditadura militar brasileira.

Evidencia-se, a partir das notas do jornalista Nirlando Beirão (que foi editor da revista IstoÉ) sobre a década de 1970, que Caio F. Abreu tinha uma postura crítica à glorificação do poder (Dip, 2009, p. 59). Em registro, Beirão expõe um autor gaúcho que “desdenhava o poder” (Dip, 2009, p. 59). Diante de uma produção literária tão crítica ao autoritarismo, frisa-se a materialização da repulsa de Abreu por meio da escrita contra o regime de 1970. O tom já ousado, de desdém e transgressor de Caio poderia ser lido numa carta datilografada pelo próprio autor destinada à seção “Cartas” do primeiro exemplar da revista Veja, em São Paulo, onde começara a trabalhar aos 19 anos. Destaca-se que a carta foi publicada já sob censura, na edição zero do periódico, três meses antes da instituição do AI-5. Segue:

Meu Deus, onde vamos parar com toda esta imoralidade nos palcos brasileiros? Domingo passado fui levar minha netinha para assistir a uma peça infantil e eis que encontro uma fadinha lésbica às voltas com um porquinho pederasta e uma vaquinha onanista. Tudo isso vai frontalmente contra os tradicionais princípios de moral que regem as sagradas instituições do lar brasileiro. Em nome da inocência de minha netinha e de todas as avós deste meu querido Brasil, clamo indignada contra isso. (Dip, 2009, p. 123).

Caio, em uma carta enviada a Hilda Hilst em 1973, compartilha seu medo diante da violência do regime civil-militar, demonstrando sua preocupação com a repressão da ditadura:

As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranoico: eu não quero ficar assim, eu não vou ficar assim. (Dip, 2009, p. 148).

Na voz de Dip (2009), o escritor sofria as imposições violentas do Estado opressor à medida que participava de passeatas revolucionárias e portava-se como subversivo às doutrinas conservadoras impostas goela abaixo:

Caio também lutou à sua maneira contra a ditadura, e nos anos 70 chegou a ser preso pela repressão numa passeata e depois numa praia em Santa Catarina aonde havia ido encontrar a amiga Graça Medeiros, que estava escondida. Apanhou muito, mas não dedurou a amiga. No futuro, a obra de Caio seria analisada por cientistas políticos e considerada um retrato sóciopolítico de seu tempo (Dip, 2009, p. 137).

É importante ressaltar que, diante da urbanização intensa que ocorreu no Brasil nos anos 1970, escritores como Domingos Pellegrini Jr., Luís Vilela e Rubem Fonseca dominaram o conto como um “espaço privilegiado para suas pesquisas formais e para a abordagem de seus conflitos existenciais, políticos e de comportamento” (Leal, 2002, p. 11). Não obstante, esse exercício de elaboração de uma narrativa curta

possibilitou que Caio Fernando Abreu desse vazão às angústias de uma sociedade fragmentada por um governo opressor. Caio F. Abreu, objeto de estudo deste trabalho, semelhante a seus contemporâneos, coloca-se diante da barbárie dos anos de chumbo e produz uma literatura hostil aos moldes do conservadorismo social e político. Em *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro* (2002), Bruno Souza Leal examina que “em Caio, o contexto revela-se “pelo avesso” ao ser recusado; “de dentro”, na loucura, marginalidade e solidão, ao mesmo tempo em que se preocupa em abordar questões pertinentes à toda a existência humana” (Leal, 2002, p. 11). O contista gaúcho, e acordo com Leal (2002), “esmera-se em verbalizar, com arte de poeta, conteúdos de natureza não verbal, inconsciente ou ontológica, universais, relativas a paixões primitivas, ao mundo das essências, a vivência do passado” (Leal, 2002, p. 12). O avesso, a marginalidade, a solidão, mas também as paixões, consagram um Caio cosmopolita que se apropria da crítica à metrópole como forma de desvendar suas próprias inclinações aos conflitos existentes dentro de sua individualidade. Inquietudes e dissonâncias do contista parecem apoiar-se no que Georg Simmel (1976) descreve como “liberdade” ao dedicar-se aos estudos do “ambiente metropolitano”. Segundo Leal (2002), Simmel esclarece que com a vastidão de relações, extratos e guetos, fluxos e trabalho, a metrópole fantasia-se num lugar onde o indivíduo “tem liberdade suficiente para elaborar um modo de vida próprio, pessoal, de acordo com suas escolhas e vontades” (Leal, 2002, p. 21). Assim como em Charles Baudelaire e Walter Benjamin, a metrópole é para Georg Simmel, e foi para Caio F. Abreu, o “palco da multidão, do tráfego da turba anônima no uso do espaço público comum” (Leal, 2002, p. 22).

A personalidade crítica de Caio é evidenciada igualmente pela abreviação de seu nome composto “Caio Fernando” nas inúmeras correspondências trocadas com amigos, em especial com Paula Dip. Numa das cartas enviadas à amiga, em setembro de 1983, Caio despede-se de Paula com o fecho: “Um beijo grande. Seu velho amigo, Caio F. (o primo careta da Christiane)” (Dip, 2009, p. 203). Neste breve “até logo”, Caio iguala sua assinatura à de Christiane Vera Felscherinow, autora alemã que expôs no livro *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada, prostituída...* (1978) sua vivência como uma adolescente prostituta viciada em heroína. Paula Dip preocupa-se em focalizar este momento:

Nesta carta ele assina Caio F., abreviando o Fernando numa brincadeira irônica que tinha a cara dele: dizia ser o primo de Christiane, a garota alemã

que escreveu o livro *Christiane F., 13 anos, drogada, prostituída, abandonada*, o mais novo sucesso editorial na Europa em que ela revela sua experiência adolescente de se prostituir nas ruas de Berlim para comprar heroína. O livro foi campeão de vendas e virou filme cultuado na década de 1980 (Dip, 2009, p. 203).

Caio parece adotar a assinatura de Christiane como uma forma de afirmar seu espírito ousado, irreverente e resistente ao conservadorismo imposto pelo regime civil-militar. Ao assinar “Caio F.”, Abreu detalhava, por meio da escrita, aquela garota alemã marginalizada e regurgitada pela sociedade tradicional berlinense, atribuindo à meretriz valor de reconhecimento. Era como se Caio assumisse a persona drogada, prostituída e abandonada de Christiane Felscherinow.

Libertar-se de si próprio parecia o fado do escritor de Santiago do Boqueirão. Caio tinha uma personalidade antagônica, confusa, por vezes egocêntrica e debochada. O escritor não se encaixava em nenhum estereótipo compulsório de bom moço; e nem queria. Escritor angustiado, ele ansiava pelo novo, pelo ímpar, pelo crítico e pelo polido, mas ao mesmo tempo pelo sem-vergonha, pelo bacanal, pelo sujo e pelo proibido, afinal, ele era parte da geração *sex, drugs and rock 'n roll*. Ao mesmo tempo que desejava, enjeitava. Ao passo que amava, rejeitava. Caio fervilhava por dentro diante de tanta hesitação e dualidade. Exilou-se na Europa na década de 1970 para fugir da ditadura, mas voltou com a censura ainda à caça: a revista “Suplemento Literário de Minas Gerais” (década de 1970) só publicaria um novo conto do autor se as palavras “merda” e “tesão” fossem substituídas (Callegari, 2008, p. 71). Como saída para ganhar dinheiro, Caio sempre voltava a trabalhar com a imprensa. Jeanne Callegari (2008) registra que escrever para um periódico era parte daquilo que Caio chamava de “biscates culturais”: qualquer coisa que pudesse lhe garantir alguns trocados no final do mês enquanto se dedicava à produção de seus livros. Foi numa crônica escrita em 1976 para o jornal independente “Paralelo” que Caio, de acordo com Callegari (2008), revelaria mais intimamente seus sentimentos cabalísticos e um tanto melodramático diante de uma falta de criatividade para com a escrita:

Acontece que não sou e não quero assumir esse papel [porta-voz da geração de 1970], porque - estou usando o máximo de, desculpem, sinceridade - não sirvo nem pra porta-voz de mim mesmo. Nos últimos tempos tenho me movimentado com dificuldade dentro dos meus escombros-de-dentro, por uma série de razões demasiado pessoais para serem trazidas ao baile. Ando com uma autocrítica violentíssima e não consigo, simplesmente não consigo pensar organizadamente (?) ou ter várias ideias claras ou/e precisas sobre as coisas, quaisquer que sejam. Eu disse: quaisquer. Nas cartas que tenho

escrito ou nos meus rabiscos solitários (e vis, talvez) no meio da noite, acabo sempre caindo na mais lamentável das auto-lamentações: dói, tudo dói, DÓI PRA CACETE, meu irmão; como uma nevralgia psico-espiritual (!), parece que alguma peça importante para o meu funcionamento simplesmente quebrou, e eu não sei o que fazer, e tenho consciência de quanto isso parece ridículo e juvenil, só não estou mais a fim de fingir que tudo-bem, você me entende? (Callegari, 2008, p. 74)

Ao antepor sua liberdade e individualidade, Caio ia “sofrendo bastante, vivendo e sangrando e amando; teria vivência para escrever” (Callegari, 2008, p. 84). A respeito da escrita transgressora e acurada do contista, Caio degustava de seus prazeres e desprazeres mais arraigados para compor os elementos de suas narrativas meticulosamente elaboradas. Clarice Lispector, em quem o escritor se inspirara e por quem despertara uma obsessão, influenciou-o a entregar-se à epifania. Sobre isso, Jeanne Callegari (2008) coloca:

Assim como ela, Caio trabalha muitas vezes com o conceito de epifania: uma revelação mágica no meio do cotidiano, algo que faz com que a pessoa mude, repense sua vida. Em alguns contos do *Inventário*, essas revelações acabam por trazer a morte dos protagonistas, como no conto que abre o livro, *Os cavalos brancos de Napoleão*. Nesse conto, a morte é quase uma libertação, e a descoberta que os cavalos representam pode ser lida como qualquer descoberta. (Callegari, 2008, p. 53).

Jeanne Callegari (2008) registra o lançamento do *Pedras de Calcutá*, em 1977, como um marco na história do autor. A priori, o livro evidencia uma escrita mais madura e um maior domínio da palavra escrita. Callegari (2008) revela um refinamento da escrita e um retrato fiel dos tempos sombrios da ditadura:

A partir desse livro, Caio se saía cada vez melhor nesse aspecto. A relação com a palavra aproxima-se da dos poetas, artesãos, buscando sempre o termo exato, lapidando e burilando. O conteúdo do livro segue fazendo a biografia de uma geração: já não se acredita mais na revolução, o sonho acabou. O indivíduo continua um estrangeiro em busca de um modo de estar no mundo, no mundo que estava tão diferente nos últimos tempos, nos ideais esfacelados. (Callegari, 2008, p. 85-86).

Em 1982, com o lançamento de *Morangos Mofados*, Caio Fernando Abreu recebeu reconhecimento da crítica da década, consolidando uma escrita marcante. Carregada de languidez, disforias, críticas e provocações, o livro “virou um clássico instantâneo: oito edições tiradas em sequência, sucesso de vendas e de crítica” (Callegari, 2008, p. 128). Jeanne Callegari (2008) sustenta: “e sempre aquele rótulo ajudando o livro a vender: o retrato de uma geração, do desencanto de uma geração, que vira a revolução acabar antes mesmo de qualquer chance de dar certo” (Callegari, 2008, p. 84). Em *Morangos Mofados*, Caio abordou a melancolia e o sofrimento de

uma geração marcada pelo regime militar, tratou abertamente da homossexualidade, refletiu sobre a liberdade, a fuga, o adeus e expôs a tortura policial. Jeanne Callegari (2008) entrelaça a obra de Caio F. Abreu à geração de 1980:

E agora que uma nova década começava (1980), era hora de olhar para trás e rever o momento que passara, e tomar uma postura a respeito dele. Caio, em *Morangos mofados*, não toma essa posição. Ele deixa as coisas em aberto, deixa apenas fotografadas, no ar, as emoções de uma época. Mas seu livro, por mais triste, por mais melancólico, termina com uma esperança. Sim, o último conto, *Morangos mofados*, escrito na praia, entre caminhadas ao sol e porções de arroz integral, é um atestado de que o mundo pode dar certo, apesar das ilusões perdidas; apesar dos pesares. (Callegari, 2008, p. 96-97)

Questiona-se muito sobre a relação de Caio com a poesia. Muito embora o escritor não tenha publicado nenhum livro com seus poemas, era incontestável a influência de grandes poetas na sua escrita ficcional, tais como Adélia Prado, Ana Cristina César, Hilda Hilst, Fernando Pessoa, Mario Quintana e Carlos Drummond de Andrade. Essa influência manifestava-se na preocupação que Caio tinha com a forma, com o lirismo da prosa, e com a exatidão do uso das palavras (Callegari, 2008, p. 128). O processo de escrita do autor era inundado pela presença de outras artes, que não a literatura: “cinema, teatro, música, tudo podia influenciar seu texto” (Callegari, 2008, p. 84). Não à toa, de acordo com a jornalista (2008), Caio tinha um apreço pela literatura acompanhada de uma boa dose de música: produzia ao som de uma canção da qual gostava e pedia, no início de muitos contos, que seus leitores o lessem “ao som de”. Sobre a inspiração artista, Callegari (2008) detalha:

Fosse o que fosse que o inspirasse, ele anotava sempre em caderninhos. Sonhos, frases-ímãs. “Eu vou magnetizando coisas no inconsciente, coisas do dia-a-dia, coisas que magicamente as pessoas vão te dizendo”, disse em uma entrevista. De forma intuitiva, pouco metódica, tudo ia fermentando, amadurecendo, até que surgia uma história inteira, redonda. (Callegari, 2008, p. 129).

Ao tratar da escrita de Caio, Paula Dip (2009) testemunha um escritor visceralmente apaixonado pela escrita: “seu êxtase era entrar em sintonia com sua voz interna e, através dela, com a alma humana” (Dip, 2009, p. 74). Nas palavras do próprio contista, “eu escrevo sobre as coisas do coração” (Dip, 2009, p. 74). A verossimilhança externa de suas narrativas cortejava temáticas que envolvem a fragilidade da vida: “a morte, a rejeição, a dor, a fugacidade da paixão, fosse ela romântica ou maldita, homo ou heterossexual” (Dip, 2009, p. 74). Sobre sua ânsia pela literatura, Dip (2009) foi categórica:

Era um escritor compulsivo, produzia sem parar contos, livros, poemas, peças teatrais, cartas, e nas horas vagas lia muito. [...] e libertava-se de suas emoções, polindo-as como um ourives, que trabalha o metal, paciente, atento às filigranas do sentimento. Foi assim que produziu joias de encontros e desencontros, êxtase e dor, afeto e desamor, temas que discutíamos à exaustão e que ele traduzia com a delicadeza de um colecionador de gemas. (Dip, 2009, p. 74).

Seu apetite pela literatura seria cessado em decorrência da aids. Assim como Cazuza - seu grande amigo - Caio Fernando Abreu perdeu a batalha contra a doença em 25 de fevereiro de 1996. Vinte e oito anos após sua morte, sua literatura ainda é objeto de estudo e corpo de prazer para inúmeros leitores que se identificam com seus escritos ainda tão contemporâneos. Talvez nenhum outro escritor tenha retratado tão bem a face de uma sociedade submersa num regime ditatorial, de modo que sua literatura serviria como história. Por entre as multifacetas de Caio, um prisma propalava a vital obstinação do contista: “deixar um testemunho de seu tempo como um apóstolo do novo mundo” (‘Dip, 2009, p. 9).

8 MIKEL DUFRENNE: A LINGUAGEM POÉTICA

Mikel Dufrenne (1969), ao refletir sobre a linguagem poética, afirma que a matéria “poesia” e a manifestação do poético é a própria linguagem, e que ela coabita a realidade do homem. O poético, aliás, não emergirá do sentimento subjetivo, tampouco da emoção. O poético

desvela-se como um fenômeno bem mais complexo, implicando, antes de mais nada, numa referência substancial à Natureza “naturante”, isto é, operadora do poético assim como da linguagem. Natureza que fala e inspira; e linguagem que é o testemunho e expressão dessa Natureza, envolvendo o homem, que é poético se consegue encontrar em si a forma da liberdade natural. (Dufrenne, 1969, p. 12).

“A presença do ser poético no poeta é conciliada pela comunicação com o ser poético da Natureza” (Dufrenne 1969, p. 12). Essa máxima de Dufrenne pormenoriza a relação existente entre o poeta (o literato) e a poesia (a literatura). O filósofo francês porfia um debate acerca do vínculo entre a linguagem, o poeta e a Natureza, assumindo uma posição antagônica quanto ao papel da poesia enquanto criação meramente subjetiva e imaginária. Dufrenne afirmará em *O Poético* que “o estado poético em que o poeta se encontra e através do qual sente, opera e realiza nunca conseguirá consubstanciar-se em uma situação abstrata irreal e quimérica” (Dufrenne 1969, p. 12). Consolidar-se-á, portanto, num plano factual, “num mundo onde está presente o real” (Dufrenne 1969, p. 12). Essa proposição dufrenniana permite entrever, na escrita de Caio Fernando Abreu, notadamente no conto “Oásis”, a emergência de uma poeticidade que se ancora na experiência histórica e social concreta, ainda que mobilize elementos simbólicos, sensoriais e imagéticos. A infância, tradicionalmente associada ao campo da fantasia e da inocência, é, na tessitura narrativa de “Oásis”, abruptamente interpelada pela violência estrutural e institucional do regime civil-militar. O real irrompe como ruptura: o quartel, espaço simbólico da repressão, converte-se em cenário do desamparo, da incompreensão e do medo.

A presunção de subjetividade do escritor, a partir de sua sensibilidade, é entendida por Dufrenne como inteligência. A Natureza, que previamente inspirou o poeta, agora o solicita. E o poeta, de prontidão, “corresponde à sua vocação, assumindo o que lhe é doado, mas fecundando o dom, com espontaneidade, pela imaginação” (Dufrenne, 1969, p. 13). Essa “vocação” mencionada por Dufrenne ecoa,

em Caio Fernando Abreu, como uma urgência expressiva, quase uma resposta a um chamado ético e estético. Em “Oásis”, o narrador-criança, embora alheio a uma consciência política plena, traduz poeticamente o estranhamento, o desconforto e o medo ao adentrar o quartel. O estado poético se faz ali pela potência do olhar infantil que, ao mesmo tempo em que imagina, também revela. Há, portanto, a fusão entre a doação do mundo (a brutalidade) e a fecundação imaginativa (a metáfora da sede, do corpo e do calor), operando exatamente no campo em que Dufrenne inscreve o poético: nem devaneio, nem crônica, mas experiência estética sensível que transforma a realidade em matéria de arte.

Vale a pena longa citação para que se entenda um pouco mais sobre o papel da Natureza na arte do escritor, segundo Ângelo Ricci, na dissecação da obra de Mikel Dufrenne:

O sentimento profundo da Natureza “naturante”, embora suscitado pelas coisas que percebemos (paisagens, cores, frescor do ar, etc., isto é, a natureza “naturée”) é formado por aquilo que, “através das coisas, se nos revela”. Assim, tal sentimento poderá surgir e ser experimentado ao apreciarmos uma bela paisagem ensolarada do campo ou da cidade, como no silêncio de uma sala fechada e iluminada discretamente pela luz artificial. É o poeta que, mediante a imaginação, colhe e fecunda as imagens externas, vivificando-as, porém, humanamente, com o fundo do seu ser participando da Natureza: o apelo, a solicitação, o chamamento que vem de fora, ativamente, da Natureza, hão de produzir uma conciliação entre o verdadeiro e o real: o verdadeiro humano e o real da Natureza. (Dufrenne, 1969, p. 13)

A poesia, enquanto obra de arte “quer ser poética; quer ser bela; quer realizar-se” (Dufrenne, 1969, p. 9). Mikel Dufrenne elabora, singularmente, uma proposição acerca do “querer ser poético” que recai sobre o escritor: não significa que, ao literato, “seja proposto um certo modelo eterno que ele integralmente tenha de reproduzir” (Dufrenne, 1969, p. 9). Não se estabelece, portanto, um protótipo do “fazer poético” do qual o poeta se valha. Existe, consoante Dufrenne, “uma tradição que formou o poeta, e um certo estado presente da poesia que o provoca” (Dufrenne, 1969, p. 9-10). Essa provocação poética leva o escritor a criar uma obra singular e a explorar sua própria essência que, ao se deparar com o público que o aguarda e o aceita, “tem seu fim em si próprio, e realiza-se na percepção estética que ele exige” (Dufrenne, 1969, p. 10). Para ter seu fim em si própria, a obra tem o leitor como seu engenho. É nessa tessitura, portanto, que insiro a poética de Caio Fernando Abreu, notadamente no conto “Oásis”, no qual a experiência do personagem-narrador (uma criança) emerge como gesto de resistência diante de uma realidade marcada pelo autoritarismo. O

“estado presente da poesia” que provoca Caio F. Abreu é a urgência de narrar a dor, o medo e a opressão sob a ótica de quem ainda não possui linguagem plena para elaborar o horror, mas que, paradoxalmente, entrega ao leitor uma percepção radicalmente sensível da barbárie. Ao lançar mão de uma voz narrativa infantil, o autor arquiteta uma escrita que não apenas denuncia, mas instaura um espaço poético no qual o real e o simbólico se entrelaçam, tensionando a tessitura entre lirismo e violência.

Quanto à intencionalidade do poético, Dufrenne diz que

objeto essencialmente sensível, ela só existe verdadeiramente quando apreendida e consagrada por esta percepção. É preciso que, de algum modo, o leitor se identifique ao que dela propõe; e se ela aspira a tornar-se poética, é preciso que induza nele [leitor] o que Valéry chama com propriedade um estado poético, de modo que o poético define então um modo de ser da subjetividade. [Entretanto] Este modo de ser é suscitado pelo ser do objeto. (Dufrenne, 1969, p. 10).

O escritor sempre busca pela matéria da poesia, que é a linguagem. É dessa forma que o bailarino, segundo Dufrenne (1969), cede seu corpo ao coreógrafo numa performance de dança e, enfim, encarna o ballet. Os escritores, no ritmo de arquitetar o poético, operam com a matéria e o material¹⁶. Consoante Dufrenne, o autor trabalha com a língua - a escrita -, mas compõe “encarnado a língua na fala” (Dufrenne, 1969, p. 12), pois é à língua falada pela qual o romancista e o poeta aspiram, “é ela que ele violenta e formaliza” (Dufrenne, 1969, p. 16); e convida o leitor para mediar o material. Tal mediação é fundamental para “elevar a matéria a seu ser sensível, e realizar assim o objeto estético desejado pelo poeta” (Dufrenne, 1969, p. 12). Da mesma forma que a linguagem tem a necessidade da fala humana para sua integral existência, o objeto estético precisará de um executante e, sempre, de um espectador (Dufrenne, 1969, p. 20). Vale lembrar que a comunicação estabelecida entre executante e espectador tem um objeto: os signos, que permitirão aos indivíduos se comunicarem entre si e com o restante do mundo. E Dufrenne, portanto, sinaliza a importância de entender “o poder que esses signos têm de circular entre os indivíduos falantes e de carregar um sentido que precisamos examinar” (Dufrenne, 1969, p. 22). A escrita de Caio Fernando Abreu, profundamente enraizada na oralidade urbana e confessional de seu tempo, revela-se como espaço privilegiado dessa violação formal da língua em nome da

¹⁶Em *O Poético*, Dufrenne teoriza sobre a diferença entre matéria e material quando trata da poesia. Para ele, a matéria da poesia é a linguagem e o material é o que produz o sensível.

estética. Seus contos, dentre eles “Oásis”, apresentam uma dicção singular que alterna registros, desmonta sintaxes tradicionais e escancara um lirismo que parece nascer diretamente da súplica.

No conto em análise, observa-se de maneira particularmente sensível o modo como a voz narrativa (infantil, fragmentária e afetiva) aproxima-se da linguagem falada como recurso de intensificação do poético. Não se trata de uma estilização artificial ou de um preciosismo estético, mas de uma escrita que almeja a verossimilhança emocional, articulando uma dicção que performa a linguagem com a mesma organicidade com que o corpo performa o gesto. A voz da criança que narra, ao relatar sua experiência, não apenas comunica um conteúdo narrativo, mas encarna poeticamente esse conteúdo, instaurando um prisma simbólico em que a dor não é apenas representada, mas esteticamente dramatizada. Tal procedimento se alinha à perspectiva dufrenniana de que o objeto estético, ao demandar um espectador, realiza-se plenamente apenas na medida em que é capaz de convocar este último para o exercício sensível e imaginativo da leitura.

A propósito, ao tratar do “sentido que precisamos examinar”, o filósofo francês (1969) aponta que é com a significação que se versa sobre a semântica. Nesse ângulo, Dufrenne defende que “a linguagem reclama o pensar: a palavra é propriamente o esquema do conceito; quem a profere vai ao conceito” (Dufrenne, 1969, p. 31) e explica que:

Em primeiro lugar, tem-se a impressão de que o sentido é exterior aos signos: daí vem a ideia de que, em relação ao sentido, o signo é arbitrário [...]. Portanto, é necessário conceber algum meio que seja, ele mesmo, estranho ao signo, a fim de unir ou ajuntar a este o sentido. Esse meio pode ser uma convenção: assim como temos que aprender o sentido dos sinais segundo o código das estradas, isto é, a associar o significado ao significante. Todavia a associação pode se formar espontaneamente em nós como resultado de nossa experiência individual: assim como determinado perfume evoca-me uma determinada mulher. A associação também pode ser o resultado de uma experiência objetiva e comunicável; o signo será então um efeito cujo significado é a causa. (Dufrenne, 1969, p. 32).

Dufrenne (1969) acrescenta: “não é preciso se perguntar como o sentido vem às palavras: as palavras têm um sentido porque elas mesmas são esse sentido” (Dufrenne, 1969, p. 33). Aliás, ao dizer que o sentido não é exterior às palavras, Mikel Dufrenne tende a correlacionar linguagem e pensamento, dizendo que linguagem é pensamento e pensamento é linguagem:

Com efeito, a linguagem pensa para nós, quando nos confiamos a ela para pensar e quando o sentido das palavras, ao mesmo tempo, especifica e exterioriza a nossa intenção; mas ela só cumpre esse ofício porque, por nossa vez, nós pensamos para ela e, falando, somos capazes de atualizá-la. Assim, pois, a linguagem não é um signo como os outros: é tão profundamente um signo que, de alguma maneira, deixa de sê-lo; em vez de ser um signo para o pensamento, é o próprio pensamento, uma vez que é, a um tempo, o significante e o significado que é visado pelo pensamento. (Dufrenne, 1969, p. 34).

Proponho uma reflexão acerca do “estado poético” da escrita. Muito se fala sobre a “linguagem poética” que determinado autor imprimiu em sua obra, principalmente quando se evidencia a utilização de metáforas no ecoar dos versos de uma poesia ou nos parágrafos de um texto em prosa. Afinal, o que se entende por “linguagem poética”? Dufrenne (1969) definiu-a como “a obra que induz o leitor ao estado poético” (Dufrenne, 1969, p. 101). Isto posto, qual a definição, portanto, de “estado poético”? Paul Valéry, citado por Mikel Dufrenne, entende-a como “emoção” (Dufrenne, 1969, p. 101). Em “Discours sur l’esthétique”, Valéry articula:

Eu a conheço em mim com a característica de que todos os objetos possíveis do mundo comum, exterior ou interior, os seres, os acontecimentos, os sentimentos e os atos [...] têm de se encontrar, de repente, numa relação indefinível, mas maravilhosamente ajustada, com os modos de nossa sensibilidade geral. Equivale a dizer que essas coisas e esses seres conhecidos - ou antes as ideias que os representam - mudam, por assim dizer, de valor [...]. O universo poético apresenta grandes analogias com o que podemos supor acerca do universo do sonho (Valéry *apud* Dufrenne, 1969, p. 104).

Assim, de acordo com Valéry, Mikel Dufrenne (1969) pormenoriza que a pessoa está totalmente entregue para a experiência do “poético” e está pronta para descobrir um mundo estritamente particular, que, a princípio, não está inteiramente desvinculado do mundo comum. Há uma sintonia que induz o corpo a saborear uma espécie de libertação. Dufrenne é categórico ao dizer que “o estado poético, já que é um estado de encantamento suscetível de transformar um determinado regime corporal, é igualmente um estado de conhecimento” (Dufrenne, 1969, p. 105). Imerso na obra de Paul Valéry, Dufrenne (1969), ademais, acrescenta que o escritor moderno “tenta produzir em nós um *estado*, elevando esse estado excepcional ao ponto de uma alegria perfeita” (Dufrenne, 1969, p. 105). Vale a citação abaixo para um melhor entendimento acerca da diferença entre uma compreensão mais fria e estrutural da obra em detrimento da percepção dela através de um estado poético reproduzido no leitor.

Se analisarmos friamente uma obra, talvez possamos encontrar nela os elementos de um discurso lógico, a organização de alguns conceitos. O psicanalista ali procurará a orquestração de certos temas insistentes, e o estudioso da métrica, da mesma maneira, procurará, na forma, uma certa estrutura rítmica ou harmônica, assim como procuramos, numa gravura de Dürer ou na tela de da Vinci, as proporções geométricas ordenadas simetricamente numa proporção áurea. Mas numa obra, quando examinada não friamente, o ritmo é vivido como um convite a respirar ou a vibrar; e o sentido é também vivido como o desvendamento de um mundo imediatamente exprimido na epifania do sensível (Dufrenne, 1969, p. 105).

Importa destacar que esse “estado poético” não se restringe a uma mera experiência intelectual, mas mobiliza o corpo e a sensibilidade do sujeito, produzindo uma espécie de suspensão da realidade habitual. Tal perspectiva fortalece o entendimento da literatura enquanto fenômeno vivencial e transformador, o que reverbera no modo como se deve abordar obras como o conto “Oásis”, cuja narrativa permeia a delicada fronteira entre a percepção infantil e a realidade opressiva do quartel. Dessa forma, o estado poético pode ser lido como uma chave hermenêutica para compreender a dupla dimensão presente na escrita de Caio Fernando Abreu: por um lado, a denúncia velada da repressão e, por outro, a invocação de um universo sensível e lírico que envolve seus personagens. O encantamento dufrenniano e valeryano encontra-se assim em diálogo com a construção narrativa do conto, sobretudo na tensão entre o mundo real e o mundo da fantasia, onde o leitor é convidado a experienciar mais do que a decodificar.

Vale mencionar que Dufrenne (1969) revela que o estado poético deve permitir que o leitor seja fiel à obra, fazendo presente, singularmente, “o mundo que ela propõe, evitando, porém, o arbitrário, e respeitando o que esse mundo tem de indeterminado, de tão somente sugerido” (Dufrenne, 1969, p. 107).

“Voltar-se ao sensível” parece ser uma máxima notável que domina o campo da escrita, afinal, o sentimento - modo da intencionalidade - é consagrado como o poder de compreender, por meio das palavras, o que é exprimido. Não obstante, “voltar-se sempre ao sensível” é defendido por Mikel Dufrenne (1969) como uma forma de estimular a imaginação - a face sensível que conjura a evocação proposta pela obra. E o verbo “estimular” parece dominar a relação entre escritor e leitor: o primeiro estimula o segundo a perceber o poético na obra de arte, num processo de descortinar e exprimir um mundo tão somente singular. É bem verdade quando o teórico francês (1969) diz que, para uma obra exprimir um mundo, é necessário que alguém se expresse nela. Sobre a manifestação do poético na obra literária, ele parte do pressuposto de que “toda expressão é a expressão de si, ao menos no sentido de que

é o fenômeno de uma subjetividade que a fala manifesta ou esclarece” (Dufrenne, 1969, p. 118). O leitor, oportunamente, tenta-se, por conseguinte, a procurar nos signos “indícios de um ser subjetivo: traços de caráter ou estados afetivos” (Dufrenne, 1969, p. 118). Ao aludir sobre a “expressão de si” numa obra literária, Dufrenne dialoga com as pessoas do discurso: “toda a fala, mesmo que não seja na primeira pessoa, dá testemunho de uma pessoa” (Dufrenne, 1969, p. 118). Sendo assim, este excerto faz nascer o axioma de que o autor pode falar de si e ser a obra. Todavia, se assim o faz, “não é como autor que ele entra em cena, mas sim como ator” (Dufrenne, 1969, p. 118). Segundo o filósofo francês (1969), o autor

É um elemento do mundo expresso pela obra, o objeto central talvez, que irradia esse mundo, mas que também pertence a ele: o poeta [escritor] é inserido na obra, não se acha na base dela. Contudo, mesmo quando a obra está escrita em primeira pessoa, há sempre alguém na sua base, o verdadeiro poeta para nós, o poeta poetizante [...]. O poeta está rigorosamente coextensivo à obra [...]. O poeta arca com o peso da obra, é perfeitamente singularizado por ela e o nível de existência em que o colocamos é o mais sólido de todos: tem a densidade de uma obra acabada e necessária (Dufrenne, 1969, p. 119).

Cabe salientar que Dufrenne (1969) repudia a tese de que tudo o que o autor expressa é unicamente algo vago psicologicamente, como uma emoção. Para ele, o que se expressa é decididamente algo transcendental, pois “se o sentido é o mundo, o artista é correlato desse mundo, e não mais aquele que o povoa, mas aquele que o vive e com quem se harmoniza: dize-me qual é teu mundo, e dir-te-ei quem és” (Dufrenne, 1969, p. 119). Dufrenne consagra sua explanação com um exemplo:

Se Ronsard relata seus amores, é um amante no mundo do amor, mas também revela esse mundo: a uma só vez juiz e parte, correlato e elemento desse mundo; mas é por ser correlato que é verdadeiramente elemento. Cremo-lo sob palavra, não pelo que diz, mas pela maneira de dizê-lo como poeta: esse exprime-se como capaz de amor, porque sua obra exprime o mundo do amor (Dufrenne, 1969, p. 119)

E acrescenta:

[...] o escritor deve estar sempre pronto para ouvir o apelo que lhe é dirigido. O mundo que deve dizer é o seu mundo e eis porque é verdade que ele se exprime e se revela sempre na obra. Na verdade, esse mundo só tem para ele o sentido que lhe é concedido segundo seu *a priori* existencial (Dufrenne, 1969, p. 141)

Nesse prisma, a produção literária de Caio Fernando Abreu revela-se como uma manifestação legítima dessa interlocução intrínseca entre o criador e o seu milieu. O contista gaúcho, imerso no contexto histórico do regime civil-militar brasileira, não

se limita a retratar um cenário permeado por opressões, temores e silenciamentos, mas encarna em sua diegese a dialética existencial e política daquele período. Por meio de uma linguagem marcadamente poética e vibrante, Caio articula uma experiência estética que não se desvincula da conjuntura sociopolítica, mas a incorpora com intensidade, transmutando o sofrimento, o desejo e a memória em um constructo literário que dialoga diretamente com a condição humana no seu tempo. Deste modo, Caio Fernando Abreu exemplifica a proposição de Dufrenne ao configurar-se como um sujeito que habita seu mundo e se amalgama a ele, convertendo sua obra em testemunho e ato de insurgência estética.

À proporção que o escritor está pronto para ouvir o que lhe é dirigido, faz-se importante referenciar que, concomitantemente, ele é dominado pela influência de outros artistas e manifestações artísticas - literárias ou não. A premissa de que o “próprio trabalho é inspirado: justamente por ser inspirador” (Dufrenne, 1969, p. 146), corrobora para a assertiva de que se o romancista e o poeta, enquanto artistas, são inspirados pela arte da poesia, a exemplo, “não o será apenas pelos dos outros que porventura lhe sirvam de modelo e de incitamento, mas também por aqueles que escreve, à medida em que o escreve” (Dufrenne, 1969, p. 146).

A respeito da composição de uma obra, Dufrenne examina:

todo o artista é orientado, em seu ato, pela obra que produz. Ele pensa sobre o esboço, diria Alain. Porém o esboço não deixa de ser contestado por uma exigência mais elevada. O que conta aqui não é somente a atividade paciente e lúcida que ele desdobra: é a direção à qual ele tende, que orienta sua escolha e seu esforço. E sem dúvida, essa direção lhe é indicada a cada momento pela obra que vai sendo produzida [...]. Longe de segui-la passivamente, ele não cessa de ratificá-la, porque a confronta com uma certa solicitação que lhe é dirigida e que o incita a criar (Dufrenne, 1969, p. 141)

E o que, afinal, aguça, no escritor, o desejo de falar? Para Dufrenne (1969), parece que tal ação compreende, com mais frequência, um sentimento que rodeia o amor, a indignação e a tristeza: o conhecimento afetivo. A fala, singularmente, é a primeira experiência de interiorização do escritor, assim como a primeira manifestação da corporificação do sentimento. Diante disso, faz-se importante frisar que o escritor “não pode absolutamente dizer que não traz em si o que diz e que não se iguala a isto” (Dufrenne, 1969, p. 153). O ato de interiorizar predispõe a experiência do pensamento especulativo que reconhece dialeticamente a si e ao outro. Dufrenne (1969) assegura: “não é pensar o outro como a si, mas viver o outro em si, acolhê-lo, e como que o integrar, fazê-lo seu e se fazer a si, tornando-o seu” (Dufrenne, 1969, p.

153). O “outro” é o espectador que recebe, poetiza e consagra a obra. O escritor só fala porque, segundo Dufrenne (1969), o mundo lhe fala. Mikel Dufrenne explica que esse mundo, pois, “fala uma língua feita de símbolos; um símbolo não é uma alegoria, não é uma outra maneira de dizer, mas uma imagem fornecida pela própria Natureza” (Dufrenne, 1969, p. 169).

É digno de ênfase uma tratativa acerca do que gravita em torno do “fazer poético” e que inspira o escritor: a Natureza. Consoante Mikel Dufrenne, ela é a “noção que se propõe, e que de resto a ciência não refuta; o real como transbordante, inesgotável em sua potência, capaz de um vir-a-ser; é o real do lado de cá da consciência” (Dufrenne, 1969, p. 186-187). E esse real é, sobretudo, “ordenado a uma consciência inspirada, a uma consciência poética, porque a Natureza inspira a consciência” (Dufrenne, 1969, p. 187). Longe de ser um acumulado de acasos, a Natureza é uma fonte animada pela força dos possíveis - a plenitude do real, sua autoridade e eficiência -; é a gênese, o berço do mundo. Sublinha-se que a Natureza, sobretudo, tem o homem com o seu produto e requer que ele seja parte integrante do todo que a fundamenta. O olhar do homem às coisas faz com que elas se tornem imagens e se anunciem como coisas no mundo. Uma vez que o homem fala sobre essas coisas; e que o escritor, enquanto artista, escreva sobre essas coisas, a Natureza tornará-se mundo. Segundo Dufrenne (1969), é preciso que o homem

seja parte da Natureza, a partir do instante em que é seu produto: o filho é consubstancial ao pai, seja qual for seu futuro. Isso significa que, para a Natureza, uma mesma coisa é desejar o homem e desejar a si própria. A Natureza deseja a si própria no homem. Sua potência, ao mesmo tempo que de desenvolvimento, é potência de expressão; afirmar-se é manifestar-se, ascender à consciência. [...] Sem o homem, a potência é cega. [...] No homem a Natureza vem à consciência: as coisas tornam-se imagens e essas imagens nos falam. Mas será porque o homem fala? Certamente. A Natureza, no entanto, traz em si esse homem falante na medida em que a vocação do ser é aparecer, em que a potência é, em última análise, potência de desvelamento (Dufrenne, 1969, p. 205-206).

É possível compreender que a noção de Natureza delineada por Dufrenne, enquanto o real fecundo e transbordante que inspira a consciência poética, pode ser metaforicamente deslocada para o contexto histórico-social em que Caio Fernando Abreu produziu sua obra. Nesse sentido, a Natureza dufrenniana, longe de uma paisagem natural idealizada, pode ser entendida como o campo minado da repressão e da violência instauradas pela ditadura civil-militar brasileira: um espaço real e concreto, marcado pelo flagelo político, pela censura e pela exclusão. É a partir desse

lócus que o escritor é “chamado” a assumir seu papel de mediador e tradutor das experiências vividas e sofridas, convocado a inscrever sua voz no tecido social como denúncia e memória. Assim, a Natureza poética de Caio não é mera inspiração estética, mas sim o ambiente histórico que o fomenta a dar forma literária ao sofrimento e à resistência, convertendo a experiência opressiva em criação artística que inaugura sentidos, imagens e possibilidades para o leitor.

Frisa-se que Mikel Dufrenne, ainda a respeito da Natureza, dirá que ela, diante de sua invencível realidade, é “o sim ao qual é preciso dizer sim” (Dufrenne, 1969, p. 221). É como se a Natureza se estruturasse como alicerce para que, nela própria, o escritor pudesse nomear e exteriorizar o que a realidade urge exteriorizar. Quando se revoltam, os escritores geralmente se opõem ao conformismo ou à ordem estabelecida para afirmar a inspiração. Eles reconhecem que o poder de nomear e expressar lhes foi dado pela Natureza, que os escolhe para conceder-lhes a palavra e manter viva a força do poético. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu pode ser compreendido como um escritor que disse “sim” a essa Natureza no sentido dufrenniano: aceitou a realidade dura e opressora da ditadura civil-militar como terreno do qual não podia fugir, mas que precisava nomear e poetizar. Sua obra, marcada pela denúncia e pelo lamento, revela o compromisso com a voz concedida pela Natureza para expressar o flagelo do regime, tornando-se, assim, um agente ativo na perpetuação da força do poético como resistência e memória. Mikel Dufrenne (1969) não deixa de lembrar de que: “podemos verificar o poético ao evocar as imagens pelas quais a Natureza se exprime, e que dizemos poéticas sem que sejam necessariamente retomadas pela poesia” (Dufrenne, 1969, p. 240).

9 A MANIFESTAÇÃO DO POÉTICO EM “OÁSIS”

Na seção anterior, dediquei-me aos estudos teóricos da obra “O Poético”, do filósofo e crítico literário Mikel Dufrenne, para entender a manifestação da linguagem poética na literatura. O estudo possibilitou um olhar para o poético como um estado de espírito; como uma emoção; como um lugar em que o leitor, oportunamente, inclina-se a buscar estados afetivos. A diegese de Caio F. Abreu provoca este sintoma no leitor, que se vê absorto em uma escrita que o hipnotiza e o enriquece de sensações as quais são alimentadas por figuras de linguagem. A Natureza de Dufrenne (1969) é corporificada pela era em que Abreu produz literatura: a ditadura civil-militar brasileira, portanto é ela que Caio F. Abreu exteriorizará. Na verdade, a própria Natureza força-o a revelá-la. Rememorando a fala de Dufrenne (1969), a Natureza, após inspirá-lo, solicita o poeta. E o poeta, de prontidão, “corresponde à sua vocação, assumindo o que lhe é doado, mas fecundando o dom, com espontaneidade, pela imaginação” (Dufrenne, 1969, p. 13). Assim como a Natureza impele o poeta a expressá-la, a realidade opressiva da ditadura força Caio Fernando Abreu a abordar esse contexto, ainda que de maneira metafórica ou velada. Nesse sentido, a ditadura se torna uma força que o convoca a responder literariamente, exigindo dele uma forma de expressão que, mesmo camuflada em imagens e metáforas, não deixa de revelar a verdade do seu tempo. Essa relação evidencia o entrelaçamento intrínseco entre o ambiente sociopolítico e a produção literária, demonstrando que o poeta, imerso em sua realidade, é compelido não apenas pela inspiração estética, mas também pela urgência histórica e social. Além disso, esse diálogo entre Natureza e contexto político amplia o conceito de “Natureza” dufrenniano para abarcar não apenas o mundo natural, mas o mundo social e histórico que circunda o sujeito criador.

Não menos importante, num entrelace entre os textos de Jeanne Callegari (2008) e Mikel Dufrenne (1969), destaco a passagem em que Callegari destaca a relação de Caio Fernando Abreu com a “palavra”: “A relação [de Caio F. Abreu] com a palavra aproxima-se da dos poetas, artesãos, buscando sempre o termo exato, lapidando e burilando” (Callegari, 2008, p. 85-86). Sob o prisma da palavra como material poético, Mikel Dufrenne (1969) afirma que o escritor sempre busca a matéria da poesia, que é a linguagem, lapidando-a (Dufrenne, 1969, p.12). Além disso, segundo Dufrenne (1969), não existe um modelo fixo a ser seguido na criação poética. Na provocação poética, o poeta é moldado tanto pela tradição literária que o antecede

quanto pelo momento atual da poesia, que o instiga a escrever e a encontrar sua própria voz (Dufrenne, 1969, p. 9-10). Aliás, uma obra capaz de transportar o leitor para um estado poético é aquela em que, segundo o filósofo francês (1969), o significado não é apenas compreendido racionalmente, mas vivido de forma intensa, como a revelação de um mundo que se manifesta diretamente por meio da experiência sensível (Dufrenne, 1969, p. 105). A interseção entre os textos de Callegari (2008) e Dufrenne (1969) evidencia um Caio artesão das palavras, buscando o termo exato e trabalhando na evolução de sua escrita, que tanto se aproxima da linguagem poética. Como enunciado de antemão, o propósito deste trabalho é estudar como Caio Fernando Abreu, utilizando-se de uma escrita vivamente poética, repleta de figuras de linguagens, denuncia os males da ditadura no Brasil. O romancista gaúcho se apropria dela para então dar corpo e voz à sua ojeriza ao regime autoritário, à censura e à violência de Estado. Dessa forma, tendo estabelecido o fundamento teórico e a relação entre Caio F. Abreu e o fazer poético, passo agora à análise do conto “Oásis”. Antes de destrinchá-lo de maneira crítica e interpretativa, proponho uma apresentação inicial da obra, a fim de contextualizá-la e situar o leitor quanto à narrativa, seus personagens e o ambiente em que se desenvolve.

O conto “Oásis”, de Caio Fernando Abreu, presente na coletânea *O Ovo Apunhalado* (1975), narra a história de três meninos (o narrador, Jorge e Luiz) que vivem em uma cidade pequena e passam suas tardes explorando o ambiente ao seu redor. A narrativa ocorre em um ambiente de calor intenso, caracterizado por ruas empoeiradas e sol escaldante. O espaço principal é uma rua comprida que leva ao quartel, um local que exerce enorme fascínio sobre os protagonistas. Esse quartel, com seu portão branco, soldados uniformizados, cavalos e lagos internos, surge como um território misterioso e proibido, instigando a curiosidade infantil dos meninos. Ainda que o quartel seja, a princípio, objeto de encanto e fantasia, ele também simboliza uma linha de ruptura: ao atravessarem o portão branco, os meninos rompem com o universo do lúdico e da imaginação, sendo arremessados em um espaço em que a repressão e a vigilância tomam forma concreta. Essa passagem marca a transição violenta da brincadeira para o contato direto com o poder militar.

A brincadeira central da trama consiste na transformação da rua em um deserto e na busca por um oásis, simbolizado pelo portão branco do quartel. Para os protagonistas, esse espaço é ao mesmo tempo uma meta e uma promessa de descoberta. O narrador personagem revela que “brincar de oásis era a senha” (Abreu,

2018, p. 131) e, dito isso, os meninos se jogavam no chão, “ainda desacordados com o choque produzido pela queda do avião” (Abreu, 2018, p. 131). A brincadeira exige certas condições: um dia ensolarado e seco, para que a ilusão do deserto seja mais convincente. Durante a jornada imaginária, os meninos assumem diferentes papéis: Jorge frequentemente se recusa a continuar a caminhada, alegando que prefere morrer no deserto, enquanto Luiz se encarrega de garantir provisões, como migalhas de biscoito encontradas nos bolsos. O narrador, por sua vez, se posiciona como líder, guiando o grupo e apontando o quartel como um destino alcançável.

A brincadeira não era difícil: bastava que nos concentrássemos o suficiente para conseguirmos transformar tudo que havia em volta. E treinados como estávamos nas imaginações mais delirantes, era relativamente fácil avistar um deserto na rua comprida e um oásis no arco branco do portão do quartel, lá no fundo (Abreu, 2018, p. 131)

No decorrer da história, os três tentam recrutar outros meninos para a brincadeira, mas nenhum deles se envolve de maneira completa. O narrador sugere que essa resistência ocorre porque esses outros garotos nunca haviam visto o interior do quartel, diferentemente dele, de Jorge e de Luiz, que haviam testemunhado o que se escondia para além do portão branco, um espaço repleto de “lagos, cavalos, alamedas calçadas, eucaliptos, cinamomos, soldados” (Abreu, 2018, p. 131). Esse vislumbre inicial serve como catalisador para a obsessão do trio pelo quartel, alimentando suas incursões cada vez mais ousadas. A relação dos meninos com os soldados logo se desenvolve de maneira sorrateira e estratégica. Inicialmente, eles apenas observam à distância, mas, com o tempo, começam a subornar um dos guardas com pequenos presentes, como figurinhas, biscoitos e até roupas furtadas. O auge da manipulação ocorre quando inventam um romance fictício entre a empregada da casa do narrador, Dejanira, e o soldado, o que os permite ganhar ainda mais acesso ao quartel. Esse contato crescente com os soldados representa um avanço na dissolução da fantasia infantil: os meninos, sem se dar conta, passam a atuar dentro da lógica do poder, da astúcia e da barganha, deixando para trás a inocência do jogo e adentrando, ainda que disfarçadamente, um terreno governado por regras adultas e autoritárias.

O clímax da narrativa ocorre quando os três meninos, já acostumados a circular pelo quartel, adentram uma sala desconhecida durante um momento de grande movimentação militar. Lá, encontram um estranho aparelho cheio de fios, que

acreditam ser fundamental para o funcionamento da instituição. Antes que possam entender melhor o que têm diante de si, são surpreendidos por dois soldados de alta patente. A partir desse ponto, o jogo infantil se dissolve completamente: os meninos são agarrados, sacudidos e ameaçados, sendo finalmente trancafiados em uma cela suja e fria. O medo se instaura de forma irreversível, e a experiência do encarceramento, mesmo que breve, simboliza o impacto concreto da repressão militar. O portão branco, outrora símbolo do “oásis” imaginado, revela-se agora como o limiar para um pesadelo: um espaço em que a violência se institucionaliza e onde a criança deixa de ser sujeito de fantasia para se tornar alvo de punição.

Analiso que o desfecho da história traz um forte contraste entre o mundo lúdico da infância e a dureza da realidade política. Após horas de terror na prisão, os garotos são resgatados pelo soldado que costumava ajudá-los, sendo levados de volta para casa. No entanto, a recepção familiar não é acolhedora: suas mães e pais entram em uma discussão acalorada, buscando culpados pelo ocorrido. Dejanira, que sequer compreendia o enredo no qual fora inserida, abandona a casa furiosa. Os meninos, por sua vez, são castigados fisicamente e postos para dormir sem jantar, enquanto o narrador reflete sobre o significado de “revolução”, termo que ele escutara naquela noite. A resolução do conto aponta, sobretudo, para uma perda irreversível da inocência. O narrador reconhece que “os aviões não caem nas ruas e que oásis não existem no fim delas”, demonstrando a compreensão de que a fantasia infantil não pode coexistir com a opressão da realidade política. A frase final, ao afirmar que “nunca mais voltaríamos a brincar de encontrar oásis no fim das ruas”, indica a consciência do narrador sobre a impossibilidade de escapar ao cerceamento do regime. “Oásis” transcende a literatura de formação ao atuar como uma crítica velada à Ditadura Militar. Ao utilizar um olhar infantil para retratar a repressão, Caio Fernando Abreu constrói uma narrativa que evidencia como a violência política permeava a vida cotidiana e apagava a inocência, impondo o medo e a submissão até mesmo aos mais jovens. Nesse sentido, o conto “Oásis” exemplifica a maneira como a obra de Abreu articula crítica social e elaboração estética, mobilizando elementos simbólicos, subjetivos e estruturais para refletir sobre o contexto histórico e suas reverberações na experiência individual.

Proponho uma análise minuciosa de passagens que, de maneira eloquente, elucidam a poeticidade da escrita de Caio Fernando Abreu. Essa poeticidade, conforme sugerido por Mikel Dufrenne (1969), não reside apenas na forma, mas na

capacidade da linguagem de gerar uma experiência sensível no leitor, revelando um mundo possível por meio da emoção, da sugestão e da intensidade do vivido. Em Caio F. Abreu, a linguagem não apenas representa, mas provoca, cria atmosferas, desloca sentidos e, sobretudo, faz sentir. Assim como defende Dufrenne, a linguagem poética se configura enquanto revelação: aquilo que é dito não se limita ao conteúdo racional da frase, mas àquilo que se vive através dela. Outrossim, buscarei salientar de que modo o conto revela imagens da ditadura, não apenas por meio de signos que remetem diretamente ao contexto histórico, social e político da época, mas também por meio do emprego de alegorias que, de maneira substancial, ampliam o alcance dessa alusão. É pertinente frisar que a alegoria possui a capacidade de expandir o horizonte de uma referência histórica ou política ao incutir significados mais intrincados e simbólicos, que transcendem o âmbito do sentido literal. Em consonância com o pensamento de Mikel Dufrenne (1969), a alegoria poética não se esgota na decodificação racional; ela exige uma atitude estética e experiencial, na qual o leitor se torna co-criador do mundo sugerido pela obra. Ela propicia que temas como repressão, violência e opressão, elementos constitutivos da ditadura, sejam abordados de maneira mais sofisticada e indireta, frequentemente por intermédio de metáforas ou figuras de linguagem que, à primeira vista, parecem alheias ao contexto político, mas que, ao serem dissecadas com mais acuidade, desvelam suas inextricáveis conexões com o regime.

No caso específico de "Oásis", por exemplo, ao fazer uso de uma alegoria, Caio Fernando Abreu consegue transitar com destreza entre o universo íntimo do personagem e as questões sociais de maior envergadura, tais como as pressões e os traumas oriundos da ditadura. Este processo de transição permite a construção de uma ponte entre a vivência pessoal e a crítica ao contexto político, intensificando o impacto da mensagem e incitando o leitor a uma reflexão mais profunda acerca das consequências nefastas de um regime autoritário. É nesse entrelaçamento entre o sensível e o social, entre o individual e o coletivo, que a poética de Caio se fortalece. Ele, então, se configura como um verdadeiro artesão da linguagem, como lembra Jeanne Callegari (2008), mas também como um poeta no sentido dufrenniano: alguém que, ao buscar o termo exato, burilado, lapidado, faz da linguagem uma matéria extremamente viva, pulsante, politicamente evocativa e esteticamente tocante.

No prefácio, Caio F. Abreu parece destacar os tempos difíceis do militarismo em: "Tempos de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão" (Abreu, 2018,

p. 119). Por conjectura, o substantivo "fumaça" leva o leitor a imaginar o cenário confuso e dissimulado criado pelo regime autoritário. Para além de evocar um cenário turvo e dissimulado, o termo em questão também pode aludir à noção de algo oculto ou disfarçado, configurando uma tentativa de encobrir a realidade por meio da manipulação das informações, característica recorrente de um regime autoritário, como o da ditadura civil-militar de 1964. A fumaça, sob essa ótica, pode ser interpretada como uma metáfora da neblina ideológica que velava a verdade, obstruindo a lucidez da sociedade e dificultando a percepção das transgressões de poder e das infrações aos direitos humanos. Em seguida, Abreu utiliza o substantivo "sonho" e dois adjetivos vinculados a ele: "lindos" e "dourados". Numa hipótese interpretativa, os adjetivos "dourados" e "lindos", atribuídos ao substantivo "sonho", remetem a um ideal otimista, associando-se às esperanças e expectativas de um futuro promissor. No entanto, essa visão rapidamente entra em contraste com o adjetivo "negra", presente na passagem "negra repressão", criando um jogo conjectural entre luz e sombra. Esse contraste ressalta a tensão entre os sonhos de uma geração jovem e a dura realidade da repressão, como se a promessa de um futuro melhor fosse ofuscada pela violência e pela censura do regime. O jogo de palavras é claro. O uso de antíteses ("dourados" e "negra") leva o leitor a um espaço de grande dramaticidade. Caio F. Abreu, aliás, usa a alternância de termos que sugerem cores, criando um jogo de luzes: o cinza em "fumaça", o amarelo em "dourados" e o preto em "negra". Assim, no nível semântico, a intencionalidade faz-se presente. Trata-se de um uso da linguagem que mobiliza imagens sensoriais, criando uma experiência estética profundamente vinculada à crítica social, o que, mais uma vez, nos remete à concepção de Dufrenne sobre a obra de arte como revelação poética do mundo.

Em continuidade à análise da poeticidade de Caio Fernando Abreu, e ampliando a reflexão sobre o modo como o autor entrelaça crítica social e sensibilidade estética, convém trazer a contribuição de Rosa Maria Goulart (1990), professora de Teoria Literária, que, apoiada em Northrop Frye, faz menção a uma modalidade poética que satisfatoriamente se encaixa na intencionalidade do fazer poético de Caio Fernando Abreu. Segundo ela, num processo poético chamado por Northrop Frye de *transitional kind*, o narrador "vai dizendo a sua emoção ou comentando poeticamente o mundo narrado; vai introduzindo simultaneamente a descrição de ações realizadas pelas personagens e instaurando a progressão que

exige a temporalidade” (Goulart, 1990, p. 35). Tal descrição ressoa de forma evidente no modo como a obra “Oásis” estrutura-se: a progressão narrativa não elimina a composição lírica, e o tempo, embora linear, é constantemente invadido por estados afetivos e imagens poéticas que ampliam a significação. É, logo, como se caracteriza as obras de Abreu, principalmente as que fazem alusão, de forma velada ou não, ao contexto situacional da época da qual ele fez parte: a ditadura civil-militar brasileira de 1964. No conto sob investigação, que se estrutura num tempo e espaço sob domínio de um regime de exceção, o narrador homodiegético, dada a manifestação exordial da urgência da narrativa, toma para si a responsabilidade do fazer poético. Concisamente, Rosa Maria Goulart destaca:

[...] o romance combina a linearidade e a sintagmática narrativa com discursos em que o estatismo ou uma espécie de simultaneidade temporal e a aparente imediatez na percepção de seres, coisas e espaços, são suficientemente fortes para originarem formas de linguagem, microestruturas textuais e figurações metafórico-simbólicas que se apresentam ao discurso (e à atitude) da poesia (Goulart, 1990, p. 36)

A confluência entre narratividade e sensibilidade lírica, tão bem apontada por Goulart, reforça o que Dufrenne (1969) postula sobre a obra de arte como experiência: não apenas algo que se compreende racionalmente, mas que se sente. Por isso, o discurso poético de Caio, mesmo atravessado por densas marcas históricas, revela-se como um lugar de emoção e revelação estética.

Aproveito para destacar o teor autobiográfico presente em “Oásis”. Paula Dip, em “Para sempre teu”, Caio F.” (2009), ao discorrer sobre a infância do contista, testemunha:

Além de saltar em piscina de areia, Caio e seu *petit comité* gostavam de fazer fogueiras nas festas de São João e adoravam brincar de “oásis” - uma verdadeira farra: significava ir para a rua e tentar sobreviver à queda de um suposto avião em que ele e seus amigos voavam, como nos velhos filmes de guerra, e atravessar um deserto - distância que ia da casa dos Abreu até um quartel que havia no fim da rua, onde ficava o “oásis”, para buscar alimentos e peças para consertar o avião, conforme descreve em um conto [minha consideração: “Oásis”] do livro *O ovo apunhalado* (Dip, 2009, p. 103)

O teor autobiográfico destacado por Dip (2009) leva-me à fala de Mikel Dufrenne (1969) a respeito do artista ser correlato ao mundo sobre o qual ele fala: “o mundo que deve dizer é o seu mundo e eis porque é verdade que ele se exprime e se revela sempre na obra” (Dufrenne, 1969, p. 141). A afirmação dufrenniana reforça a ideia de que a criação artística não é apenas invenção formal, mas resposta a um apelo do mundo vivido (mundo que, no caso de Caio F. Abreu, não só foi atravessado

pelas dores de um regime de exceção, mas também pelas experiências íntimas que se fundem à estética das narrativas). Diante de um conto cujo enredo reflete o seu próprio universo, Caio F., “ao ouvir o apelo que lhe é dirigido [...] e que o incita a criar” (Dufrenne, 1969, p. 141) - o amargor social em decorrência do contexto político civil-militar, em que ele particularmente está inserido - fala através da escrita e corporifica o sentimento de descontentamento e indignação com o regime. Nesse sentido, a experiência pessoal se converte à matéria estética e política, e a obra, como deseja Dufrenne, torna-se o lugar de encontro entre o mundo real e a consciência sensível do escritor. Vale destacar que Mikel Dufrenne, na seção 8, sustenta que a indignação desperta no artista o desejo de falar.

Essa íntima intersecção entre experiência vivida e elaboração ficcional, iluminadas pelas perspectivas de Dufrenne, Dip e Goulart, encontra aprofundamento no trabalho de Nelson Luís Barbosa (2011), que se debruça sobre a tensão entre autobiografia e ficcionalização na obra de Caio Fernando Abreu. No trabalho *Imagem e memória na autoficção de Caio Fernando Abreu* (2011), Nelson Luís Barbosa, ao discutir acerca do tom confessional na obra do contista gaúcho, traz que, a tonalidade confessional que permeia a produção literária de Caio F. Abreu (1948-1996), claramente inspirada por sua musa Clarice Lispector, frequentemente conduziu a crítica a enquadrá-la como “autobiográfica” (Barbosa, 2011, p. 287). Contudo, segundo o Barbosa (2011), o escritor reiterou em diversas ocasiões que tal intenção nunca o moveu, ainda que admitisse sem reservas que sua existência estava integralmente refletida em sua criação artística (Barbosa, 2011, p. 287). Consoante Barbosa (2011), Caio Fernando Abreu nunca hesitou em vivenciar as experiências marcantes de sua geração e em incorporá-las à sua produção literária – viveu como clandestino na Europa, trabalhou lá como lavador de pratos, foi modelo vivo, aderiu aos movimentos *hippie* e *dark*, experimentou substâncias psicotrópicas. Sua trajetória pessoal, segundo Barbosa (2011), foi marcada por corajosas exposições de sua intimidade, como a decisão de tratar sobre a sua sexualidade fluida em uma época em que tal atitude era pouco usual, especialmente no meio literário (Barbosa, 2011, p. 287). Essa postura contribuiu para que sua escrita fosse frequentemente associada à chamada “literatura gay”. Contudo, de acordo com Barbosa (2011), essa visão reflete uma leitura limitadora – e, por vezes, impregnada de preconceitos – por parte da crítica, que insistiu em interpretar tanto o autor quanto sua obra exclusivamente a partir dessa perspectiva (Barbosa, 2011, p. 287). Nelson Luís Barbosa (2011)

descreve, sobretudo, que a percepção de que sua escrita possuía um viés autobiográfico parece ter se consolidado ainda mais no imaginário crítico após sua revelação, em agosto de 1994, publicada em crônicas nos jornais “Estado de S. Paulo” e “Zero Hora”, de que era portador do vírus HIV (Barbosa, 2011, p. 287). Essa magnitude dos fatos biográficos, consoante Barbosa (2011), “enformaram a obra de Caio, pois, de um modo ou de outro, atravessam sua escrita e se alojam explícita ou sorrateiramente em seus muitos contos, novelas, seus dois romances, sua dramaturgia e, sobretudo, em suas crônicas, revelando do autor talvez mais do que ele mesmo pudesse ter pretendido mostrar” (Barbosa, 2011, p. 287).

É possível adiantar que essa realidade perscrutada em sua escrita revela de certo modo, em Caio, uma crença de que a literatura pudesse de algum modo suprir as deficiências do real, sempre inferior ao imaginário, funcionando para ele como uma espécie de espelho onde pudesse enfim se mirar, se revelar aos outros, ou mesmo permitir ao Outro se ver ou se revelar por meio dela. Mas, mais que isso, essa escrita revela em si a própria crise da representação literária ao expor a experiência do próprio autor/narrador como o elemento determinante de sua criação assumida em sua vivência real (Barbosa, 2011, p. 287-288).

Entendendo que Caio F Abreu “jamais se dedicou a contar em seus textos histórias estritamente reais de sua vida” (Barbosa, 2011, p. 288), Nelson Luís Barbosa (2011), percebendo que a definição de “autobiografia” - lançada pelo francês Philippe Lejeune, em 1970 - deixa dúvida a relação entre Caio F. Abreu e sua vasta produção literária, evoca a concepção de “autoficção” concebida por Serge Doubrovsky, no decêndio de 1970 (Barbosa, 2011, p. 288). Segundo Barbosa (2011), Serge Doubrovsky não apenas cunha o termo “autoficção” para designar sua própria obra, como também elabora sua teoria a respeito (Barbosa, 2011, p. 288). Trata-se, consoante Barbosa (2011), de uma escrita que, embora fundamentada e refletindo as experiências reais do autor, preserva a dimensão criativa de sua elaboração linguística, configurando um espaço em que uma verdade existencial pode emergir, mesmo quando articulada por meio de uma narrativa inteiramente ficcional (Barbosa, 2011, p. 288). Essa análise possibilita, de acordo com o pesquisador, “uma abordagem mais abrangente da obra de Caio Fernando Abreu, possibilitando ao leitor perscrutar a presença real do autor de forma determinante em seus textos, ainda que de modo decididamente ficcionalizado” (Barbosa, 2011, p. 288). No caso da autoficção doubrovskiana, Barbosa (2011) expõe que a relação autor-narrador-personagem parece evidente, sobretudo devido às “pistas” viabilizadas pelo próprio autor no texto

ou a elementos que podem ser reconhecidos com base nos dados “peritextuais”, conforme a concepção de Gérard Genette (1987) (Barbosa, 2011, p. 288). Já na perspectiva da autoficção nos moldes propostos por Vincent Colonna (1980), em que não se exige necessariamente a explicitação da relação autor-narrador-personagem, Nelson Luís Barbosa (2011) identifica que a dificuldade em discernir um evento real que tenha sido transformado em ficção cria margem para questionar a veracidade do relato, interpretando-o como um artifício meramente narrativo (Barbosa, 2011, p. 288).

Em seu estudo, Nelson Luís Barbosa (2011) propõe, como forma de verificação do fato real, a “sobreposição” de textos. Esse critério, segundo ele,

implica o cotejamento e a aproximação de textos variados do próprio autor ou de outros que venham, de algum modo, informar e/ou recuperar o dado existencial, permitindo com isso a identificação de sua transposição no texto por meio da elaboração ficcional. Assim, por meio do diálogo estabelecido entre o texto-base (a obra ficcional) e outras formas de escrita, como cartas, crônicas, entrevistas, depoimentos etc., chega-se à identificação desse fato real transposto na criação ficcional do autor. Esse critério possibilita, entre outras coisas, o estabelecimento de uma autoficção mesmo para os casos de narrativas fortemente articuladas em uma potente terceira pessoa ou por outros modos de elaboração criativa por parte do autor, mesclando ora o recurso do homônimo, ora o recurso da sobreposição dos textos identificadores do elemento real transpassado na ficção (Barbosa, 2011, p. 289-290).

O trabalho de Barbosa (2011) trata, além do mais, sobre a mesma obra que compõe o corpus desta dissertação: o conto “Oásis” (1975), de Caio Fernando Abreu. Ensejo trazer um breve recorte sobre a análise de Barbosa (2011) acerca do aspecto autoficcional do conto, a fim de correlacionar tal observação à citação de Paula Dip (2009) sobre o teor autobiográfico presente em “Oásis” (Dip, 2009, p. 103) e à máxima de Mikel Dufrenne (1969) sobre o escritor ser análogo ao mundo sobre o qual fala (Dufrenne, 1969, p. 141).

Segundo Barbosa (2011), a perspectiva da narrativa presente no conto “Oásis” evidencia que se trata não apenas de uma recordação de uma brincadeira típica da infância, mas, sobretudo, da memória de um evento singular ocorrido durante uma dessas ocasiões, que marcou o fim daquelas brincadeiras infantis (Barbosa, 2011, p. 293). Embora o episódio específico não seja claramente explicitado no texto, Barbosa (2011) alega que se torna perceptível que ele alude ao golpe militar, o qual, sob a influência das imposições do regime militar, foi consignado na história nacional como a “revolução de 64” (Barbosa, 2011, p. 293). E a palavra “revolução”, nos dizeres de Barbosa (2011), é sugerida no conto, tanto pela perspectiva do pai, ao admitir que o

país enfrentava uma grave crise, quanto pelas crianças em castigo, provavelmente ecoando a expressão ouvida no noticiário transmitido pelo rádio da sala e repercutida no quarto onde estavam confinadas pela segunda vez no mesmo dia (Barbosa, 2011, p. 293). Esse jogo entre escuta e repetição, entre ruído externo e reverberação íntima, aliás, sugere o modo como a linguagem do regime se infiltra nas brechas do cotidiano, mesmo na vida de crianças. "Oásis" opera como um ponto de inflexão em que se rompe o horizonte da inocência, abrindo-se à brutalidade da história. A infância, neste conto, não é apenas recordada, mas ferida. O conto, de acordo com Barbosa (2011), "funcionaria assim como uma legítima narrativa ficcional" (Barbosa, 2011, p. 293) que, por meio das memórias do narrador, resgata a imagem de um evento histórico. Isso se dá, segundo o pesquisador (2011), não apenas pela ignorância geral acerca do que estava sendo tramado no país em 1964, mas, sobretudo, pela percepção de uma perda de inocência e pela consciência de realidades mais severas que se instaurariam a partir de então, resultantes de uma ditadura militar que desmantelaria os alicerces de uma cultura ainda em formação e, desde então, exilada do cenário nacional (Barbosa, 2011, p. 293). É nesse ponto que a teoria de Dufrenne (1969) fecunda: ao conceber a obra de arte como revelação do mundo, compreende-se que o conto de Caio Fernando Abreu não se limita a narrar uma experiência pessoal, mas dá forma à opressão histórica nefasta que o atravessa. O mundo que se revela em "Oásis" é o de uma infância rasgada pela realidade política que ela não compreende, mas que a violenta. O narrador-personagem narra o que os adultos não ousam dizer.

Nelson Luís Barbosa é enfático ao dizer que "o conto 'funcionaria' como uma narrativa ficcional" (Barbosa, 2011, p. 293) se não houvessem elementos presentes em sua estrutura e em seu peritexto, que permitem ao leitor identificar aspectos da realidade vivida pelo autor-narrador, os quais podem ser corroborados no plano factual (Barbosa, 2011, p. 293). Tais elementos, dispostos no parágrafo a seguir, levam à conclusão inequívoca, segundo Barbosa (2011), de que o narrador em primeira pessoa é, na verdade, Caio Fernando Abreu (Barbosa, 2011, p. 293-294).

Inicialmente, Nelson Luís Barbosa (2011) reflete sobre a dedicatória presente em "Oásis": "Para José Cláudio Abreu, Luiz Carlos Moura e o negrinho Jorge" (Barbosa, 2011, p. 294). Consoante o pesquisador, a dedicatória relaciona-se propriamente com, ao menos, dois personagens nitidamente citados no conto: Luiz e Jorge, primo e afilhado da mãe de Caio, respectivamente (Barbosa, 2011, p. 294).

Para corroborar seu estudo, Barbosa (2011) apresenta o trecho de uma carta de Caio F. Abreu à Jacqueline Cantore:

Além da dedicatória, a relação de parentesco e amizade pode ser depreendida de uma carta do próprio autor à amiga Jacqueline Cantore, datada de 24 de junho de 1981, enviada de São Paulo, onde Caio veio depois a morar. Nessa carta pode-se ler: “Véspera de São João, e a minha cabeça deu uma volta até as fogueiras que nós fazíamos em Santiago do Boqueirão, eu, Nairzinha, minha irmã de criação, Beco, meu primo, o negrinho Jorge, afilhado de minha mãe, meu irmão Gringo...”, passagem em que o autor recupera uma das brincadeiras do tempo de infância e identifica entre os amigos os personagens do conto (Barbosa, 2011, p. 294).

Os elementos biográficos, corroborados pela carta do próprio autor, possibilitam entender que o conto, segundo Barbosa (2011), reflete uma experiência verídica vivida por Caio Fernando Abreu durante sua infância em Santiago do Boqueirão (Barbosa, 2011, p. 294). Para mais, o pai do escritor, que foi militar, residia próximo a um quartel - elemento citado no conto -, situado a poucas quadras da casa onde Caio viveu até os quinze anos, cercado pela companhia de irmãos, primos e amigos (Barbosa, 2011, p. 294). Vale ressaltar que Barbosa (2011) explicita que embora a narrativa da brincadeira infantil possa, à primeira vista, ser interpretada como um evento real, o mesmo não se pode afirmar com certeza sobre o episódio central ocorrido naquele dia específico, pois Caio F. Abreu, no ano do golpe militar (1964), completaria dezesseis anos e já residia em Porto Alegre (Barbosa, 2011, p. 294). Seria, também, pouco provável, segundo Barbosa (2011) “que um menino de dezesseis anos, mesmo naquela época, ainda se lançasse a brincadeiras desse tipo com os colegas” (Barbosa, 2011, p. 294).

Com seu estilo singular de entrelaçar ficção e realidade, vida e obra, Caio Fernando Abreu optou por narrar, de forma poética e sob a perspectiva de uma criança, um episódio que marcou profundamente sua trajetória (Barbosa, 2011, p. 295). No conto, de acordo com Barbosa (2011), a violência, a imposição do silêncio, a opressão e a truculência associadas ao regime ditatorial emergem de maneira sutil, disfarçadas na aparente simplicidade da história infantil vivida pelos personagens (Barbosa, 2011, p. 295). Além disso, a narrativa aborda, ainda segundo o pesquisador (2011), de forma tangencial, a desagregação familiar que caracterizou os períodos mais sombrios da ditadura, destacando o instante da perda da inocência, não apenas do autor, mas de toda a sua geração (Barbosa, 2011, p. 295).

Tal perda da inocência, narrada com o lirismo característico da obra de Caio Fernando Abreu, extrapola os limites da experiência individual. A partir do olhar infantil, projeta-se a imagem de um país dilacerado pela repressão e pelo silêncio institucionalizado. A infância evocada no conto revela-se menos como um espaço de nostalgia do que como uma forma sutil de resistência estética e sensível diante do autoritarismo instaurado.

Numa análise mais pormenorizada de “Oásis”, destaco o primeiro parágrafo. Nele, a expressão “treinados como estávamos nas imaginações mais delirantes” pode ser interpretada como crítica ao governo, numa possível referência à alienação compulsória da população imposta pelo governo. A escolha lexical (“treinados”) já denota um condicionamento, uma pedagogia do delírio que substitui o senso crítico pela fantasia, não no sentido criativo, mas no sentido ideológico e alienador. Neste momento, cabe recapitular que Marcos Napolitano (2021) é categórico quando diz que a prática da censura durante o governo repressor possibilitou não somente um movimento de centralização burocrática do poder, mas também a manutenção e vigilância da moral e dos bons costumes da sociedade. Portanto, a circulação de importantes informações políticas de conhecimento geral era meticulosamente obstruída. Sob este ângulo, Daniel Aarão Reis (2014) aclara que a guerra entre os transgressores pertencentes aos movimentos de esquerda e a polícia política “era algo que a maioria da população não conseguia compreender, quanto mais participar de forma direta” (Reis, 2014, p. 74). Segundo Reis (2014), ao contrário do que os integrantes dos movimentos de luta contra a ditadura achavam, poucas eram as pessoas que “compartilhavam de suas convicções e certezas” (Reis, 2014, p. 75).

A leitura da abertura de “Oásis”, à luz das contribuições de Napolitano e Reis, evidencia como Caio Fernando Abreu converte o universo infantil em uma poderosa alegoria da condição de ignorância programada que permeou a sociedade brasileira sob o regime militar. A alienação retratada no conto ultrapassa o plano do acaso ou da conjuntura: ela se manifesta como uma estrutura pedagógica da dominação, incorporada e naturalizada no cotidiano. Ao atribuir essa crítica à voz de uma criança, o autor subverte o discurso hegemônico e expõe, de modo contundente, a fragilidade dos sujeitos diante de uma verdade sistematicamente ocultada. “Oásis” se configura, assim, como um espaço ambíguo e tensionado, simultaneamente refúgio simbólico e prisão discursiva.

No segundo parágrafo do conto, Caio F. Abreu parece, de forma irônica, objetificar o quartel que corporifica o oásis da brincadeira. Num primeiro momento, interessa-me destacar o sentido figurativo da palavra “oásis” que, essencialmente, compõe o título da obra. Segundo o Dicionário Online de Língua Portuguesa, define-se, alegoricamente, “oásis” como o “lugar e/ou circunstância que, embora estejam cercados por momentos ou coisas desagradáveis, ocasiona prazer; tudo o que pode parecer calmo”. No texto, o narrador-personagem, ao falar sobre o surgimento da brincadeira, discorre acerca do deslumbramento que ele e os amigos tiveram ao visitar o quartel pela primeira vez, prática a que, então, sucederam mais e mais visitas posteriormente:

Acho mesmo que foi naquela tarde em que visitamos o quartel pela primeira vez que a brincadeira nasceu. Absolutamente fascinados, sentimos necessidade de vê-lo mais e mais vezes, principalmente ficamos surpresos por não termos jamais imaginado quantas maravilhas se escondiam atrás daquele portão branco, e tão tangíveis, ali, no fim da rua de nossa casa (Abreu, 2018, p. 131).

Antes de articular uma hipótese interpretativa para o excerto acima, interessa-me frisar o momento de censura pela qual a década de 1970 perpassava. Regulamentada pelo Decreto-Lei n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970, a censura incidiu exponencialmente sobre o mercado editorial após a centralização do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), em Brasília, Distrito Federal¹⁷. A saber, os art. 1º e 2º:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

As sanções, a saber:

Art. 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares;

Art. 5º A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste

¹⁷Decreto n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

Decreto-lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal.

A coletânea de contos *O ovo apunhalado* (1975), a qual “Oásis” pertence, nasce no decorrer dos anos 1970. Diante de um período de caça e tortura violenta aos que criticavam o governo, Caio F. Abreu driblaria a censura por meio de uma escrita velada, calçada de metáforas. É justamente nesse ponto que a estética se torna política: a linguagem alegórica é a máscara necessária para que o autor denuncie. Não à toa, o narrador do conto sob estudo compara o quartel a um oásis. Na história, depois de se arrastarem pela rua, a qual simbolizava o deserto, os sobreviventes - o narrador-personagem e seus outros três amigos - encontrariam refúgio e conforto na construção militar de portão branco, daí a menção ao oásis. A cor branca do portão sugere uma paz artificial, uma calmaria encenada. Aliás, na passagem do excerto supracitado, em “principalmente ficamos surpresos por não termos jamais imaginado quantas maravilhas se escondiam atrás daquele portão branco”, é possível levantar a hipótese da presença de uma ironia em “jamais imaginando quantas maravilhas se escondiam atrás daquele portão branco”. No âmbito semântico, a utilização da ironia representa, segundo o linguista José Luiz Fiorin (2014), uma pregressa intenção do autor em provocar escárnio, desprezo ou sarcasmo. Essa ironia, velada e sutil, opera como um dispositivo crítico que tensiona o sentido aparente. O quartel, símbolo do autoritarismo, é apresentado como maravilhamento infantil, o que, ao contrário de suavizar o impacto da violência, o intensifica.

A eficácia do gesto simbólico na escrita de Caio Fernando Abreu reside, sobretudo, na maneira como o autor elabora uma estética profundamente atravessada por tensões históricas, sociais e subjetivas. O conto “Oásis” representa uma das expressões desse projeto literário mais amplo que sustenta a coletânea *O ovo apunhalado*, cujas narrativas, ainda que autônomas, se articulam por meio de uma crítica social persistente, formulada a partir de uma linguagem híbrida, sensorial e evocativa. É nesse horizonte interpretativo que se inscreve a leitura proposta por Ana Paula Teixeira Porto e Luana Teixeira Porto (2004), ao destacarem, na antologia, um jogo elaborado entre forma e conteúdo, realismo e surrealismo, denúncia e lirismo, elementos que compõem a alma estética e política da obra.

De acordo com Ana Paula Teixeira Porto e Luana Teixeira Porto, em *Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social* (2004), a antologia de contos *O ovo*

apunhalado, lançada em 1975, revela uma pluralidade tanto em sua ficção quanto em sua forma (Porto; Porto, 2004, p. 62). Diversas narrativas da obra, segundo as autoras, abordam questões sociais, como a exploração entre indivíduos, as crises nas relações interpessoais, a sensação de isolamento e as inquietações existenciais de personagens que procuram afirmar sua identidade (Porto; Porto, 2004, p. 62). Em diálogo constante com o panorama social da época, Ana Porto e Luana Porto (2004) alegam que os textos buscam retratar a sociedade utilizando uma linguagem despojada de complexos formalismos, mas que combina sentidos literais e figurados, o realismo e o surrealismo, o particular e o coletivo, evidenciando como a literatura é capaz de assimilar as dinâmicas sociais em sua própria composição estética (Porto; Porto, 2004, p. 62). No estudo de *O ovo apunhalado*, as pesquisadoras (2004) manifestam que os contos da coletânea, com uma abordagem peculiar na criação de personagens, reunindo características do real e do surreal, destacam-se tanto pela delicadeza com que são estruturados quanto pela profundidade na exploração dos temas, evidenciando a maestria literária do autor (Porto; Porto, 2004, p. 63).

Nesse sentido, a leitura de “Oásis” à luz da proposta crítica de Porto e Porto (2004) permite compreender como Caio F. Abreu incorpora os dilemas históricos e subjetivos do Brasil sob a ditadura civil-militar em uma linguagem literária de forte potência simbólica. A justaposição entre elementos realistas e oníricos, o recurso à alegoria e à ironia, bem como a escolha por vozes narrativas marginais ou vulneráveis, como a da criança, constituem estratégias que desestabilizam os discursos hegemônicos e convocam o leitor a uma apreensão mais complexa da realidade. Assim, a estética que perpassa a coletânea não é mero ornamento, mas modo de intervenção crítica, elaborada no entrelaçamento entre forma e conteúdo, sensibilidade e resistência.

Com “narrativas elípticas que essencialmente “sugerem”, ao invés de “dizerem” (Chaplin *apud* Porto; Porto, 2004, p.63), Ana Porto e Luana Porto (2004) examinam que

a antologia explora as características do homem e da sociedade contemporânea de modo a representar na ficção uma realidade desajustada em que não há muitas possibilidades para solução dos problemas enfrentados pelos sujeitos. Nesse sentido, o tom das narrativas é pessimista, já que elas não apresentam perspectivas para a amenização dos conflitos, mas ao contrário, tendem a indicar uma proliferação deles, o que é intensificado pela ausência de um desfecho feliz para os personagens (Porto; Porto, 2004, p. 63).

Ana Porto e Luana Porto (2004) trazem significativas considerações que vão ao encontro da análise que traço do conto “Oásis” (1975), sobretudo no aspecto de “sugestões” ao período do regime civil-militar brasileiro feito pelo narrador ao contar sua brincadeira de criança. Como característica de “Oásis”, bem como de toda a coletânea, predominam-se, nos contos, consoante A. Porto e L. Porto (2004), narrativas sequenciais, com início, desenvolvimento e desfecho notoriamente delineados, sem a descontinuidade de diálogos ou cenas. Todavia, na construção dos personagens, o modelo convencional em que o narrador os apresenta diretamente ao leitor é abandonado em favor de sugestões implícitas, delegando ao leitor a tarefa de delinear o perfil das figuras ficcionais (Porto; Porto, 2004, p. 63). Para Ana Porto e Luana Porto (2004), o fator “social”, aliás, e o contexto de produção são peças-chaves que arquitetam as entrelinhas da coletânea:

As narrativas, construídas de diferentes formas (relato, diálogo, reflexão, memória, por exemplo) que se repetem ao longo da obra, mantendo uma certa unidade temática, revelam um olhar sensível e ao mesmo tempo crítico sobre as relações sociais que marcam o contexto contemporâneo. Surge então uma literatura que funde à sua constituição o contexto, na tentativa de sugerir uma abordagem bastante analítica e, às vezes, irônica da sociedade, tal como os contos “Nos poços”, “Retratos” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô” sugerem (Porto; Porto, 2004, p. 63-64).

Um outro argumento levantado pelas pesquisadoras (2004) diz respeito à construção da identidade dos personagens na coletânea de 1975. A. Porto e L. Porto (2004) evidenciam que os personagens são elaborados sem uma identidade definida: não possuem nome, idade ou ocupação, sendo mencionados apenas através de pronomes pessoais (em “Oásis”, conto que constitui o *corpus* deste trabalho, o narrador não possui nome, por exemplo). As autoras (2004), ao tratarem sobre a justificativa da não nomeação dos personagens, esclarecem que a exploração de tal recurso tem a função de caracterizá-los como “pessoas que estão esvaziadas de sua identidade” (Zilberman *apud* Porto; Porto, 2004, p. 66), o que gera, conseqüentemente, “a impossibilidade de nomeação recorrente também do contexto” (Porto; Porto, 2004, p. 66).

A. Porto e L. Porto (2004) registram, a propósito, que a produção literária de Caio F. Abreu pode ser analisada sob a perspectiva de suas interações com a sociedade, em consonância com a abordagem teórico-metodológica apresentada por Antonio Candido em “Literatura e Sociedade” (Porto; Porto, 2004, p. 66). Para o crítico, sob o prisma de uma abordagem interpretativa, o estudo da literatura, vinculado à

história, pode possibilitar que o fator “social” seja perscrutado “como fator da própria construção artística, estudado ao nível especulativo, e não ilustrativo” (Candido *apud* Porto; Porto, 2004, p. 66).

Igualmente, ao explorar a coletânea *O ovo apunhalado* (1975), Guilherme Zubaran de Azevedo, em *História e Literatura: as vozes de uma geração nos contos de Caio Fernando Abreu* (2011), revela uma obra que abraça a exteriorização do “outro” e

expressa as paisagens subjetivas e identitárias ligadas ao grupo de jovens que viveram o final da década de 1960 e os anos de 1970, período histórico marcado pelo recrudescimento da violência e da repressão impostas pelo regime militar brasileiro e pela efervescência cultural promovida pelo Tropicalismo e a Contracultura (Azevedo, 2011, p. 129).

A coletânea de 1975 retrata, literariamente, segundo Azevedo (2011), os dilemas da juventude no final da década de 1960 e nos anos de 1970 (Azevedo, 2011, p. 130). Consoante Azevedo (2011), neste período, sobretudo num contexto global, destaca-se o surgimento dos protestos estudantis na França e nos Estados Unidos, bem como o fortalecimento do movimento de contracultura, que introduziu temas de natureza comportamental na agenda política, com ênfase nas questões da defesa da subjetividade, da liberdade sexual e de novos códigos de conduta (Azevedo, 2011, p. 130). Nessa era de efervescência social, inicia-se, no Brasil, de acordo com Azevedo (2011), um processo de modernização das estruturas econômicas, de caráter conservador, “executada pelo regime militar na base do aumento da violência repressiva por meio de prisões, censuras, torturas e da suspensão dos direitos políticos” (Almeida; Weis *apud* Azevedo, 2011, p. 130). No mundo das artes, unânime a Azevedo (2011), o aparecimento do Tropicalismo revitalizou a criação artística brasileira ao buscar integrar as expressões das vanguardas internacionais, combinando-as com aspectos da cultura tradicional do país e notabilizando “a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento” (Hollanda *apud* Azevedo, 2011, p. 130).

Guilherme Azevedo (2011) aponta, a partir de Antonio Candido (2006), que a produção literária brasileira, nesse contexto de ebulição, distingue-se pela diversidade de formas literárias, nas quais diferentes técnicas e recursos linguísticos se fundem na elaboração de narrativas imersas em um profundo espírito de oposição. Esse

movimento opositor se revela não só na resistência ao regime militar, mas também na subversão das convenções tradicionais de estruturação (Azevedo, 2011, p. 130).

Destaco a citação de Antonio Candido, em *A nova narrativa* (2006):

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

Em conexão com esses elementos vanguardistas e de contestação, o conto brasileiro, neste período, experimentou, de acordo com Guilherme Azevedo (2011), um significativo florescimento em sua produção, consolidando-se como um relevante meio de expressão da intelectualidade (Azevedo, 2011, p. 130-131). Azevedo (2011) diz que, dentro do universo da narrativa curta, sobressai-se a vertente intimista, em que se destacam as obras de Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Autran Dourado e Caio Fernando Abreu, cujas produções retratam subjetividades em turbulência, refletindo os desajustes com o contexto social (Azevedo, 2011, p. 130-131).

Sobre Caio Fernando Abreu e sua produção literária, Azevedo (2011) menciona que o contista gaúcho “vivenciou intensamente essa época nas suas mais diversas atividades como jornalista e escritor” (Azevedo, 2011, p. 131). As referências culturais e políticas permeiam a vivência do escritor, sendo assimiladas e processadas, consoante Azevedo (2011), na elaboração de sua obra ficcional, com o intuito de transformá-la em uma representação de sua própria geração. Isso evidencia o caráter marcadamente representativo de suas narrativas, as quais se dedicam a expressar a não marginalização dos comportamentos, gestos, hábitos e modos de vida característicos de sua era (Azevedo, 2011, p. 131). Para Guilherme Azevedo (2011), “a materialização literária desses ecos geracionais ocorre pela problematização da individualidade e da singularidade do Eu diante de um mundo autoritário e massificado” (Azevedo, 2011, p. 131). O pesquisador acrescenta:

A perspectiva da narrativa direciona-se sempre ao indivíduo deslocado que, assumindo uma posição marginal, coloca em questão a sua existência - por meio das vivências da loucura, dos seus desejos sexuais, dos sonhos e do uso das drogas – ao mesmo tempo em que se relaciona com o mundo questionando a sua realidade. Estabelece-se, assim, um mútuo processo de reflexão relativo aos dramas de uma vida descentrada, mas que diz respeito,

também, a uma posição política e ideológica crítica frente à sociedade padronizada (Azevedo, 2011, p. 131).

É no processo de “colocar em questão a sua existência no mundo” que Caio Fernando Abreu arquiteta, segundo Azevedo (2011), sua produção literária:

A construção das suas narrativas contribui para esse processo de interrogação da condição de *estar-no-mundo*, na medida em que introduz uma série de aparatos verbais capazes de fragmentar as formas tradicionais de narrar um conto. A presença de elementos oriundos da música e do cinema; diferentes maneiras de grafia das letras e novos dispositivos textuais na denominação das personagens; a quebra da relação de espaço e tempo; a incorporação de imagens ligadas ao fantástico e ao alegórico; todos estes elementos constroem paisagens íntimas nas quais destaque-se um Eu marcado pela vivência da loucura, das drogas, da solidão e das práticas de sexualidades interditadas (Azevedo, 2011, p. 131-132).

Ao tratar sobre a produção de contos de Caio Fernando Abreu, Bruno de Souza Leal (2002) escreve que, embora as histórias de tamanhos mutáveis, presentes em seus cinco primeiros livros de contos (*Inventário do ir-remediável* (1970), *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos mofados* (1982) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), constituíssem, *a priori*, “amontoados de retalhos dispersos e sem ligação entre si” (Leal, 2002, p. 45), a premissa não se faz verdadeira. Leal (2002) detalha que existem neles uma “coerência, uma espécie de organicidade manifesta em recorrências e movimentos que unem os fragmentos que a compõem, levando a pensar num texto que se formaria a partir de vários outros” (Leal, 2002, p. 46). Presumivelmente autônomos, em cada um dos exemplares supracitados, os contos estão agrupados em frações, “ajuntados em grupos no interior de cada livro, [...] o que sugere uma ligação entre os textos” (Leal, 2002, p. 46). Cada coletânea de contos, consoante Leal (2002), “apresenta uma espécie de lógica, um propósito, um projeto que se delineia a partir de seu título, invariavelmente extraído do último conto” (Leal, 2002, p. 46).

Abro um espaço para a citação de Bruno Leal a respeito da estruturação dos contos nas coletâneas *Inventário do ir-remediável*, de 1970, *O ovo apunhalado*, de 1975 e *Pedras de Calcutá*, de 1977. Consecutivamente, nas duas primeiras, notar-se-á uma organicidade diferente da terceira:

Assim o é em *Inventário do ir-remediável*, composto por narrativas que raramente ultrapassam cinco páginas e dividido em cinco inventários menores: “do amor”, “da morte”, “da solidão”, “do espanto”, cada qual com vários contos; e o “do irremediável”, que é ao mesmo tempo o último “capítulo” e o último texto. *O ovo apunhalado* é dividido em três partes, nomeadas como

se fossem estrelas de uma constelação: “alfa”, “beta” e “gama”. *Pedras de Calcutá* é, de todos, o mais aparentemente descolado. Seus contos estão divididos em dois grupos, chamados simplesmente de “parte I” e “parte II” (Leal, 2002, p. 46).

Em *Morangos mofados* (1982), há uma compreensão maior da lógica, em oposição ao que se encontrará em *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988:

Composto por “o mofo”, “os morangos”, e “morangos mofados” – este último um conto dividido em movimentos, como uma sinfonia – é clara aqui a ideia de um processo de fusão, ou, no sentido contrário, de desconstrução de uma imagem, que aliás nomeia a coletânea e as seções que a compõem. [...] Por outro lado, *Os dragões não conhecem o paraíso* seria a negativa dessa impressão [de organicidade]. Afinal, são treze contos dispostos isoladamente, sem formar nenhum grupo (Leal, 2002, p. 46).

Tais fragmentos evidenciam, de acordo com Leal (2002), uma outra perspectiva meritória e substancial: “são parte de um corpo, um corpo por sua vez também quebrado e sem uma definição precisa, à primeira vista” (Leal, 2002, p. 47). Dessa forma, o professor e jornalista sugere que “o que seriam contos podem ser também momentos, trechos, partes, capítulos de um romance aberto, desossado, partido em sua estrutura clássica: um romance em ruínas” (Leal, 2002, p. 47). O entalhe na estruturação do livro pode ser igualmente percebido no corpo do enredo de alguns contos. A coerência de uma narrativa curta, com início, meio e fim, nem sempre é encontrada. Fala-se em uma espécie de desarmonia. Em contos como “Sargento Garcia”, de *Morangos mofados* (1982), o leitor está diante de personagens igualmente desarmônicos, estrangeiros ao convencional, “que se estranham e que estão deslocados no mundo” (Leal, 2002, p. 48). A propósito, tais personagens deslocados que habitam os contos de Caio F. Abreu são associados a alguns universos recorrentes como “loucura, drogas, o desejo e o sonho – vividos de forma algumas vezes excessiva – e também à figura do estrangeiro” (Leal, 2002, p. 48).

Sobre o estado de deslocamento, Bruno Leal (2002) expõe:

No conto “O afogado”, de *O ovo apunhalado*, por exemplo, narra-se, num ponto de vista próximo ao do protagonista, um médico, o conflito que este vive após o aparecimento de um homem desconhecido, quase morto, na praia da cidade de pescadores onde mora. O interessante, neste conto, é que o deslocamento é como que anunciado. O afogado precipita e expõe uma situação que é a do protagonista, ele mesmo um estrangeiro no lugar, incapaz de se integrar naquela comunidade. Entre ele e o outro que chega estabelece-se uma relação de identidade e de posse, causando a suspeita e a atitude agressiva por parte dos pescadores (Leal, 2002, p. 48-49).

Por vezes, o estranhamento rompe a rotina melancólica e tranquila das personagens, colocando em dúvida uma realidade antes estabelecida:

É como acontece nos contos “O coração de Alzira” e “Amor e desamor”, do livro *Inventário do ir-remediável*. Em ambos, a narrativa é de um hiato, de uma pausa vivida pelas personagens em meio ao seu dia-a-dia. No primeiro, uma mulher que acorda mais cedo que o marido, num domingo de manhã, fica a fazer considerações sobre si mesma, tendo em foco sua solidão e a falta de comunicação com o companheiro, pondo em xeque as próprias escolhas. No segundo, no ônibus, outra mulher começa a desejar o homem que viaja a seu lado, entrando numa espiral de questionamentos e ansiedade (Leal, 2002, p. 49).

Mais do que um retrato sobre as dores, as angústias, os vícios, o onírico e a insânia, esses contos apresentam, sobretudo, “uma realidade suspensa, quebrada em sua veracidade, num estranhamento multiforme, mas recorrente”. Suas personagens questionam sistematicamente o mundo em que vivem. Para além, “interroga-se, primeiro e primordialmente, o próprio eu, a partir de personagens que se situam “à margem” – ou se deslocam para lá” (Leal, 2002, p. 50). O eu e o mundo atuam para uma reflexão a fio sobre as questões que envolvem a existência humana (Leal, 2002, p. 50). Sobre isso, Leal (2002) pontua:

Muito do estranhamento (do eu, do mundo) presente nos livros, está ligado a uma opção de vida, à escolha de um mundo outro marginal, alternativo. No entanto, é bom frisar que esse estranhamento remete primeiro ao eu e depois ao mundo. A perspectiva é predominantemente existencial, questiona-se a própria constituição de si, o que é realidade, a vida, o estar-no-mundo. A esse eu descentrado que emerge nos/dos contos, corresponde uma realidade fortemente dependente do olhar que se dirige a ela, numa quebra que extrapola a dimensão temática e chega à dimensão formal (Leal, 2002, p. 52).

Com base nessas observações, compreende-se que a literatura de Caio Fernando Abreu constitui-se como um espaço de experimentação estética e exposição ética, em que a linguagem opera simultaneamente no plano do íntimo e do político. Esse movimento escritural, que articula deslocamento existencial, sensorialidade e crítica social, adquire novos contornos quando aproximado das reflexões de Paul Zumthor (2000) sobre a dimensão performática do poético e sua potência como ação.

Em *Performance, recepção, leitura* (2000), Paul Zumthor propõe uma concepção da linguagem poética que se aproxima da perspectiva bakhtiniana, entendendo-a como energia em circulação, ato ético e comunicação viva. A esse

respeito, a professora e pesquisadora Tatiana Bubnova¹⁸ elucida que o homem, para Mikhail Bakhtin, “encontra-se em permanente interação com seus semelhantes mediante a linguagem entendida como ato ético, como ação, como comunicação dinâmica, como energia” (Bubnova, 2011, p. 270). Ela acrescenta que “a escrita é privilegiada justamente como um percurso capaz de traduzir a voz humana” (Bubnova, 2011, p. 271). Destarte, Caio Fernando Abreu apoderou-se dessa escrita capaz de traduzir a voz humana para denunciar um governo autoritário responsável pela perseguição e tortura de civis transgressores ao regime. O escritor gaúcho, desenvolvendo sua narrativa com base na experiência individual e no prazer vivido, buscando, ao final, alcançar um ritual coletivo, utilizou-se da palavra para digladiar, resistir e traduzir as angústias de uma era dominada por uma direita reacionária. Para Caio F. Abreu, a palavra era um ato ético; era resistência.

A escrita de Abreu revela não somente uma crítica ao militarismo vivido por ele entre os anos de 1970 e 1980, mas também um questionamento acerca do patriarcado e da configuração de família tradicional convencionada pela burguesia e um diagnóstico de uma juventude letárgica e deprimida. Prestigiado pelos críticos literários, *Morangos mofados* (1982), um dos livros mais emblemáticos do contista e dramaturgo gaúcho, refletiu a crise do Brasil nos anos finais de uma ditadura civil-militar de 1964, que já durara 18 anos, e revelou personagens taciturnas, depressivas, solitárias, esquecidas socialmente, inseridas num cenário político-social polarizado e intolerante. Atualmente, a leitura da obra de Caio Fernando Abreu leva os leitores a refletirem sobre um período obscuro e cruel da história do Brasil. Sua escrita resgata as marcas da ditadura militar, um passado ainda pouco discutido e compreendido pela sociedade. A relevância da recepção de um texto de Abreu pode ser encontrada na definição de “recepção” dada por Paul Zumthor (2000):

“Recepção” é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos.” (Zumthor, 2000, p. 50).

¹⁸ Doutora em Letras Hispânicas pelo Colégio do México. É também professora de Teoria Literária e Literatura Espanhola da Universidade Nacional Autônoma do México. O ensaio *Voz, sentido y diálogo en Bajtín* foi publicado originalmente na Revista Acta Poética 27 nº 1, em 2006, p. 97-114. Este trabalho conta com a tradução de Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli, professor e docente da Universidade Federal de São Carlos, respectivamente.

Baseando-se nos ensaios de Wolfgang Iser, Paul Zumthor (2000) esclarece que o crítico literário alemão parte da ideia de que a maneira pela qual é lido o texto literário é que lhe confere seu estatuto estético. Zumthor esclarece que “a leitura se define como absorção e criação, ao mesmo tempo, alicerçada sobre um processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor” (Zumthor, 2000, p. 51). Ler Caio é se emocionar e refletir sobre narrativas que exploram os sentimentos de personagens que amam, lutam, resistem e adoecem. Referenciado Zumthor (2000), a leitura das obras de Abreu “deixa de ser unicamente decodificação de um grafismo, passando a ser um objeto que proporciona prazer” (Zumthor, 2000, p. 24). Essa carga de emoção que paira sobre sua diegese, caracterizada por Zumthor (2000) como “transformações”, dita a poeticidade de seus textos.

Todo texto poético é performativo na medida em que ouvimos [...] Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou intitulado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais ou de uma censura (Zumthor, 2000, p.54).

A materialidade destacada por Paul Zumthor parece ser encontrada em inúmeras produções literárias da segunda metade do século XX no Brasil. Autores como Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Angelo, Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu se dedicaram a inserir suas obras na história da construção de um Brasil democrático. A construção de suas personagens, que estão em constante diálogo com as diversas formas de opressão de um país antidemocrático, dedica-se a uma aproximação com as experiências que seus leitores tiveram com o regime despótico de 1964. As obras desses escritores tocaram profundamente aqueles que guardam as lembranças da violência da ditadura.

Na sua obra *O arco e a lira* (2012), Octavio Paz, poeta e ensaísta mexicano, abraça a concepção de que as produções literárias assumem características históricas de uma sociedade. No capítulo “Poesia e História”, infere-se que a linguagem poética configura-se como

expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. Sem palavra comum não há poema; sem palavra poética, tampouco há sociedade, Estado, Igreja ou comunidade

alguma. A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade. (Paz, 2012, p. 192).

A articulação entre poética e história, tal como delineada por Octavio Paz, oferece subsídios relevantes para uma leitura mais aprofundada do gesto literário de Caio Fernando Abreu, no qual a linguagem não se restringe a uma dimensão estética, mas se inscreve como fundamento simbólico de uma forma de existência crítica. Nesse horizonte, a inscrição do sujeito na linguagem revela-se também como inscrição no tempo histórico, ainda que mediada por percursos oblíquos, sensíveis e, por vezes, marcados pela fragmentação. Com base nessa perspectiva, torna-se possível retomar a análise do conto “Oásis”, em que o narrador constrói uma experiência de resistência cujo núcleo se forma precisamente no entrelaçamento entre linguagem, fabulação e crítica.

Numa tentativa de detalhar as condições favoráveis a fim de que a brincadeira se desenrolasse, o narrador, no terceiro parágrafo, conta que “era preciso bastante sol para brincar” (Abreu, 2018, p. 131) e nada de chuva: “Era preciso também que não houvesse chovido nos dias anteriores” (Abreu, 2018, p. 131). Neste trecho de menção à chuva, o narrador-protagonista logo segue com uma explicação: “pois por mais hábeis que fôssemos para distorcer pequenos ou grandes detalhes, não o éramos a ponto de aceitar um deserto lamacento” (Abreu, 2018, p. 131).

Frente aos contextos social, político e econômico autoritários em que estava inserido, convém, para um pressuposto interpretativo, destacar as passagens “distorcer pequenos ou grandes detalhes” e “aceitar um deserto lamacento”. Respectivamente, numa possível interpretação da primeira, adotando uma literatura de enfrentamento, Caio F. Abreu utiliza uma metáfora para abordar a distorção da realidade promovida pelo governo. A escolha do verbo “distorcer”, aliás, já aponta para uma dimensão de manipulação da realidade, um elemento chave para compreender o contexto político e social subjacente ao texto. Essa distorção reflete o modo como regimes nefastos instrumentalizam a verdade para se perpetuarem. Durante a ditadura de 1964, o regime empregou diversas estratégias para mascarar seu autoritarismo, como a censura à imprensa, a propaganda do ‘Milagre Econômico’, a repressão seletiva e invisibilizada, a manipulação de índices financeiros do governo e o uso do futebol como distração. Ao utilizar o verbo “distorcer” no conto em estudo,

Abreu não o faz por acaso: a palavra ecoa a manipulação da imagem nacional pelo regime, que encobria a violência com discursos de progresso e ordem. Pelo ponto de vista dos movimentos transgressores, do qual Caio Fernando Abreu fazia parte, o dinamismo e a prosperidade, cravados e disseminados pela política no poder, eram falácias. Em “aceitar um deserto lamacento”, Caio F. Abreu cria uma alegorização até mesmo sinestésica. José Luiz Fiorin (2014) teoriza a sinestesia como uma figura de linguagem responsável pela “reunião de termos pertencentes a planos sensoriais diversos: por exemplo, palavras referentes à audição e ao tato, ao olfato e ao paladar” (Fiorin, 2014, p. 63). Fiorin (2014) ensina que a sinestesia é uma figura de linguagem de fusão, em que “se altera o significado de um termo que indica uma sensação ao combiná-lo com outro de ordem sensorial diversa, [...] intensificando, assim, o sentido” (Fiorin, 2014, p. 63). Os vocábulos “deserto” e “lamacento” remetem à mistura de duas ordens sensoriais diferentes: tátil e visual. Enquanto “deserto” traz uma sensação tátil de aridez, sequeidão e calor, “lamacento” alcança um tato úmido, empapado e barroso. Enquanto “deserto” depreende uma sensação visual mais clara e reluzente, “lamacento” desperta um visual mais umbroso e opaco. Funcionando como um adjetivo de “deserto”, “lamacento” traz um tom antitético para a voz do narrador. Essa oposição entre “deserto” e “lamacento” gera um efeito dialético que reforça a tensão entre o desejo de pureza, clareza e liberdade (associados à brincadeira e à infância) e a realidade opressiva e suja da repressão política, simbolizada pela lama. Essa sinestesia sugere a complexidade da atmosfera vivida pelo narrador, permeado por contradições sensoriais e históricas.

Ainda na passagem “aceitar um deserto lamacento”, numa hipótese interpretativa, a utilização do verbo “aceitar” não foi em vão. Diante de uma política de repressão, “assumir como verdadeiro, real, correto” e “demonstrar concordância em relação” às práticas administrativas do governo ditatorial não eram ações chanceladas pelos contrários ao regime. Diante disso, Caio F. Abreu, teoricamente, antepõe um advérbio de negação para selar sua discordância e ratificar seu estado de escritor crítico. O “deserto lamacento” poderia, também, induzir à alegorização do sofrimento imposto pela ditadura. O “deserto” era o corpo do “brincar de oásis”. A brincadeira só seria possível com a presença dele. Caso chovesse, a diversão seria arruinada pelas águas da chuva, que trariam a lama. Sob este prisma, a “lama” poderia servir como alegoria para o golpe. Essa alegoria da chuva-lama remete à interrupção forçada da inocência e do prazer, elementos simbólicos da infância, que são contaminados pela

realidade política. O conto projeta, por meio da metáfora sensorial, o impacto da ditadura na experiência individual e coletiva. Essa escrita carregada de figuras de retórica traz o *status quo* poético de Caio F. Abreu.

No quarto parágrafo, Caio Fernando Abreu sugere o uso de choque elétrico como método de tortura na ditadura militar. O narrador, ao descrever o início da brincadeira, diz: 'brincar de oásis era a senha, e imediatamente caíamos no chão, ainda desacordados com o choque produzido pela queda do avião'. O choque elétrico foi um método de tortura amplamente usado pelos militares contra opositores durante os "anos de chumbo". No livro *Memórias do Esquecimento* (1999), o jornalista Flávio Tavares constata que, embora previamente já utilizado pelos policiais, por via de regra, contra os delinquentes, foi no período da ditadura de 1964 que o choque elétrico se tornou cruel:

Durante muitos anos no Brasil (até mesmo antes do terror do golpe militar de 1964), o choque elétrico foi utilizado pela polícia "normalmente" contra os marginais e delinquentes pobres, autores ou suspeitos de crimes comuns, para obter confissões ou informações. O choque elétrico sofisticado, com requintes de perversão, porém só foi usado contra presos políticos (Tavares, 1999, p. 34).

Acerca da brutalidade do choque elétrico, Flávio Tavares (1999) narra sua experiência como preso político:

O choque elétrico não se aplica com intenções assassinas, mas para triturar o prisioneiro, esmigalhá-lo, reduzindo-o a uma condição de inferioridade e impotência absoluta, física e psicológica. Eles não pretendiam matar, nem nos matar. Só nos aniquilar em vida, destruir-nos vivos como uma fogueira em que Joana D'Arc queimasse e queimasse sem jamais se extinguir nas chamas, para sofrer ainda mais com a dor multiplicada (Tavares, 1999, p. 30).

Vale pôr em evidência esta outra:

Cambaleio e caio à medida que os choques se multiplicam por todas as partes do corpo, pelo corpo inteiro, até por dentro, como se secassem as veias ou interrompessem as artérias. Logo uma pausa e entra outro preso. Aquele rapazinho, filho de um pastor batista do bairro da Tijuca, que eles prenderam por engano (só porque era loiro e eles buscavam um loiro), ainda conseguiu, ali do meu lado, berrar e berrar – *Não, não; atrás, não, por favor, não me ponham atrás* – quando dois sargentos o agarraram pelos ombros e um terceiro introduziu-lhe no ânus os fios de cobre pelado. Logo, desmaiou e, aí então, o major-chefe do PIC deu ordem, sem se assustar, mostrando que entendia da missão: - *Tira do cu e dá uma descarga leve no braço esquerdo que ele acorda!* O filho do pastor batista da Tijuca acordou, moveu-se no chão, mas, quando se levantou, seus olhos estavam mortos. A descarga leve no braço esquerdo, no lado do coração, o tinha ressuscitado, mas naqueles poucos instantes de choque elétrico as rugas e os vincos surgiram no seu rosto adolescente e ele parecia um sobrevivente da fogueira da inquisição, um ancião aos 17 anos de idade (Tavares, 1999, p. 31).

As descrições do jornalista Flávio Tavares (1999) sobre as dores físicas e psicológicas causadas pela tortura com choques elétricos podem reforçar a ideia de que Caio Fernando Abreu, vivendo sob a ditadura, usa as palavras 'desacordados' e 'choque' em 'ainda desacordados com o choque produzido pela queda do avião' como uma referência indireta às torturas policiais. Segundo Tavares (1999), “o choque elétrico nos faz perder a percepção concreta. Ouço vozes, mas não sei o que dizem, nem se me interrogam ou se falam comigo” (Tavares, 1999, p. 29). O narrador-protagonista, logo em seguida, esclarece que, depois de simularem o desmaio, ele e os amigos, ainda no chão, iam abrindo os olhos bem devagar e Tateando a rua em volta. Era neste instante que o personagem Jorge, várias vezes, “voltava a fechar os olhos, dizendo que preferia morrer ali mesmo do que ficar dias e dias se cansando à toa pelo deserto” (Abreu, 2018, p. 131-132). Neste fragmento, “fechar os olhos” e “preferia morrer” parecem sugerir sintomas de esgotamento e desistência. Sob um olhar mais pessimista, Jorge aparenta renunciar à brincadeira, sabendo que seu esforço no ilusório deserto seria banal, como se a morte (o fato de não chegar ao oásis) fosse iminente a todos eles. Através de Jorge, Caio F. Abreu tende a espelhar, de forma alegórica, o espírito de desalento e, sobretudo, de desconfiança de uma parcela crítica da sociedade que aspirava à deposição do regime de exceção. Com o aperto da censura a partir dos anos 1970, o fim da ditadura parecia estar cada vez mais distante. A ânsia em continuar lutando por um regime democrático crescia em direção à frivolidade. O “se cansando à toa” do personagem Jorge pode apontar para um sentimento de descrédito e receio dos contrários ao governo, pois se manifestar contra o regime era assinar para si um decreto de prisão e/ou tortura e/ou desaparecimento.

Para entender melhor o conflito da narrativa, é importante notar o estilo cinematográfico de Caio F. Abreu. O pesquisador Fabiano de Souza (2011), que estuda a relação entre o cinema e a obra do autor, o descreve como “o eterno inquilino da sala escura”. Para Souza (2011),

O cinema sempre foi um protagonista na literatura e na vida do escritor. Cinéfilo, crítico, fã, vampiro da cinemateca, ávido consumidor de “abobrinhas”, Caio parecia viver enfiado em estreias, ciclos e mostras - ele era o eterno inquilino da sala escura, olhando por uma janela discreta o desfile das musas, a corrupção dos gangsteres, o beijo apaixonado dos amantes e a solidão das almas de algodão. O cinema como inspiração, arte, arte, linguagem, oxigênio e paracetamol dá náusea. Sexo, mentiras e videotape (Souza, 2011, p. 12).

No conflito da narrativa, os três personagens entram no quartel. Com base em Souza (2011), analisarei a influência do cinema na escrita de Caio, que vai além da simples imitação da linguagem audiovisual (Souza, 2011, p. 13).

Havia um movimento incomum lá dentro: carroças se chocavam, armas passavam de um lado para outro, soldados corriam e gritavam palavrões, o chão estava sujo de esterco, os cavalos todos enfileirados. Conseguimos passar mais ou menos incógnitos por meio da babilônia, até chegarmos numa sala onde nunca estivéssemos antes. Examinamos as paredes vazias, depois descobrimos num canto, sobre uma mesa, um estranho aparelho cheio de fios (Abreu, 2018, p. 132).

Como manifestado pelo próprio Caio em uma entrevista dada ao canal “Escritores Gaúchos”¹⁹, seu processo de criação de cenários parte da técnica de “imaginar onde está a câmera, de que ponto de vista está sendo visto aquilo que acontece”.²⁰ Para fins de análise, dividir-se-á a passagem disposta acima em duas partes: a primeira com o término em “enfileirados” e a segunda a partir de “Conseguimos”. No início do primeiro fragmento, o narrador, como se estivesse parado diante dos objetos de cena, abre a tela para o leitor, usando o sinal de pontuação (:) para anunciar algo. A partir daí, há uma descrição detalhada da história e do dinamismo da cena, alicerçados pela figura de linguagem chamada “enumeração”. A composição da imagem do autoritarismo é fortalecida pelo uso dos substantivos “carroças”, “armas”, “soldados” e “cavalos” - elementos denotativos do militarismo. A sensação de cinesia é dada pelos sintagmas verbais de movimento: “passavam” e “corriam”, outrossim a sinestesia em “chocavam” e “gritavam”. Áudio e visual juntam-se na composição do cinematográfico.

Ao analisar o processo de enunciação do narrador, é importante discutir os dois planos de enunciação defendidos pelo linguista francês Émile Benveniste, apresentados pelo filósofo búlgaro e linguista Tzvetan Todorov (2003), em seu livro *Poética da Prosa: o da fala e o da história* (Todorov, 2003, p. 38). Quanto à história, o plano de enunciação “trata-se da apresentação dos fatos ocorridos num certo momento do tempo sem nenhuma intervenção do locutor na narrativa” (Todorov, 2003, p. 38-39). Percebe-se que no trecho inicial, o narrador, como locutor, não se

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bzbRkaSmSQ>. Acesso em 05 de janeiro de 2023.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bzbRkaSmSQ>. Acesso em 05 de janeiro de 2023.

coloca em posição de ação, fato notado pelo uso do tempo verbal na terceira pessoa do plural. Ele, pois, apenas relata o que via. Na segunda passagem do excerto, a escolha dos verbos conjugados na primeira pessoa do plural (“Conseguimos”, “chegarmos”, “estivéssemos”, “examinamos” e “descobrimos”) faz referência ao plano da fala, defendida como “toda enunciação que supõe um locutor e um ouvinte” (Todorov, 2003, p. 39). Neste momento, as três personagens incorporam-se à cena. O narrador está e intervém nela. Esta constatação reforça a presunção de que o eu contador de “Oásis” dialoga com seu interlocutor (Todorov, 2003, p. 42).

Ainda estudando o trecho, a sucessão de eventos (“Conseguimos passar [...]; [...] até chegarmos numa sala onde nunca estivéssemos antes; Examinamos as paredes vazias [...]; [...] descobrimos num canto, [...] um estranho aparelho cheio de fios”) constrói um ambiente intenso na narrativa, reforçado pela retórica da figura de linguagem chamada “gradação”. É nesta passagem que o clímax da narrativa emerge: os três personagens foram interpelados e aprisionados no quartel por dois soldados.

A pesquisadora Rosani Ketzer Umbach (2016) explica que

As prisões nos quartéis eram comuns no período da ditadura. Dois órgãos diretamente ligados ao Exército foram criados em setembro de 1970: o DOI (Departamento de Operações e de Informações), que era responsável pelas ações práticas de busca, apreensão e interrogatório de suspeitos, e o CODI (Centro de Operações de Defesa Interna), cujas funções abarcavam a análise de informações, a coordenação dos diversos órgãos militares e o planejamento estratégico do combate aos grupos de esquerda (Umbach, 2016, p. 106).

Não menos importante, destaco também o desenho dos espaços de tortura. Caio F. Abreu preocupa-se com a verossimilhança dos cárceres destinados aos subversivos ao regime civil-militar: um cômodo vazio, sem móveis e sem cores. No trecho “Examinamos as paredes vazias, depois descobrimos num canto, sobre uma mesa, um estranho aparelho cheio de fios.”, destaca-se, em “aparelho cheio de fios”, a menção ao choque elétrico como método de tortura, em que fios longos eram ligados aos corpos nus dos detidos, que recebiam descargas elétricas ininterruptas. Na obra *Memórias do Esquecimento* (1999), o jornalista Flávio Tavares assevera que, embora o uso do choque elétrico já fosse uma prática corriqueira entre as forças policiais, aplicada comumente aos transgressores, foi durante o período sombrio da ditadura de 1964 que tal método atingiu sua forma mais impiedosa. As minuciosas e pungentes descrições de Tavares (1999) acerca das agonias físicas e psicológicas infligidas pela tortura elétrica podem vir a reforçar a conjectura de que Caio Fernando Abreu, imerso

no contexto totalitário da ditadura, faz uso da expressão "aparelho cheio de fios", presente em seu conto, como uma alusão dissimulada às infâmias perpetradas pelas forças repressivas do regime. Ao velar e ao mesmo tempo revelar essas imagens de sofrimento, Abreu constrói uma poética do não-dito, que contorna a censura sem deixar de expor as feridas da história. Tal movimento literário não apenas documenta uma época, mas reconfigura a memória e a resistência no plano simbólico, permitindo que o leitor entre em contato com os traumas do passado sob outra luz. Interessa-me destacar que, no trecho em análise, os escritos de Dufrenne (1969) a respeito da Natureza tomam corpo. O filósofo francês aponta que a Natureza se estrutura como base para que o escritor, nela própria, possa nomear e exteriorizar o que a realidade urge exteriorizar. A realidade dos “anos de chumbo” precisava ser mostrada por aqueles que se opunham ao conformismo reacionário. Como articulado por Dufrenne (1969), os escritores sabem que o poder de nomear e exteriorizar a realidade foi lhes dado pela Natureza.

A literatura de Caio Fernando Abreu, ao articular estética e política, assume a dimensão de um gesto ético, capaz de reinscrever a experiência histórica no horizonte simbólico da coletividade. A denúncia, ainda que sutil e entrecortada por silêncios, manifesta-se com vigor em narrativas como a de “Oásis”, revelando a habilidade do autor em elaborar sentidos outros, que desestabilizam o discurso hegemônico por meio de imagens, metáforas e fabulações densas de significação. A vivência narrada pela criança protagonista transcende o registro íntimo e se projeta, por entre brechas e ruídos, como alegoria de um Brasil dilacerado entre a ficção da ordem e a realidade concreta da repressão. A literatura de resistência, nesse contexto, não se configura apenas como confronto explícito, mas também como recusa de aceitar um “deserto lamacento” e a insistência em manter o jogo e a imaginação em meio aos escombros do autoritarismo. Trata-se de uma escrita que, ao tensionar os limites entre memória e invenção, preserva a capacidade de imaginar alternativas, mesmo sob o fardo do trauma histórico.

Ao escrever contra o esquecimento, Caio Fernando Abreu nos oferece, por meio de uma linguagem sensível, inventiva e comprometida, a possibilidade de rememorar, de experienciar afetivamente a história e, sobretudo, de resistir. Sua obra, ao investir na potência simbólica da linguagem, propõe uma crítica que não se esgota na denúncia, mas se abre ao gesto poético de reconfiguração do mundo.

10 CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo analisar como o poético se manifesta na obra de Caio Fernando Abreu, especialmente no conto "Oásis" (1975), dentro do contexto da ditadura militar brasileira. Para isso, baseamos nossa investigação nas ideias de Mikel Dufrenne (1969) sobre a poeticidade, além de situar a produção do autor no cenário histórico e literário do período marcado pela repressão e censura.

Ao longo da pesquisa, ficou claro que a escrita de Caio Fernando Abreu não apenas reflete os impactos do regime militar, mas também resiste a ele, utilizando uma linguagem carregada de sensibilidade e símbolos. A poeticidade em sua obra cria espaços de subjetividade e liberdade, funcionando como um contraste ao cerceamento imposto pelo autoritarismo. Como aponta Magri (2014), as referências ao contexto histórico não são acidentais em sua escrita. A presença de imagens, alegorias e jogos linguísticos nas narrativas de Abreu revela a literatura como um espaço de refúgio e também de crítica à violência do Estado.

A análise do conto revelou que a narrativa concisa e cheia de simbolismos de Abreu utiliza figuras de linguagem e imagens sutis para destacar a repressão à liberdade e os efeitos da opressão sobre o indivíduo. A jornada dos personagens, que começa com um jogo infantil e gradualmente se transforma em um confronto direto com as forças do Estado, reflete a dura realidade enfrentada por aqueles que desafiaram o regime. Assim, a literatura de Abreu se estabelece não apenas como um registro dos anos de ditadura, mas também como uma poderosa forma de resistência simbólica, capaz de subverter, de maneira metafórica, a lógica do silenciamento imposto pelo governo militar.

Ao utilizar o conceito de poeticidade de Mikel Dufrenne (1969), percebe-se que a linguagem de Abreu vai além de sua simples função expressiva, desempenhando um papel ativo na criação de um espaço de contestação. Sua preferência por um estilo visual e sensorial contribui para a formação de atmosferas que evocam angústia, medo e inquietação, sensações típicas de um período marcado pela opressão e pela incerteza. Essa dimensão estética, somada ao aspecto político de sua obra, coloca Caio Fernando Abreu entre os escritores cuja literatura se conecta à história da resistência cultural no Brasil.

Os resultados desta pesquisa destacam a importância de aprofundar os estudos sobre a relação entre literatura e regimes autoritários, especialmente no que

se refere às estratégias estéticas usadas pelos escritores para driblar a censura e manter o discurso de resistência. Como observa Oliveira (2020), a ficção sobre o período ditatorial, com toda a carga traumática que carrega, adquire uma dimensão de confronto, mesmo quando trata de experiências dolorosas que não foram vividas diretamente pelas gerações atuais. Estudos futuros podem ampliar essa discussão, analisando outras obras de Caio Fernando Abreu ou de autores contemporâneos que, de forma semelhante, usam a poeticidade para criar espaços de contestação e liberdade.

Assim, a literatura de Caio Fernando Abreu reforça a função da arte como agente de transformação social e política. Seu compromisso com a estética e o tema não só denuncia as feridas de um período de exceção, mas também oferece uma leitura sensível e profunda sobre os efeitos do autoritarismo na formação da identidade individual e coletiva. Dessa forma, sua obra não só registra a história, mas também a questiona, permanecendo viva e essencial no debate sobre liberdade, resistência e memória. "Oásis" (1969), criado por Abreu, se apresenta não apenas como um refúgio, mas como um ato de coragem e persistência diante da dureza dos tempos de repressão.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Contos Completos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 166-171.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BUBNOVA, Tatiana. *Voz, sentido e diálogo em Bakhtin*. Tradução: Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. São Paulo: Bakhtiniana, 2011, p. 268-280. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/bak/a/d98J7K7pCjVVKgDTH5wM8Jh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 07 dez. 2022.

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

CAMARGO, Giovane Matheus; MORAES, Pedro Rodolfo Bodê de; ROSA, Pablo Ornelas. *A (des) construção da memória sobre a ditadura pós-1964 pelo governo de Jair Bolsonaro*. Niterói: Revista Cantareira, 2020, n. 33.

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

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Bianca Resende; GASPARINI, Edmundo Narracci. *Discurso político e metáfora: efeitos de sentido sobre a Ditadura Militar em pronunciamentos de Jair Bolsonaro na Câmara dos Deputados*. In: PIOVEZANI, Carlos; SOARES, Thiago Barbosa (Orgs.). *Análise do discurso: o que é e como se faz?*. Palmas: Revista Humanidades & Inovação, 2020, v. 7, n. 24. Disponível em:

<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/4360>. Acesso em 11 fev. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/oasis/>. Acesso em: 11 de jun. 2024.

DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/aceitar/>. Acesso em: 31 de jul. 2024.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* - cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Patricio Pron e Julián Fuks: narrativas de filiação sobre as heranças traumáticas das ditaduras*. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). *Literatura e Ditadura*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de Retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FUKS, Julián. *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo*. In: DUNKER, Christian et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAY, Peter. *Modernismo*. Trad. Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Memória e ritual em "O velório", de Bernardo Kucinski*. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). *Literatura e Ditadura*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.

GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: O percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand, 1990.

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

LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. *Como morrem as democracias*. Trad. Renato Aguiar. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

MACHADO, Guacira Marcondes. *Tempo e Espaço na Narrativa Poética*. Araraquara: Revista Itinerários, n. 12, 1998, p. 271-277.

MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar em Caio Fernando Abreu*. Salvador: Estudos Linguísticos e Literários, v. 49, p. 3-23, jan./jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/issue/view/1105>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MEREGE, Ana Lúcia. *Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno*. São Paulo: Claridade, 2010.

MIGUEL, Luis Felipe; COUTINHO, Aline de Almeida. *A crise e suas fronteiras: oito meses de mensidão nos editoriais dos jornais*. Campinas: Opinião Pública, 2007, v. 13, n. 1, p. 97-123.

MOUNK, Yascha. *O povo contra a democracia*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2021.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *Experiência ditatorial e ficção democrática em "Volto semana que vem", de Maria Pilla*. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo C. (Orgs.). *Literatura e Ditadura*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 81-94.

RECTOR, Mônica. *O conto na literatura brasileira: teoria e prática*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RENNÓ, Lucio. *Bolsonarismo e as eleições de 2022*. *Estudos Avançados*, v. 36, n. 106, p. 147–164, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36106.009>. Acesso em: 17 de mar. 2025

RODRIGUES, Theófilo Machado. *O papel da mídia nos processos de impeachment de Dilma Rousseff (2016) e Michel Temer (2017)*. Niterói: Revista Contracampo, v. 37, n. 02, p. 37-58, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17626/pdf>. Acesso em: 14 set. 2023.

RUIZ, Fernando. *Fronteiras em movimento: caos e controle na relação entre mídia e sistemas políticos na América Latina*. In: SORJ, Bernardo (org.). *Poder político e meios de comunicação: da representação política ao reality show*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010. p. 15-45.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*. Porto Alegre: Sulina, 2011. Disponível em: <https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/552.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2023.

STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo: a política do "nós" e "eles"*. Trad. Catarina Gil Gândara. 1. ed. Porto Alegre: L & PM, 2018.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. *Tortura e violência de Estado em dois contos de Caio Fernando Abreu*. São Paulo: Teresa, 2016. p. 103-114. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115024/124524>. Acesso em: 05 jan. 2023.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou. A aventura de uma geração*. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.