

“ASCENSÃO E QUEDA DE ROBHEÁ, MANEQUIM & ROBÔ”: UM RETRATO DOS ANOS DE CHUMBO POR CAIO FERNANDO ABREU

João Luis Pereira Ourique¹
Simone Xavier Moreira²

RESUMO: O presente estudo objetiva levantar hipóteses interpretativas do contexto dos “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil a partir da obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Neste sentido, busca-se também investigar sua intenção de refletir sobre a sociedade na qual está inserido, propondo como ponto de partida a relativização de valores e posicionamentos sociais. Com sustentação da Teoria Crítica da Sociedade, fundamentada a partir dos pensadores da Escola de Frankfurt, essa proposta de pesquisa busca uma interpretação que leve em conta o contexto histórico e os aspectos sociais presentes na obra. Partindo do reconhecimento de que o autor estava inserido em um período de intensa repressão e violência, pretende-se também observar os constructos ideológicos particulares derivados do objeto, a saber, na obra de Caio Fernando Abreu, o conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura brasileira. Contexto de produção. Caio Fernando Abreu. Denúncia.

1. Introdução

“E tem o seguinte, meus senhores: não vamos enlouquecer, nem nos matar, nem desistir. Pelo contrário: vamos ficar ótimos e incomodar bastante ainda”.

(Caio Fernando Abreu)

Este trabalho se propõe a levantar hipóteses interpretativas do contexto dos “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil a partir da obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Com sustentação da Teoria Crítica da Sociedade, fundamentada a partir dos pensadores da Escola de Frankfurt, pretende-se compreender como conflitos sociais deste período foram assimilação à narrativa de Caio. Objetiva-se também, investigar em seus textos a intenção de refletir sobre a sociedade da qual faz parte, propondo como ponto de partida a relativização de valores e posicionamentos sociais.

¹ Doutor em Letras. Professor adjunto da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: jlourique@yahoo.com.br

² Aluna do curso de especialização em Letras – Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e mestranda em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande (FURI).

Theodor Adorno, assim como os demais integrantes da Escola de Frankfurt, refletiu sobre o rompimento com o modo clássico de narrativa, percebendo que o artista

reconhece, pelo comportamento da linguagem, o caráter ilusório da narrativa, a irrealidade da ilusão, e com isso devolve à obra de arte – nos seus termos – aquele sentido da mais alta brincadeira que ela tinha antes de haver representado, na ingenuidade da não-ingenuidade, e de maneira excessivamente íntegra, a aparência como algo verdadeiro (ADORNO, 1983, p. 272).

Desta forma, percebe-se que, para Adorno, a percepção de uma realidade conflitiva leva o artista a manifestá-la em sua obra. Segundo ele, “[o]s antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (ADORNO, 1993, p. 16).

Caio Fernando Abreu, ao realizar uma literatura que abrange a recente história brasileira, o contexto histórico no qual viveu – os “anos de chumbo” da ditadura militar no Brasil e o crescente avanço da política internacional de globalização em um mundo formado e deformado pelos avanços do capitalismo – e suas consequências na esfera do individual, reafirma o que para Adorno (1983) seria a tendência do romance contemporâneo.

Na introdução de *Caio Fernando Abreu: cartas*, o organizador, Italo Moriconi, afirma, que

[do] ponto de vista histórico, a obra de Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-contraculturais e “malditas” ou “marginais” dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos 80 dos modelos baseados na literatura policial. Caio enfrentou tais fantasmas da única maneira que o artista competente e antenado com seu tempo pode fazer: incorporando-os e transcendendo-os em seu próprio texto. A formação pop-contracultural está em todos os seus livros (MORICONI, 2002, p. 11).

Para Caio, sua tarefa como escritor era “documentar as coisas, isto é, a vivência de meu tempo e de minha geração” (ABREU. In HOHLFELDT, 1977, p. 14. In PIVA, 2001). Tendo como foco o ser humano e a realidade social de seu tempo, Caio acreditou que seus livros poderiam ser “uma tentativa de ajudar as pessoas a se conhecerem.” (ABREU. In TORRI, 1995. In PIVA, 2001).

2. Caio F.: um homem de seu tempo

“não me arrependo de nada, eu fiz questão [...] de correr absolutamente todos os riscos. [...] tudo que a minha geração fez eu fiz radicalmente, até o fim: eu fui garçom, eu fui preso, eu fui rippie. Então, eu fui sendo um pouco porta voz destas pessoas, eu fui contando a história delas”.

(Caio F.)

Caio F. – como costumava assinar seus textos – teve uma vida intensa, permeada por *sexo, drogas e rock and roll*. Foi poeta, cronista, escritor, jornalista, roteirista, dramaturgo. Conseguiu elaborar uma literatura visceral, capaz de nos transportar a um Brasil que passava por mudanças radicais, a um tempo de extrema repressão e violência, de esmagamento dos direitos individuais. Deixou-nos em seu trabalho um retrato do mundo em que vivia:

Lançou mão, literalmente, de um arsenal de impressões, sensações, sentimentos e questionamentos atemporais que fagulhavam em sua mente irrequieta, atravessava seu corpo até sair pelos poros. Ou melhor, por dedos que batucavam, em ritmo frenético, numa velha e surrada máquina de escrever – seu instrumento de ação (REIS, 2009, *online*).

Caio alimentava amizades através de cartas que escrevia com uma frequência impressionante. Escrevia de uma forma apaixonada, que o levava a se entregar por completo a cada texto, por mais simples que fosse, com uma disciplina que não eram reveladas em outros traços de sua personalidade. Ele, mesmo com seu espírito transgressor, tinha pela palavra escrita um respeito absoluto. No entanto, como a grande maioria dos escritores brasileiros, teve muitas dificuldades para se manter como escritor:

Mesmo que no começo seja tudo meio duro, que eu passe dificuldades e sinta falta de certas comodidades com que me acostumei. Eu quero escrever — e somente no Rio existem possibilidades de se conseguir alguma coisa. Em Porto Alegre eu me sentiria muito mal, vocês me conhecem e sabem que não há mais jeito de me adaptar aí. É duro para mim ficar longe de vocês, de Gringo, Felipe, Márcia e Cláudia, que eu amo tanto e queria ter sempre perto, mas escolhi a literatura como caminho, e tenho que aceitar todas as coisas resultantes dessa escolha, sejam elas boas ou más (ABREU in MORICONI, 2002, p. 378).

Viveu em permanente tensão entre sua dedicação à escrita e as inevitáveis responsabilidades da vida. Levou uma vida itinerante, percorrendo cidades, países e continentes sempre em busca de algo a mais.

Caio era sexualmente livre e procurava o amor em todos os sexos. Sua escrita, bastante confessional, dialoga claramente com a questão da sexualidade, o que levou o autor a ser

rotulado, de modo equivocado, como um escritor essencialmente gay. Sua obra reflete exemplarmente seu modo de ver e sentir o mundo. Polêmico, Caio abordava de forma direta e escancarada temáticas como o uso de drogas e situações homoeróticas. Enfrentou à repressão da ditadura militar, época na qual foi preso três vezes.

Aconteceram coisas bastante duras nos últimos tempos [...], mas a conclusão, amarga, é que não há lugar para gente como nós aqui neste país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranóico: eu não quero ficar assim, eu não *vou* ficar assim. Por isso mesmo estou indo embora. [...] Acho que o mundo está aí pra ser visto e curtido, antes que acabe. Vou de consciência tranqüila, sabendo que dentro de todo o bode fiz o que era possível fazer por aqui. E não sei quando volto. Nem se volto (ABREU in MORICONI, 2002, p. 437).

Em 1968 ele já havia sido perseguido pelo DOPS, mas foi em 1971, quando voltou a Porto Alegre, que Caio foi preso por porte de drogas.

Sua última obra foi *Estranhos estrangeiros*. Ele faleceu antes da conclusão do livro. O título foi escolhido por ele, mas os contos que ele pretendia incluir não foram encontrados, com exceção do *Ao simulacro da imagerie*, que ocupa as primeiras páginas do livro.

Em 1994, na França, Caio descobriu-se portador do vírus HIV:

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo (ABREU, 2005, p. 112).

Morreu prematuramente, em decorrência da AIDS, exatamente na época em que seus livros ganhavam projeção internacional e fincavam seu nome como ícone de uma juventude libertária. Ele mesmo assim se definiu em 1995, após uma curta vida dedicada a ver e experimentar os altos e baixos de transcrever a realidade:

Sou uma pessoa clichê. Nos anos 50, andei de motocicleta e dancei rock. Nos anos 60, fui preso como comunista. Depois, virei hippie e experimentei todas as drogas. Passei por uma fase punk e outra dance. Não há nenhuma experiência clichê de minha geração que eu não tenha vivido. O HIV é simplesmente a face da minha morte (FRANCO, 1996, p. 01).

3. A narrativa literária contemporânea: história, memória e testemunho

“O narrador conta o que ele extrai da experiência – sua própria ou aquela contada por outros. E, de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem sua história”.

(Walter Benjamin)

Característica significativa que o século XX trouxe para a narrativa foi a busca da participação ativa do leitor na construção do sentido do que está sendo narrado. Por meio de um encurtamento estético, o narrador do romance contemporâneo quebra a tranquilidade do leitor e impossibilita qualquer posicionamento contemplativo:

Para o teórico da Escola de Frankfurt [Theodor Adorno], o grande artista é capaz de reconhecer os conflitos sociais e representá-los artisticamente de forma a torná-los perceptíveis na própria obra de arte, o que pode resultar numa dificuldade de expressão. Marcas dessa constituição conflitiva aparecem em formas também conflitivas (PORTO; PORTO, 2004, p. 68).

Ao promover um choque no leitor, este é despertado para o que está sendo narrado e tem diante de si um discurso fictício que se pretende como uma forma de resistência à perda da memória e como uma chamada de atenção sobre a matéria social.

Assim, a fragmentação da estrutura, a dificuldade em precisar o foco narrativo, o enredo obscuro, a não-linearidade do tempo, a imprecisão espacial e a dissolução da sintaxe através de experiências com a linguagem são algumas das características que surgiram a certa altura na história do romance representando a noção de incerteza que chegou com o desencantamento do mundo. Essas transformações ganharam uma proporção ainda mais radical na contemporaneidade.

Desta forma, a literatura produzida em períodos históricos marcados por acentuada violência e repressão, além de, como objeto estético, conservar marcas de seu contexto de produção, tem nas concepções de escrita, diferenças temáticas e formais como resultado de tais conflitos e, muitas vezes, carrega em si o discurso crítico e denunciador de quem o testemunhou:

O conceito de testemunho concentra em si uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. E mais: o testemunho aporta uma *ética da escritura*. Partindo-se do pressuposto, hoje em dia banal, que

não existe “grau zero da escritura”, ou seja, a literatura está ali onde o sujeito se manifesta na narrativa, não podemos deixar de reconhecer que, por outro lado, o histórico que está na base do testemunho exige uma visão “referencial”, que não reduza o “real” à sua “ficção” literária. Ou seja, o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85).

Para compreender uma obra literária como testemunho de dado contexto é relevante se conceber a linguagem como campo associado ao contato do indivíduo que narra, com a experiência, sua e da coletividade com a qual interage. O sujeito da enunciação do testemunho perde sua identidade individual, incorporando em si as diversas identidades de quem passou pela mesma situação: “a identidade do sujeito da enunciação é apresentada como objeto perdido, e o discurso, um esforço de elaboração (PENNA, 2003, p. 312). Sem identidade segura, a voz de enunciação faz da narração a busca de um sentido que não foi antecipadamente definido” (GINZBURG, 2008, p. 4).

Márcio Seligmann-Silva (2003) reforça esta ideia ao afirmar que

não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de “enquadrá-lo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 63).

Neste mesmo sentido, Ecléa Bosi em *O tempo vivo da memória*, ressalta que a apreensão completa do tempo passado é impossível, pois a memória parte de um presente ávido por este passado, assim, a consciência assume o papel de ligar as apreensões instantâneas do real. Desta forma, é importante a clareza da impossibilidade de se obter um “fato puro” memorizado, pois, segundo Pesavento (2000),

a memória não é o espelho mimético do vivido ou do acontecido, mesmo que possa, tal como o cinema ou mesmo a literatura, criar uma ilusão referencial capaz de substituir-se ao real e realizar a proeza de, como representação, substituir-se ao referente.

Como diz Benjamin (1986, p. 37), a memória não retrata a vida como ela é ou foi, mas a realidade lembrada por quem a viveu!

Temos, pois, dois elementos a compor: o da evocação/lembrança, que se articula ao da sensação/experiência, numa reconfiguração temporal (PESAVENTO in Anos 90, 2000, p. 47).

Para Pesavento (2000), toda representação é uma relação entre ausente e presente, é a presentificação de um ausente. Não estamos tratando da representação do real em si, mas da construção de um sentido, de um novo real semelhante quando se trata da representação na narrativa literária e no discurso histórico da enunciação de um “outro” que está distante de nós no tempo e no espaço. Neste sentido, o ponto de vista está sempre presente, o que impossibilita que um discurso, mesmo que científico, seja capaz de explicar os fatos com imparcialidade. Tanto a literatura como a história são vistas como discursos sobre os quais são reescritos outros textos, sempre provisórios.

A obra de Caio Fernando Abreu abarca um modo de refletir a realidade, de tal maneira, que os horizontes entre o real e o ficcional parecem, por vezes, diluírem-se. Retratam o contexto no qual foram produzidos à medida que trazem a tona questões existenciais, sociais, de crítica e de denúncia a uma sociedade marcada pela violência e pela dominação.

4. Caio Fernando Abreu e o contexto dos “anos de chumbo”

“O que morre no mestre com a criação concluída é aquela parte nele em que a obra foi concebida”.

(Walter Benjamin)

Em *Rua de mão única*, Walter Benjamin (2000) narra a história de um rei que chamou seu cozinheiro e mandou que fizesse uma omelete de amoras tal qual ele havia saboreado há cinquenta anos atrás, descrevendo em seguida as circunstâncias em que havia comido tal prato. Ainda criança precisou fugir com o pai devido a uma guerra entre este e um vizinho. Nesta ocasião, passaram muita fome até que encontraram, já muito cansados, uma senhora que vivia em uma choupana na floresta. A velha lhes preparou uma omelete de amoras, tão saborosa que lhe revigorou a esperança.

Tempos depois, quando se tornou um rei poderoso mandou que procurassem a velha mulher, no entanto, nunca a encontrou. Procurou então, por alguém que soubesse preparar tão deliciosa refeição, mas também foi em vão. Agora o desafio era lançado ao cozinheiro com o sobreaviso de que caso não fosse capaz de satisfazer seu desejo, pagaria com a vida. O cozinheiro respondeu-lhe que deveria então chamar o carrasco, pois apesar de conhecer todos os ingredientes e a maneira de fazer a omelete, faltava-lhe o tempero daquela época: “o perigo

da batalha e a vigilância do perseguido, o calor do fogo e a doçura do descanso, o presente exótico e o futuro obscuro” (BENJAMIN, 2000, p. 219-220).

Através desta narrativa, Benjamin chama a atenção para o momento único em que ela se realiza. Durante o processo de análise e interpretação de uma obra, é imprescindível considerar as circunstâncias nas quais foi produzida, quais sejam: o contexto de produção, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a recepção do público.

4.1 Contexto de produção

Brasil, 1964. Uma junta militar formada por representantes das três armas – Exército, Marinha e Aeronáutica – toma o poder do então presidente da República, João Goulart, com o apoio do governo norte-americano de Lyndon Johnson, alegando que estavam salvando o país da anarquia e do comunismo, em nome da segurança nacional. Era o fim da república populista e o início do regime militar, que levará “à completa absorção econômica do país na esfera dos Estados Unidos” (PICCHIO, 1997, p. 631).

No mesmo ano, Caio Fernando Abreu, que nasceu em 1948, em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, Santiago do Boqueirão, muda-se para a capital, Porto Alegre, onde publica seus primeiros contos e conclui o colegial:

Inaugura-se o período da cassação dos direitos políticos para muitos líderes pertencentes à antiga classe de governo, mas também para inúmeros intelectuais, submetidos à repressão cultural com a apreensão e queima de livros. A prisão atinge centenas de escritores, artistas, professores que começam então a se exilar em diversos países da América Latina, na Europa (França, Alemanha, Países do Norte, Itália) e nos Estados Unidos (PICCHIO, 1997, p. 631).

Em 1967, o governo Castelo Branco consolidou o regime militar, impondo ao país a Constituição, de 24 de janeiro de 1967, que ampliava os poderes do presidente da república e restringia o direito de greve. Neste mesmo ano, Caio inicia os cursos de Letras e Artes Dramáticas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no entanto, em 1968 abandona ambos e muda-se “para São Paulo aos 20 anos de idade, ao ser escolhido para integrante da primeira equipe de jornalistas da então recém-criada revista semanal *Veja*” (MORICONI, 2002, p. 355). Neste ano, manifestantes de diversos países organizavam-se contra regimes repressores: “É o ano do movimento estudantil na França, de greves e

protestos operários e estudantis e do *AI-5*, que cassa os direitos políticos dos cidadãos no Brasil” (In ABREU, 2005, p. 353). Com Costa e Silva na presidência, se inicia o governo mais repressivo da história do país.

Em 1969, o general Emílio Garrastazu Médici assume o governo do Brasil, dando continuidade às práticas e políticas do governo anterior. Qualquer cidadão suspeito de ser “subversivo” podia ser detido, torturado e morto. Foram perseguidos professores, estudantes, jornalistas, artistas, religiosos e até militares contrários ao regime, “o próprio Caio fora perseguido pela polícia política do Dops, no ano de 1969, pela suposta ‘subversão’ de seus contos, em razão do que passou a viver escondido por algum tempo na Casa do Sol, em Campinas, sob a proteção de sua amiga Hilda Hilst” (BARBOSA, 2008, p. 4).

Em 26 de janeiro de 1970, a Câmara aprova a censura de livros e periódicos. Abreu recebe o prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores (UBE) por sua obra *Inventário do irremediável*, que foi seu primeiro livro publicado.

Com o aumento da repressão do governo, a oposição organiza ações clandestinas. O jornal *O Pasquim* foi um dos principais focos de resistência ao regime militar, que apesar das perseguições da censura e das constantes prisões de seus colaboradores, foi extremamente popular por toda a década de 1970. Nessa mesma época, outros grupos de oposição, que desde o governo anterior tinham decidido partir para a luta armada, renovaram suas ações: praticaram assaltos a bancos para conseguir dinheiro para as lutas e sequestraram vários diplomatas estrangeiros para trocá-los por prisioneiros políticos.

A década de 1970, que ficou conhecida como a *década da discoteca*, devido ao surgimento da *dance music*, foi também a década na qual morreram, após serem torturados por agentes do Destacamento de Operações de Informações – Centro de Defesa Interna (DOI-Codi), jovens, como Stuart Angel e Alexandre Vanucci Leme, que era Militante da Ação Libertadora Nacional, e trabalhadores, como o jornalista Vladimir Herzog, diretor de jornalismo da TV Cultura e militante do Partido Comunista Brasileiro, e o metalúrgico Manuel Fiel Filho:

o período ditatorial ficou marcado na História brasileira pela repressão às artes e meios de expressão e comunicação em geral e pelo excesso da violência física e moral como forma de controle e manutenção da ordem. Com os militares no poder, qualquer oposição ou suspeita de subversão ao sistema era duramente reprimida, tendo no governo do General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o auge do autoritarismo (OHE, XXXX, p. 2).

No entanto, as conquistas do futebol – a seleção brasileira conquistava o tricampeonato mundial de futebol no México – e a ilusão do “milagre econômico”, parecem ter contagiado grande parte do povo, de forma que não enxergasse o que se passava à surdina e nas batidas realizadas pela polícia na calada da noite contra os opositores ao regime. E os militares entoavam slogans de “Para frente, Brasil!” e “Brasil, Ame ou Deixe-o!”.

Em 1971, “Caio muda-se para o Rio de Janeiro e trabalha como pesquisador e redator das revistas *Manchete* e *Pais & Filhos*. Volta a Porto Alegre, onde é preso por porte de drogas” (In ABREU, 2005, p. 354). Em 1972, “trabalha como redator do jornal *Zero Hora* e como colaborador do *Suplemento Literário de Minas Gerais*” (In: ABREU, 2005, p. 354). Em setembro deste mesmo ano, o presidente Médici inaugura a rodovia Transamazônica. No período em que Delfim Neto era ministro da Fazenda, houve um aumento e diversificação das exportações, modernização do país, mas empobrecimento do povo e crescimento da dívida externa. Este governo caracterizava-se por seus investimentos em obras faraônicas como a usina atômica de Angra dos Reis e as hidrelétricas de Itaipu e Tucuruí.

Como retaliação dos países árabes – maioria dos constituintes da Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP) – aos Estados Unidos por estes terem apoiado Israel na Guerra do Yom Kippur, a OPEP triplicou o preço do barril de petróleo. Consequentemente, após a crise do petróleo de 1973, a economia mundial, e particularmente a dos EUA, entrou em recessão.

Caio se exilou por um ano na Europa:

Em Estocolmo, trabalha lavando pratos e em Londres, como faxineiro e modelo vivo numa escola de belas-artes. *O ovo apunhalado*, onde predominam os temas da memória e da identidade, da repressão aos valores individuais e a crítica à sociedade do consumo supérfluo, recebe menção honrosa do prêmio Nacional de Ficção (In ABREU, 2005, p. 354).

O conhecimento histórico e a análise da obra a partir deste contexto são fundamentais para que se possa compreender um texto em sua totalidade, pois o contexto de produção é elemento constitutivo da obra literária, que segundo Porto e Porto (2004), “absorve e transforma em linguagem literária, num movimento que representa a própria estrutura do

contexto” (p. 67). Neste sentido, desconsiderar o contexto de produção de uma obra “seria minimizar o potencial crítico apresentado pela obra” (id.).

O uso de frases curtas, períodos coordenados, a construção de personagens anônimos e robotizados, juntamente com a contínua recorrência de temas como a coisificação do sujeito e sua impossibilidade de superação, são artifícios lingüísticos e composicionais que trazem o contexto social para a estrutura interna dos contos, confirmando a relação que a obra tem com o contexto social (PORTO; PORTO, 2004, p. 67).

4.2 “Ascensão e queda de Robhóa, manequim & robô”: uma leitura

Dentre os vários contos de Caio, a escolha desta narrativa se justifica pelo fato de que, neste estudo, procura-se abordar a forma como as pessoas reagem e se organizavam em um momento de extrema repressão. Em “Ascensão e queda de Robhóa, manequim & robô”, o escritor nos conta “a piradíssima estória de uma epidemia tecnológica, em que as pessoas se transformam em robôs, com toda uma crítica ao consumo e ao poder” (In MORICONI, 2002, p. 432).

De acordo com Walter Benjamin (1989), em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, é no espaço urbano que se dá a automatização humana. Um padrão de comportamento passa a ser imposto por um sistema de valores, para o qual o que importa é a lógica da produção e do consumo. Nesta perspectiva, o ser humano perde suas particularidades individuais e passa a obedecer a um padrão desumano, imposto pela necessidade de sobreviver na cidade.

Este conto espelha, exemplarmente, a face da desumanização e da individualização na sociedade pós-moderna. Nele Caio questiona as relações de poder, em um contexto capitalista, demonstrando como as singularidades de cada indivíduo são ignoradas, quando não reprimidas. O autor retrata, numa perspectiva de exposição deste caos instaurado, a sensação de impunidade, de falta de compromisso com o outro, de perda de identidade, em um contexto marcado por transformações políticas, sociais e econômicas pelas quais passava o país no ápice da ditadura militar.

Organizado em três partes – cada uma com seu foco distinto, mas todas convergindo para o mesmo desfecho: o esmagamento do indivíduo pelo sistema capitalista – o conto apresenta uma estrutura ao mesmo tempo linear e fragmentada. A primeira parte trata da

contaminação tecnológica, da perseguição aos robôs pelo Poder – em defesa da “faixa dita *normal* da população” – e, por último da industrialização e comercialização dos “restos mortais dos contaminados” para a confecção de objetos de decoração e indumentária. Na segunda, quando se acreditava que a epidemia fosse coisa do passado, um jornalista chama a atenção da sociedade quanto às razões que provocaram a “peste tecnológica”, no entanto, o que deveria ser razão para se rever o passado, acaba sendo incorporado como mais um produto, criando, com isso, a possibilidade de lucro.

E, na terceira e última parte, temos a narração do extermínio de um grupo de robôs que vivia clandestinamente, assim como, a história de ascensão e queda de Robhêa, que embora tenha sobrevivido ao massacre quando junto aos demais robôs foi encontrada, tem sua vida anulada ao tornar-se um simples objeto de entretenimento.

Neste conto, Caio retrata seres à deriva, esfacelados pelo sistema opressor, representado por ele como o “Poder”. O conto inicia com a narração da contenção da epidemia:

Não foi difícil contê-los. [...] A epidemia se alastrara de tal modo que se tornara muito fácil surpreendê-los. Os policiais nem mais se preocupavam em armar ciladas, disfarçando-se de civis para poderem acompanhar e prevenir a evolução da peste. Os contaminados – assim haviam sido chamados pelo Poder – não suportavam o processo por mais de uma semana (ABREU, 2008, p. 42).

Como se pode perceber no trecho acima, havia uma estratégia montada para combater à peste, ao passo que não se encontra nenhum indício de preocupação com os contaminados por parte das autoridades. Em momento algum no conto, há referência a uma tentativa de salvá-los. Pelo contrário, para cada esforço empreendido pelos robôs em busca de sobrevivência, houve uma atitude repressiva por parte do Poder.

“Alguns tomavam doses enormes de estimulantes para que o cérebro, funcionando em sua quase totalidade, enviasse ordens cada vez mais violentas aos membros entorpecidos” (ABREU, 2008, p. 42), mas o Poder sabendo disso “retirou das farmácias todo o estoque de estimulantes” (Idem, p. 43), e quando, “Os mais práticos procuravam as oficinas: mecânicos azeitavam rótulas e, no terceiro dia, todas as oficinas haviam se transformado em hospitais” (Idem, p. 42), “ordenou o fechamento de todas as oficinas” (Idem, p. 43). Sem outra forma de sobrevivência, “legiões fugiam em direção ao campo, corriam boatos de que era a proximidade com as máquinas que provocavam as mutações” (Idem, p. 43). Estes trechos

caracterizam um reflexo objetivo da realidade vivida pelo autor, imerso num mundo que se industrializa e urbanizava rapidamente, formando uma sociedade de massa e esmagando as individualidades. “Mas sabendo também da possibilidade de se formarem grandes comunidades rurais, o Poder fechou todas as saídas das cidades. Então eles morriam feitos ratos” (Idem, p. 43).

O “Poder”, em nome da manutenção da ordem, buscou de todas as formas erradicá-los e não houve da parte da população nenhum tipo de iniciativa para auxiliá-los, o que se revela na expectativa do “Poder” de que “em breve, a epidemia fosse completamente esquecida pela faixa dita *normal* da população, e futuramente braços e pernas e seios pudessem ser utilizados como objetos decorativos” (ABREU, 2008, p. 43).

Classificar parte da população como “normal”, pressupõe uma hierarquização de comportamentos ditos normais, uma determinada identidade fixada como norma dentro dos sistemas de classificação das identidades e diferenças. Desta forma, o que não é “normal” deve ser exterminado como forma de manter a ordem vigente. Em um contexto ditatorial, não se enquadrar nessa classificação, ou seja, assumir-se como oposição ao sistema vigente, é uma opção que coloca o sujeito em risco de sofrer vários tipos de retaliações como torturas, prisões e até a morte.

Por outro lado, quem se adapta ao sistema, acaba submetendo-se às regras impostas, para constituir-se identitariamente como membro deste grupo, buscando nos padrões da moda suas marcas de pertencimento, o que pode ser feito por meio do consumo dos produtos veiculados pela mídia, fazendo até da morte, um instrumento para a obtenção de lucro, como se pode constatar na intenção de: “industrializar estilhaços de olhos para transformá-los em contas coloridas que seriam utilizadas na confecção de colares cheios de *axé*, para serem vendidos a turistas ávidos de exotismo” (ABREU, 2008, p. 43).

A utilização dos restos mortais dos robôs na fabricação de produtos de decoração ou de indumentária revela a frieza de seres mais preocupados com questões de ordem estética do que com a vida em si. Desta forma, não há preocupação com a procedência dos produtos, mas sim com as vantagens econômicas que podem gerar.

Neste sentido, “esperava-se enfim conseguir a união entre as classes média e alta com as camadas sociais mais baixas, pois com todos utilizando objetos de origem ex-humana como decoração ou indumentária, estariam mais ou menos nivelados” (ABREU, 2008, p. 43), o que sugere uma tentativa de homogeneização da sociedade por meio do estímulo ao consumismo

e da eliminação de diferenças. Nesse sentido, temos como afirma Benjamin (1989, p. 128), a cisão da identidade humana e a mecanização das relações na sociedade capitalista.

Benjamin (1989) afirma que a automatização do homem em um contexto de produção é inevitável, pois neste não há necessidade de desenvolver nenhum tipo de raciocínio ou transmitir experiências, mas sim de executar tarefas com rapidez e um manuseio de máquinas de forma prática e sistemática, que não exige reflexão. Caio explora este contexto em seu conto ao criar personagens, que quando não tem mais utilidade para a sociedade, passam a ser marginalizados e em seguida exterminados, tendo seus restos reaproveitados para a produção de utensílios lucrativos.

Assim, com os aparentes benefícios decorrentes deste processo, “o Poder aumentou seu prestígio junto ao povo por ter sabido, uma vez mais, superar tudo de maneira tão eficiente e criativa” (ABREU, 2008, p. 43-44). Porém, quando “a epidemia era coisa do passado [...] um jornalista passou a investigar as possíveis causas do fenômeno. A princípio a população irritou-se e o jornal baixou assustadoramente as vendas: era o preço que se pagava por remexer em assunto tão superado” (ABREU, 2008, p. 44) e, como os artigos continuaram a ser publicados, não faltaram boatos especulativos a respeito:

Talvez devido a esses boatos, ou mesmo porque o povo não havia realmente esquecido a ‘Peste Tecnológica’ [...], ou ainda porque alguma das hipóteses aventadas pelo jornalista, e que não vêm ao caso, fossem bastante viáveis, o fato é que uns quinze dias mais tarde o jornal dobrou sua tiragem e o assunto passou a ser comentado nos bares da moda. (ABREU, 2008, p. 44)

Desta forma, o que antes era excluído e precisava ser eliminado e esquecido por não se enquadrar nos padrões “normais”, agora ocupava o centro das atenções e ditava as regras a serem seguidas: “O Movimento Tecnológico – que a essa altura já influenciava seriamente a música, a literatura, as artes plásticas, a moda e demais formas de expressão – ultrapassou as limitadas fronteiras do país para atingir o mundo inteiro” (ABREU, 2008, p. 45).

Com a audiência dada ao assunto, em mundo em vias da globalização, este ganha repercussão internacional: “O índice de exportações aumentou incrivelmente, o país viu crescer suas divisas, artistas estrangeiros e turistas animados invadiram as cidades e as praias. E um tempo de prosperidade começava” (ABREU, 2008, p. 45-46).

Quando, pela segunda vez, tudo parecia estar sob controle, um grupo de robôs – metáforas do homem reificado e automatizado pela inserção a um sistema desumano e marginalizador - que viviam em um beco escuro haviam organizado um novo modo de vida e “dispunham-se a sair à superfície para tomarem o poder” (ABREU, 2008, p. 46), foram “inexplicavelmente descobertos e denunciados” (ABREU, 2008, p. 46).

O poder agiu imediatamente:

A rua suspeita foi cercada, os policiais derrubaram as portas com metralhadoras e encurralaram os contaminados contra uma parede úmida onde, com fortes jatos d'água, conseguiram enferrujar lentamente suas articulações. Morreram todos, da mesma maneira que os seus precursores – a exceção de uma jovem inteiramente mecanizada, com grandes olhos em vidro rosa e magníficas pernas de aço. Foi recolhida à prisão [...] e seu fim seria desgraçadamente o mesmo de seus companheiros, se um famoso costureiro não tivesse se interessado por ela. Foi visitá-la na prisão e, por meio de vários e demorados contatos com figuras influentes, conseguiu libertá-la para mais tarde lançá-la como principal manequim de sua coleção de outono (ABREU, 2008, p. 46).

Como se pode perceber a partir da leitura do fragmento acima, Robhélia é a única sobrevivente da chacina, e só não é exterminada junto aos outros, por que de alguma forma pareceu servir aos interesses do mesmo sistema de valores que havia lhe marginalizado:

Um ponto a ser observado são as duas profissões que Robhélia passa a exercer: manequim e atriz. Nos semas dicionarizados das palavras, manequim refere-se a um boneco que representa o homem, uma figura sem vontade própria, um autômato ou fantoche, ou ainda, pessoa ou objeto destinados a serem reproduzidos pela imitação, enquanto que atriz designa um papel a ser representado. Robhélia é uma representação da automatização do homem no mundo industrial que para viver a tecnologia torna-se necessário aceitar desempenhar os papéis de submisso, calado e explorado (OHE, 2009, p. 8).

Assim, a robô submete-se a indústria do entretenimento como última opção na tentativa de manter-se viva. No entanto, negando sua origem e identidade, Robhélia acaba tornando-se um mero objeto de curiosidade. Desesperada, deixa tudo e foge: “Muitos anos depois, os jornais publicaram uma pequena nota comunicando que Robhélia, ex-manequim, ex-atriz de cinema e robô de sucesso em passadas décadas, suicidara-se em sua ilha deserta e inacessível tomando um fatal banho de chuveiro”. [...] “Seus restos enferrujados e mumificados foram colocados na Praça da Matriz no planalto central” (ABREU, 2008, p. 49).

Robh a faz a op o de morrer como robô, reafirmando assim sua identidade, ao invés de viver tendo que neg -la.   possível afirmar que a verdadeira morte da personagem, tenha se dado no momento em que os demais robôs foram assassinados.

5. Considera es finais

Com a crescente industrializa o e a expansão acelerada das cidades, os valores sociais e o modo de vida das pessoas é diretamente afetado, resultando em indivíduos cada vez mais desumanizados, fragmentados e consumistas, ou como sugere o conto, mecanizados:

Do ser humano, a subjetividade e a interioridade não são reconhecidas nem avaliadas. O interesse mercadológico e vontade de ascensão social, que definem a busca dos personagens dos contos de Caio Fernando Abreu, assinalam para uma perspectiva social em que o homem e o valor deste enquanto ser humano são superados pelo apreço ao objeto, concretizado em bens materiais (PORTO; PORTO, 2004, p. 65).

Fazer a leitura dos textos de Caio   se aproximar de um tempo – que embora passado, deixou fortes marcas na forma o política e cultural, não só do Brasil, mas em todo o mundo ocidental – por um viés subjetivo, sob o ponto de vista científico, mas absolutamente concreto, levando-se em conta a possibilidade de ver e sentir a realidade desta época, no caso deste estudo, um retrato dos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, pelos olhos de Caio Fernando Abreu.

Caio enfoca a interioridade de personagens, que reagem de várias maneiras aos fatos. Por um viés psicológico, enfatiza o ponto de vista sob o qual os eventos externos são assimilados e sobre a forma como estes, libertos do aspecto meramente social, fundem-se aos conflitos do inconsciente. Desta forma, Caio nos d  uma mostra tão concreta de seu tempo, tão sensível às transforma es de seu contexto histórico, que acaba por dialogar com a realidade contemporânea, constituindo-se como um autor extremamente atual.

Neste mundo cada vez mais fragmentário e massificado, Caio se comunica com o leitor através da busca pela identidade individual:

A literatura que eu faço é basicamente urbana, eu acho que na grande cidade todas as emo es e todos os mistérios das pessoas se diluem muito, então, quando uma

personagem minha não tem nome é porque ela é muita gente e um nome a tornaria demasiado individual (RBS TV, RS, 2007).

Suas obras eram carregadas pela diversidade cultural que vivenciou – da cultura *hippie*, das viagens pela Europa, a um mundo degradado pelas drogas, à repressão política da ditadura militar e em seguida, a desesperança e a falta de perspectivas de um Brasil politicamente liberto, mas dominado pela depressão econômica.

A partir da leitura de sua obra, podemos perceber que Caio olha para o marginalizado e, com isso, estimula seu leitor a sair da passividade. Suas narrativas instigam a reflexão sobre a condição humana, num contexto de violência e degradação, em que não é mais possível manter laços com o outro. Esse sujeito é fragmentado porque o espaço em que circula e vive também o é. Apresenta ainda, a problemática da vida urbana, própria de um contexto de violência – quer seja na relação entre os indivíduos, quer seja na relação deste com o sistema –, miséria e anonimato.

Neste contexto, a literatura pode ser vista como um meio privilegiado que dá voz a sociedade para que ela se manifeste. Desta forma, ela se traduz como a própria sociedade, percebida por meio de um código peculiar, que é a linguagem. Através da obra de um autor como Caio Fernando Abreu, questões como identidade e a perda de seus referenciais, ou a degradação do ser humano diante de uma sociedade de consumo, de repressão e violência, são trazidas à tona e questionadas, o que suscita reflexões acerca do papel de cada sujeito.

ABSTRACT: This study aims at highlighting some hypotheses on the context of the dictatorship in Brazil by considering Caio Fernando Abreu's work. In this sense, we also intend to reflect on the society in which the writer was inserted, proposing as a starting point its relativization of values and social positions. With support on the Critical Theory and on the main theoreticians in Frankfurt School, this research seeks an interpretation that takes into account the historical context the social issues present in the work. The author was inserted into a period of intense repression and violence; thus, we also observe the particular ideological constructs derived from the object in the short story "Ascensão e queda de Robhêa, manequim & robô".

KEYWORDS: Brazilian dictatorship. Production context. Caio Fernando Abreu. Denouncement.

REFERÊNCIAS

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 6, p. 51-69, jan.-jul., 2010. Recebido em 15 maio; aceito em 05 jul. 2010.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. Ascensão e queda de Robhêa, manequim & robô. In: _____. *O ovo apunhalado*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 42-47.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-273. (Os pensadores)

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

AMARAL, Maria Adelaide. A paixão segundo Caio F.. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

BENJAMIN, Walter. Omelete de amoras. In: _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho; José Carlos M. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, p. 219-220. Obras Escolhidas. Vol. 2.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149. Obras Escolhidas. Vol. 3.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. Ensaaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

RBS TV RS. *Escritores gaúchos*. Caio Fernando Abreu. ClicBRS: 2007. 3:19'. Disponível em: <<http://mediacenter.clicrbs.com.br/templates/player.aspx>>. Acesso em: 10 fev. 2010.

FRANCO, Carlos. Um último sopro de vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1996. Caderno Ideias, p. 1-2.

GINZBURG, Jaime. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*. Disponível em: <<http://www.msmidia.com/conexao/3/cap6.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2009.

HOHLFELDT, Antonio. “Pedras de Calcutá”, texto que não aceita qualquer escapismo do mundo. Correio do povo, Porto Alegre, 11 nov. 1977. Caderno de Sábado, p. 14. In: PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: FURG, 2001.

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

OHE, Ana Paula Trofino. As representações da identidade em “Ascensão e queda de Robhêa, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu. *Revista de Letras Noroeste*, Mato Grosso, 3. ed. 2009/01. Disponível em: <http://projetos.unemat-net.br/revista_noroeste/arquivos/003/artigos/05.pdf>. Acesso em: 15 out. 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. As leituras da memória: a cidade imaginária de um cronista do sul brasileiro (Antônio Álvares Coruja e a Porto Alegre do início do século XIX). *Anos 90 - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, v. 8, n. 14, 2000. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6794/4092>>. Acesso em: 22 mar. 2010.

_____. (Org.). *Leituras cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: “Triângulo das águas”, de Caio Fernando Abreu*. Rio Grande: FURG, 2001.

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

REIS, Luiz Felipe. *Literatura de Caio Fernando Abreu inspira documentário*. Set. / 2009. Disponível em: <<http://radarpop.blogspot.com/2009/09/literatura-de-caio-fernando-abreu.html>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. p. 59-88.

_____. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. Proj. História, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)>. Acesso em: 15 out. 2009.

TORRI, Fátima. Caio Fernando Abreu: A AIDS é a minha cara. In: PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: “Triângulo das águas”, de Caio Fernando Abreu*. Rio Grande: FURG, 2001.