

# DO TOM INOCENTE À CRÍTICA DESVELADA: O REALISMO DE CAIO FERNANDO ABREU

Ana Paula Teixeira Porto

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

**Resumo:** Este artigo investiga o modo como narrativas de Caio Fernando Abreu constroem um realismo contemporâneo e, assim, elaboram uma imagem da sociedade através da exploração de seus elementos conteudísticos e estéticos. Baseado em uma perspectiva sociológica, o estudo centra-se na interpretação dos contos “A margarida enlatada” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, publicados na antologia *O ovo apunhalado*, de 1975.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu; Realismo; Narrativa.

## 1. A LITERATURA DE CAIO FERNANDO ABREU

Considerado pelos críticos literários como um dos autores gaúchos mais representativos, Caio Fernando Abreu consolidou sua produção em conto, romance, novela e teatro, sendo que como contista é que consegue melhor exprimir, na brevidade exigida pelo gênero, a problemática do homem de um contexto perturbado política e socialmente. Ousando na construção dos textos, que apresentam diversas temáticas e estruturas formais (estas com características bastante distintas das narrativas tradicionais), a obra de Caio representa um marco na literatura rio-grandense não só pelos fatores já citados, mas também por apresentar criticamente experiências, anseios e inquietações de uma sociedade em crise.

No seu segundo livro, *O ovo apunhalado*, publicado em 1975, o autor começa a ser reconhecido nacionalmente, recebendo o Prêmio do Instituto Estadual do Livro pelo conto “Visita” e menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção por esta antologia. A obra, que tem uma diversidade em matérias ficcional e formal, está situada na vertente social da literatura do Rio Grande do Sul conforme classifica Bittencourt (1999), já que muitos contos têm como enfoque central a discussão de questões sociais,

entre elas, a opressão do homem pelo homem, a dificuldade de interação social, a solidão e os problemas existenciais de sujeitos em busca de sua própria definição.

Com uma forma particular de construir personagens, ora “reais” ora “surreais”, e elaborar uma linguagem criativa que reflete influências de Clarice Lispector, uma das autoras preferidas de Caio, as narrativas da antologia chamam atenção tanto pela sutileza com que são escritas quanto pela profundidade pela qual os temas são abordados, demonstrando uma maturidade literária do autor. Para Bittencourt (1999), é nesta coletânea que Caio firma sua habilidade artística de modo a criar uma linguagem própria, carregada de subjetividade, em que os recursos estilísticos explorados muitas vezes sobressaem-se em relação ao que é narrado.

Com “narrativas elípticas que essencialmente *sugerem*, ao invés de *dizerem*”<sup>1</sup>, a antologia explora as características do homem e da sociedade contemporânea de modo a unir à ficção uma realidade desajustada em que não se encontram muitas possibilidades de solucionar os problemas enfrentados pelos sujeitos. É sob um olhar predominantemente pessimista e crítico que as narrativas apresentam um realismo peculiar que não ignora o processo e os efeitos de uma sociedade massificada.

Dentro da variação de temas e formas dos contos de Caio, várias são as possibilidades de pesquisa e leitura a serem desenvolvidas, sem esgotar os caminhos de interpretação sobre a obra do autor. Neste artigo, procuramos abordar o modo como as narrativas do autor podem construir um realismo contemporâneo e, assim, elaborar uma imagem da sociedade através da exploração de seus elementos conteudísticos e estéticos. Para este estudo, selecionamos os contos “A margarida enlatada” e “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”<sup>2</sup>, os quais, por suas particularidades, servem de referência para mostrar como o realismo é representado na literatura de Caio com as “margaridas”, os “gurus” e as “Robhéas”.

## 2. AS MARGARIDAS, OS GURUS E AS ROBHEÁS DE CAIO: DA LITERATURA À REALIDADE

Narrado em terceira pessoa e construído com poucos personagens que não são caracterizados de forma tradicional pelo narrador, o conto “A margarida enlatada” apresenta a história de todo um processo de comercialização de margaridas enlatadas em que se envolve o protagonista da trama. O texto inicia-se narrando o repentino interesse de o personagem central em colher uma margarida de um canteiro da rodovia por onde

passa até chegar ao seu local de trabalho. De posse da flor em seu escritório, brota a “luz” de o protagonista vender margaridas em latas acrílicas e, a partir desse momento, ele envolve-se inteiramente no desenvolvimento desse objetivo. Depois de tomar todas as medidas necessárias para a comercialização do produto (desde a compra de todos os tipos de sementes, passando pela embalagem final até o lançamento da campanha publicitária), o personagem começa a sorrir com o sucesso de seu projeto, que faz “rios de dinheiro” correrem “pelas folhas de pagamento”.

Durante a propagação das margaridas, o personagem, obcecado em não desperdiçar tempo e em acelerar a produtividade, separa-se de sua esposa para ter casos com atrizes em evidência e torna-se “uma espécie de guru tropical”<sup>3</sup>, um famoso empresário que frequenta programas televisivos para falar sobre o seu auge comercial. No final da narrativa, após as margaridas terem sido substituídas pela nova mania do mercado (as avencas) e os lucros do personagem declinarem, o protagonista reencontra a sua ex-mulher, com quem dialoga.

Como na maior parte das narrativas de Caio, neste conto, os personagens são construídos sem identidade própria no sentido em que não têm nome, idade, profissão ou perfil definidos, sendo, portanto, nomeados apenas com pronomes pessoais. Aqui a falta de definição e apresentação precisa dos personagens não significa uma incompetência do autor ou um descuido deste e tampouco é um traço secundário, desnecessário ao entendimento do texto, mas, pelo contrário, é um recurso estético que, somado às cenas apresentadas, ganha um significado fundamental. Essa (des)caracterização de personagem colabora para a representação da precariedade do sujeito no contexto contemporâneo, a quem não são mais permitidas uma personalização e uma individualidade própria capazes de diferenciar um sujeito de outro.

Zilberman aponta esta peculiaridade como uma das marcas da antologia. Para a autora, a ausência de não nomeação dos personagens nas narrativas tem a função de caracterizá-los como “pessoas que estão esvaziadas de sua identidade”<sup>4</sup>, daí a impossibilidade de nomeação ser recorrente também do contexto: “O esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos, eles se tornam parte da massa informe”.<sup>5</sup> A crise do contexto impossibilita a formação de sujeitos personalizados, com características específicas que os distingam da massa. Desse fator também decorre, na narrativa, a apresentação de cenas em que vários personagens praticam as mesmas ações como se todos fossem formados com uma identidade única e regular, sem

particularidades. Exemplo desta despersonalização é a compra de margaridas e depois, numa ação cíclica que se assemelha a anterior, de avencas.

Como referência contextual, que serve de pano de fundo para as cenas, o conto expõe, entre fragmentos de jornais e slogans publicitários das margaridas, informações que destacam problemas sociais, como “o índice de suicídios na Suécia, o asfalto invadindo áreas verdes, a solidão, a dor, a poluição, a loucura”<sup>6</sup> ou “O índice de suicídios no país aumentou em 50%. Mantenha distância. Há uma margarida na porta principal”<sup>7</sup>. Estes dados registram não apenas o mundo exterior às cenas (caracterizado, através desse recorte, pelo caos), mas também o contexto da narrativa; na medida em que esta problemática é vivida pelos personagens, que não têm laços sólidos de amizade, sendo portando sujeitos solitários, nem consciência de suas ações, uma espécie de alienação que se aproxima da idéia de loucura noticiada pelos meios de comunicação.

É profundamente irônica a inserção dessas notícias no conto, na medida em que a visão dos personagens não causa nenhuma reflexão sobre as informações a que têm acesso, considerando-as como algo exterior e indiferente às suas condutas. Os noticiários assim incluídos no contexto narrativo pretendem induzir uma leitura ao avesso: aquilo que aparentemente é relegado para um contexto exterior e independente da vida social é, na verdade, elemento intrínseco à constituição dos personagens, já que eles são vítimas da modernização desenfreada, tornam-se engrenagem do processo capitalista e encarceram-se na busca por ascensão social, embora não tenham consciência de sua desumanização e alienação.

A intensa preocupação de o protagonista em não desperdiçar tempo e em ganhar dinheiro contrasta-se com sua indiferença à esposa, destacando que as metas de trabalho para a acumulação de capital são as prioridades em um contexto que exige ações rápidas: “precisou tomar uma bolinha para suportar a tensão o tempo todo o tempo todo tinha consciência da importância do jogo exausto afundou noite adentro sem atender aos telefonemas da mulher ao lado da equipe trabalhando não podia perder tempo quase à meia noite tudo estava resolvido e a campanha seria lançada no dia seguinte não podia perder tempo”<sup>8</sup>.

O uso reiterado de “o tempo todo” e de “não podia perder tempo” realça como são os ideais do sujeito absorvido pela “política industrial” na era da modernização, mostrando que o cotidiano está baseado no desenvolvimento altamente rápido de ações para, cada vez mais, alcançar finalidades voltadas ao lucro e ao crescimento econômico. Em decorrência disso, não há mais espaço para a consolidação e valorização das inter-relações sociais, suprimidas por interesses financeiros, os únicos capazes

de proporcionar prazer, conforto e descanso: “tudo pronto voltou pelo meio do aterro as margaridas fantasmagóricas reluzindo em branco entre o verde do aterro a cabeça quase estourando de prazer e a sensação nítida clara definida de não ter perdido tempo. Dormiu”<sup>9</sup>.

Embora seja estabelecido um contato entre os personagens, as relações sociais entre eles são determinadas com certo distanciamento e indiferença no sentido de que os personagens não conseguem construir laços de amizade e respeito consistentes: as interlocuções surgem apenas quando os assuntos são de ordem profissional. Sob este aspecto, a narrativa indiretamente sugere que a coletividade humana (representada pela soma dos personagens), além de ser incapaz de estruturar relações sociais de amizade, caracteriza-se por uma espécie de coisificação do sujeito humano. O conteúdo humano, aliás, é tratado com os mesmos cuidados com que se trata um objeto: sentimentos, dúvidas são ignorados porque o contato, o carinho e a compreensão não são prioridade.

Na narrativa, é interessante destacar que, ao contrário da “lucidez” do protagonista quanto ao *jogo* que envolve a comercialização das flores, os demais personagens que constituem a ala dos consumidores não compreendem os slogans do produto: “Ninguém entendia direito. Dúvidas. Suposições: um filme *underground*, uma campanha antitóxicos, um livro pop. Ninguém entendia direito, mas ele e sua equipe sabiam”<sup>10</sup>. Mesmo sem compreender os atributos do produto anunciado, os personagens acabam aceitando os apelos publicitários e, assim, comprando as margaridas enlatadas: “Procura desvairada de margaridas pelas praças. Não eram encontradas. Haviam desaparecido misteriosamente dos parques, lojas de flores, jardins particulares. Todos queriam margaridas. (...) As prateleiras dos supermercados amanheceram repletas do novo produto. As pessoas faziam filas na caixa, nas portas. Compravam, compravam. (...) Consumiam, consumavam”<sup>11</sup>.

Estas cenas do conto fazem alusão a uma ideologia fortemente perpetuada no contexto contemporâneo, a qual Adorno denomina de indústria cultural, em que, para concretizar seus fins comerciais, elabora uma sistemática programação visando à exploração dos bens considerados culturais. Neste processo, conforme o crítico, a massas, a quem esta programação se dirige, são “um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria”<sup>12</sup>. É sob este enfoque que a narrativa apresenta o comércio da flor e a adesão dos personagens ao produto, cuja eficiência só foi possível graças a todos os mecanismos cuidadosamente pensados pelo protagonista para atingir os consumidores. São estes os verdadeiros objetos envolvidos neste processo, já que a eles não é incentivado o de-

envolvimento de uma consciência crítica que os tornem sujeitos autônomos, independentes e capazes de discernir e julgar o que lhes é apresentado.

Sem autonomia, os personagens tornam-se engrenagens da indústria cultural, pois é ela que determina o que deve ou não ser consumido e, além disso, promove a absorção direta pela massa dos produtos que lança no mercado, criando, neste ciclo, condições bastante favoráveis para seu desenvolvimento e sua consolidação. É neste sentido que, para Adorno, na indústria cultural

Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. Os diversos ramos assemelham-se por sua estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se quase sem lacuna para constituir um sistema. Isso, graças tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa. A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores<sup>13</sup>.

Relacionando estas reflexões de Adorno à narrativa, é notável que “A margarida enlatada” faz alusão a esse sistema da indústria cultural, visto que, além de abordar a concentração do protagonista em aumentar seus bens materiais através da criação de um produto que possa atender à massa, constrói uma imagem de consumidores como “acessórios da maquinaria”. Esta construção complementa e ao mesmo tempo reforça a idéia de coisificação do sujeito comentada anteriormente.

O conto, no fragmento em que são descritas as atividades desenvolvidas pelo protagonista para rapidamente colocar as margaridas no mercado, exprime, na forma de composição, os mesmos anseios surgidos neste contexto contemporâneo, pois a narrativa longa e sem pausas retrata, no ato de leitura, as aflições de um sujeito corrompido pelo sistema da indústria cultural. Sufocando o leitor e exigindo uma leitura contínua, sem interrupções, a falta de pontuação do parágrafo enfatiza a necessidade de não perder tempo e de desenvolver as ações em um curto tempo, o que também é sugerido pelo uso de períodos coordenados, que são mais simplificados e menos exigentes se comparados a orações subordinadas.

Ao representar, na estrutura da narrativa, os princípios que subjazem às ações em um contexto corrompido pela indústria cultural, Caio constrói a integridade da obra literária no sentido em que *Candido* (2000), ao descrever as relações entre sociedade e literatura, aponta: fusão de texto e contexto numa interpretação íntegra, em que fatores externos e estrutura do texto se combinam para consolidar o processo interpretativo. Desta forma, o elemento externo (contextual, que no caso são os mecanismos da

indústria cultural) torna-se interno, já que as mesmas inquietações vividas pelo protagonista aparecem na estrutura do texto literário, colaborando para a interpretação do social como agente da estrutura estética do conto.

Este recurso explorado por Caio em “A margarida enlatada” também é utilizado em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”. Só que neste conto não é a linguagem que traz o elemento externo para a estrutura do texto; nesta narrativa, a construção dos personagens como sujeitos-objetos, formados por pedaços metálicos e ferragens, é a estratégia formal que desempenha um papel na constituição interna do conto, a qual também contribui para a interpretação da narrativa.

“Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô” é um conto dividido em três partes e narrado em terceira pessoa em que se tem um misto de narrativa surreal com tradicional: o texto traz como personagens centrais sujeitos-objetos em cenas que, à primeira vista, parecem não ter relações com a realidade, configurando a surrealidade do conto; ao mesmo tempo, apresenta as cenas linearmente, sem romper com os padrões convencionais de narração. Tal como “A margarida enlatada”, os personagens também não são nomeados, à exceção de Robhéa, que é apresentada no último segmento do texto.

O primeiro fragmento da narrativa apresenta a morte dos personagens “nas esquinas em estilhaços metálicos e ruídos de ferragens”<sup>14</sup> devido a uma *epidemia* que se alastrara na cidade fazendo com que os *doentes* não superassem sete dias. Esta seção também descreve as tentativas de sobrevivência dos personagens, como a procura, em oficinas, de tratamento ou a fuga para outras regiões, e as medidas do Poder para conter a epidemia e “aproveitar da melhor maneira possível os restos mortais dos doentes”<sup>15</sup>.

Na segunda parte, o narrador descreve as investigações sobre a *peste tecnológica* publicadas por uma jornalista, a explosão do assunto em bares da moda e o lançamento de uma “*linha-robô*, com roupas inteiramente de aço e maquiagem metálica”<sup>16</sup> que acaba incentivando os personagens a frequentarem oficinas e não salões de beleza. Com a repercussão das notícias, o jornalista começa a aparecer em capas de revistas, programas de televisão e em filmes para “mostrar a residência do novo mito das comunicações: inteiramente mecanizada, com plataformas no banheiro para lavagens parciais e totais”<sup>17</sup>. Nesse momento, o movimento tecnológico ultrapassa fronteiras, invadindo todas as formas de expressão (música, literatura, artes plásticas, moda, etc).

O conto encerra-se com a história de Robhéa, o personagem inteiramente mecanizado que sobreviveu à epidemia. Depois de ter sido presa para ser encaminhada a um especialista em computadores, Robhéa é des-

coberta por um famoso costureiro que a retira da prisão e lança-a como principal manequim de sua coleção. A modelo alcança sucesso, faz filmes e recebe prêmios, mas, sem explicar-se, foge para uma ilha deserta, onde se suicida. A relação de Robhéa com uma camareira sua é publicada em um livro, best-seller por vários anos, e a ilha torna-se um ponto turístico de fãs da estrela.

A primeira imagem que chama atenção na narrativa é a construção dos personagens, a qual se diferencia do padrão tradicional não apenas pela forma de apresentação (sem a identificação inicial), mas também pela composição do personagem como uma mescla de sujeito-homem e objeto. Formados por olhos de vidro, pedaços coloridos e engrenagens enferrujadas, sem resistência para superar a doença e, assim, tendo condições de vida desfavoráveis, os personagens são ainda aproveitados como mercadorias: “Seus pedaços eram recolhidos pelos caminhões de limpeza e encaminhados aos ferros-velhos, onde seriam vendidos como sucata”<sup>18</sup>. Num primeiro momento, sem atentar para o desenvolvimento do texto, esta caracterização parece simplesmente procurar inovar na elaboração de personagens sem comprometer-se com uma abordagem mais profunda das relações sociais, da política econômica, da identidade do sujeito.

A composição deste tipo de personagem, como sugerem as cenas descritas ao longo do conto, pode ser vista como uma alusão de como o ser humano é definido socialmente: como um ser mecanizado, com traços próximos aos de objetos e, assim, tratado como tal. Para ressaltar este propósito, o conto constrói uma inversão: os objetos ganham autonomia e ação, sendo, por isso, carregados de vivacidade e, de certa forma, portadores de “humanidade”; os sujeitos, em perspectiva oposta, perdem sua capacidade reflexiva, tornando-se coisas, objetos do mercado. Através deste jogo de imagens, em que os “papéis” são trocados, a narrativa acentua seu posicionamento crítico, alcançando maior valor estético.

Episódios, como o transcrito a seguir, por si só, expressam uma crítica à sociedade mercantilizada, capitalista e massificada, de indivíduos mecanizados, na qual ser humano e coisas equiparam-se pela significância de objeto, todos nivelados da mesma maneira como se fossem destituídos de características específicas. Esta concepção de personagens expressa no conto faz referência às reflexões de Marx (1988) quanto ao valor das mercadorias enquanto objeto de uso e de troca, consolidando o que o marxista denomina de caráter fetichista da mercadoria. Para citar apenas um exemplo de como o conto aborda este tema, é suficiente a seguinte passagem: “Esperava-se também que em breve a epidemia fosse completamente esquecida pela faixa normal da população e futuramente braços e per-



nas pudessem ser utilizados como objetos decorativos. Esperava-se ainda industrializar estilhaços de olhos para transformá-los em contas coloridas que seriam usadas na confecção de colares para serem vendidos a turistas ávidos de exotismo”<sup>19</sup>.

Como mercadoria, as partes dos corpos dos personagens são meios de intensificar a produção capitalista e, assim, desenvolver o comércio, contribuindo para minimizar a crise na cidade: “Houve grande entusiasmo por parte das indústrias, lojas de decoração e butikues – e imediatamente os ferros-velhos começaram a ser freqüentados por senhoras ricas e extravagantes. A crise parecia vencida. O Poder aumentou seu prestígio junto ao povo por ter sabido superar tudo de maneira tão eficiente e criativa”<sup>20</sup>.

Aqui está explícita a idéia de sujeito como objeto utilitário tanto no sentido de mercadoria de Marx (1988) quanto no de acessório da maquinaria de que fala Adorno (1986). Embora os contos estabeleçam relações com a realidade, eles, de diferentes modos, exploram artisticamente uma imagem do ser humano no contexto contemporâneo, numa representação criativa e crítica de um contexto específico, alertando para a coisificação intensa do sujeito.

Em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, na trajetória do jornalista que publicou artigos sobre Robhéa, o sucesso do personagem ocorre do mesmo modo como o personagem central do conto sobre as margaridas: em um e outro, os protagonistas rapidamente alcançam fama através de seus *jogos* profissionais, tornam-se *gurus* e desestruturam famílias: “Tornou-se tão conhecido quanto como os mais conhecidos ídolos de futebol e da televisão: aos poucos as mulheres descobriram encantos secretos em seus ombros magros, seus olhos míopes e sua calva luzidia. Uma famosa atriz de telenovelas apaixonou-se por ele, abandonando sem hesitar o marido e o filho em idade pré-escolar”<sup>21</sup>.

As narrativas, entre as cenas, vão descrevendo o processo de ascensão econômica dos personagens (do empresário de margaridas, do jornalista e de Robhéa), sempre marcada pela súbita explosão, pelo auge e pelo declínio também repentino. São imagens que expressam a imediatez e brevidade com que os acontecimentos ocorrem, num contexto que não se pára nem se reflete sobre o que se passa ao redor. Pelo viés, são expressas a solidão e a desestruturação familiar, que confirmam a tendência pessimista das narrativas quanto às questões sociais. Nestes contos é fortemente observada uma perspectiva negativa que parece prever uma massificação ainda mais intensa do sujeito em períodos posteriores ao da década de 70, quando os textos foram produzidos; nesse sentido, a atualidade das narrativas mostra-se evidentes e ainda consoante com as aspira-

ções deste novo século. Isso pode não ser apenas uma visão crítica referente às questões exploradas, mas uma consciência altamente elevada da sociedade, o que constrói nestes contos de Caio um realismo pouco inocente.

### 3. O REALISMO EM CAIO FERNANDO ABREU

Nestas narrativas de Caio, a representação da realidade, longe de ser uma mera reprodução fotográfica, assume uma dimensão crítica, construída artisticamente através da exploração lingüística e, especialmente, da construção dos personagens que, em alguns momentos, chamam mais atenção do que as próprias cenas. O realismo dos contos consiste na exploração de fatos e problemas da realidade contemporânea, transcritos de forma a registrar uma momento da história nacional. Como leitura literária do cotidiano, os textos utilizam uma técnica narrativa centrada na voz do narrador, que comanda as cenas em um discurso predominantemente indireto, sem expressar seus comentários nas tramas.

É pelo discurso indireto e sugestivo do narrador, em ambos os contos, que podemos construir o perfil dos personagens, especialmente através da observação ao desenvolvimento das cenas que compõem as histórias. Para que o leitor chegue à definição dos caracteres dos personagens proposta pelos textos, o narrador seleciona as situações que melhor contribuem para a constituição identitária dos personagens, demonstrando, assim, que “Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador”<sup>22</sup>.

Embora os contos contenham algumas lacunas a serem compreendidas pelo leitor (como a definição dos personagens descrita acima), elas não são suficientes para caracterizá-los como textos alegóricos no sentido em que Xavier (1984) argumenta quanto ao conceito dessa modalidade de representação. O autor, ao apresentar o conceito em diferentes autores e concepções (tradicional e moderna), reitera a tese de que a alegoria consiste em um caráter descontínuo da organização das imagens, em um ocultamento de verdades dos textos e em incompletudes que garantem um sentido pleno à interpretação, feita através da recuperação de “certos domínios e expansões”. Nos contos de Caio, não há este tipo de fragmentação discursiva referida por Xavier, pois as cenas são descritas linearmente, sem interrupções que impeçam a seqüência dos acontecimentos relatados; além disso, apesar de nem todos os dados estarem citados no corpo dos textos, não há um ocultamento de verdades de que fala o crítico, necessário a configuração da alegoria.

Se considerássemos o critério de alegoria como um fator de valorização das narrativas, poderíamos apontar esta falta como um limite dos contos, uma vez que a estrutura dos textos não se propõe a deixar muitas brechas nem a elaborar uma linguagem altamente cifrada, a qual implicaria a captação de um sentido totalmente oculto nos contos. A linguagem de Caio nestas narrativas não chega a este extremo, mas nem por isso fala abertamente todas as “verdades” que pretende abordar; nesse sentido, os contos ficam entre a extremidade da alegoria e da fala direta, o que não desqualifica as particularidades formais nem impede que as narrativas constituam textos literariamente bem elaborados, carregados de valor e alcance temático, crítico e reflexivo.

Algumas observações referentes à linguagem dos textos devem ser feitas. O primeiro aspecto a destacar está ligado a uma certa dificuldade de definição do tom das narrativas, pois elas parecem resistir a uma tentativa de especificação da linguagem usada, e talvez isso seja um dos méritos dos textos. A narração, de certo modo, aproxima-se das narrativas infanto-juvenis pela simplicidade de como as cenas são apresentadas (não há, por exemplo, ironia na voz do narrador), pela linearidade e pela apresentação de assuntos aparentemente banais, o que confirmaria uma inocência tanto na estrutura formal quanto na temática; ao mesmo tempo, os contos não se resumem a esta ingenuidade de temas e linguagem porque, por trás dessa composição, reside uma narrativa crítica, voltada para questões entre literatura e realidade social. Desta imbricação é que definimos o tom *inocente* da linguagem de Caio, que muito profundamente desvela uma crítica à sociedade contemporânea, especialmente a que respira a fundo “poluição existencial do capitalismo” para retomar uma expressão de Bosi<sup>23</sup> em texto sobre o conto brasileiro contemporâneo.

É no modo como os personagens são construídos que a representação do realismo se torna mais evidente e crítica porque neles estão refletidas as constituições do homem contemporâneo. A coisificação do sujeito em “A margarida enlatada” e a sua mecanização em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô”, pela maneira meio hiperbólica de representação, ilustram o quão desumanizada é a sociedade, tanto no que se refere às relações humanas quanto no valor dado ao homem enquanto sujeito. A imagem deste proposta pelos contos não se mostra neutra (como poderia sugerir a narrativa em terceira pessoa) e sem uma intenção específica, mas, em perspectiva diversa, demonstra a fragilidade do homem em um contexto corrompido social, política e economicamente pelos ideais capitalistas.

Sob este ponto de vista, a construção do realismo nestes contos de Caio é crítica, com tendência bastante pessimista que, pela construção de

personagens-objetos e pela narração de cenas que reiteradamente revelam a precariedade das relações (sociais, políticas e econômicas), aponta a degradação do sujeito, embora o tom *inocente* para um leitor desatento possa não transparecer as intenções desveladas pelos textos.

## Notas

<sup>1</sup> CHAPLIN, Leticia da Costa. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. Porto Alegre, 1999. Dissertação de mestrado. PUC-RS. p. 52

<sup>2</sup> Os contos foram publicados na antologia *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu (Porto Alegre: Globo, 1975).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>4</sup> ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 140.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>6</sup> ABREU, op. cit., p. 139. nota nº2.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>12</sup> ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org). *Theodor Adorno*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1986. p. 93.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>14</sup> ABREU, op. cit., p. 31. nota nº2.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 32-3.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>22</sup> ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 270.

<sup>23</sup> BOSI, Alfredo (org). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

## Referências

- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. Vol. 1.
- XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo. In: \_\_. *Doze questões sobre literatura e arte*. MEC, Secretaria da Cultura, FUNARTE, 1984.

