

**POR UMA UTOPIA DE ALTERIDADE: A
REPERCUSSÃO DO CONTEXTO DITATORIAL
BRASILEIRO NO CONSTRUCTO SUBJETIVO
DOS PERSONAGENS DE CAIO FERNANDO
ABREU**

*TOWARDS A UTOPIA OF THE OTHERNESS: THE
IMPACT OF THE BRAZILIAN DICTATORSHIP
CONTEXT IN THE SUBJECTIVE COMPOSITION OF
CAIO FERNANDO ABREU'S CHARACTERS*

Gabrielle da Silva Forster¹

RESUMO: Como a vertente social de boa parte da produção artística de Caio Fernando Abreu tem como base o contexto sócio-político dos anos 70 e 80, acredito que ao me debruçar sobre alguns de seus textos, a repercussão desse momento histórico em sua obra será iluminada, ao mesmo tempo em que as vozes que emergem de sua ficção tirarão alguns dos véus que encobrem este período: de ditadura, de sonhos pisoteados e de vozes silenciadas, mas também de luta e de transformação.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; ditadura brasileira; conflitos sociais.

ABSTRACT: Much of Caio Fernando Abreu's artistic production presents a social trend which has its roots in the social and political context of the 70's and the 80's, so that by doing a thorough study in relation to some of his texts, the impact of such a historical moment will be depicted within his aesthetic project. The voices which emerge from his fiction disclose the veils which cover this period of dictatorship, broken dreams, silenced voices and, at the same time, of struggle and transformation.

Keywords: Caio Fernando Abreu; brazilian dictatorship; social conflicts.

A ditadura no Brasil durou vinte e um anos e apresentou-se sob distintas facetas, governada por cinco diferentes faces. No seu momento inicial, que vai da instauração do golpe militar em 1964 até o ano de 1968, a ditadura dissimulava-se, concedendo certa liberdade aos intelectuais, mas mascarada, bombardeava e alienava as massas com a chamada estratégia do espetáculo como tática. Embora não devesse comunicar-se com o povo, para o qual o governo dedicava espetáculos carregados de propaganda ideológica via televisão, a produção intelectual de

¹ Mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: babiforster@ig.com.br

esquerda não era reprimida e “apesar das dificuldades e restrições que os jornais da época podiam denunciar vigorosamente, a nova ordem política constrangeu, mas não chegou a sufocar, a criação artística” (VENTURA, 2000, p. 43). Como prova disto Zuenir Ventura nos aponta que “mil novecentos e sessenta e quatro foi um ano de efervescência intelectual”, indicando que ele permitiu “o lançamento de um filme-marco do cinema brasileiro — *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha — e o aparecimento de um espetáculo como *Opinião*, politicamente de contestação e artisticamente de inovação” (VENTURA, 2000, p. 43).

Liberdade controlada!, mas há quem sentiria irônica saudade desta época. O ano de 1968 (com suas inúmeras conturbações políticas, crescimento da resistência de esquerda, aumento de protestos, manifestações e passeatas públicas, e dura repressão dos militares) anunciou a aura de terror que se instalaria definitivamente no país com a implantação do AI-5. Neste segundo momento que vai de 1969, logo após a implantação do ato e se estende até meados da década de 70, a ditadura se firmou como escancarada:

[...] a tortura foi seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº5 libertou das amarras da ilegalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo. (GASPARI, 2002, p. 13).

Através da estratégia de supressão utilizada pelo governo, todo direito à liberdade de expressão foi vetado, ao passo que qualquer manifestação considerada como subversiva passou a ser coibida e para usar a palavra de Gaspari que dá o tom ainda mais sombrio desse período, exterminada. A censura prévia, totalitária e preventiva, não permite que nada seja veiculado sem a fiscalização e a permissão do governo. E se algo escapa, há punição: prisões, exílios e torturas são as formas castradoras das vozes que insistiram em não se calar. Além disso, pela força com a qual a censura foi imposta, ela passa a atuar não apenas como imposição do externo, mas também como autocensura, pois o intelectual no momento de criação acaba — mesmo que inconscientemente — por evitar expressões censuráveis, como afirma Chico Buarque de Holanda: “é quase impossível não fazer autocensura, ela não é consciente” (BUARQUE *apud* VENTURA, 2000, p. 52). Este fato, apontando também por outros intelectuais, leva Zuenir Ventura a concluir que:

[...] se a ação da censura está tão eficazmente fazendo desaparecer as coisas censuráveis, é possível que em breve, a continuar esse ritmo, ela não tenha mais o que censurar. Cada criador será o seu próprio censor. Essa hipótese, que poderia até ser confundida com a imagem de um paraíso sem censura, por falta do que censurar, seria na realidade um deserto sem cultura, por medo de criar. Seria o reino da autocensura. A substituição do aparelho ostensivo da censura pelo mecanismo interno da auto-repressão, com cada criador ousando cada vez menos, é o caminho mais rápido

para levar a cultura ao estado tão sonhado por aqueles que pensam em revólver quando ouvem a palavra cultura: ao reino da ordem, do conformismo e da obediência — à paz dos cemitérios. (VENTURA, 2000, p. 55).

Também seria a resposta positiva para as indagações que surgem a respeito de um possível vazio cultural estar se instalando de forma drástica e rápida no país que passou a calar e a exportar, para não repetir exterminar, nossos melhores intelectuais. Estrangeiros, aqui ou lá. E sempre subversivos.

Embora a censura e o AI-5 não tenham sido os únicos responsáveis pelo empobrecimento da criação cultural, como aponta Zuenir Ventura, ambos eliminaram da liberdade de expressão o seu valor sagrado e criaram barreiras consistentes dificultando a produção e a veiculação da arte. Na atmosfera de silêncio imposta pela ditadura totalitária, muitos filmes, peças de teatro, livros, músicas e jornais foram proibidos e tirados de circulação ou modificados por inúmeros cortes, ao mesmo tempo em que seus produtores e professores de universidades eram caçados, presos, torturados, exportados. Com o objetivo de tirar de circulação qualquer tentativa de “fazer pensar” e incentivando apenas a pronúncia de palavras carentes de sentido em produções acríticas, a ditadura se não esvaziou, empobreceu e paralisou a cultura, pois como afirma Alceu Amoroso Lima “só se pode fazer cultura, realmente, tendo como base o sentido da liberdade e o sentido da responsabilidade” (LIMA *apud* VENTURA, 2000, p. 54). E no mesmo sentido, Érico Veríssimo nos coloca que “uma nação censurada é uma nação castrada” (VERÍSSIMO *apud* VENTURA, 2000, p. 54) e Joaquim Pedro de Andrade insiste que “cultura não se faz com medo” (ANDRADE *apud* VENTURA, 2000, p. 54). Mas eram esses os tempos e foi preciso estratégias para driblar a censura. Muitos escritores e compositores foram obrigados a realizar grandes manobras estéticas com a língua para dizer o impronunciável.

O AI-5 que “significava o início de uma ditadura explícita e escancarada cujos efeitos eram óbvios” (VENTURA, 1988, p. 280) se prolongou por longos dez anos, embora o presidente Costa e Silva acreditasse que este não duraria mais que oito ou nove meses, como afirma Zuenir Ventura. Neste período o ato puniu “1.607 cidadãos, dos quais 321 cassados: seis senadores, 110 deputados federais e 161 estaduais, 22 prefeitos, 22 vereadores — mais de seis milhões de votos anulados” (VENTURA, 1988, p. 285). Além disso, confirmando a realidade repressiva já indicada, acrescenta que

[...] paralelamente a essa caçada aos criadores, o AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. Em dez anos cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela foram censurados. (VENTURA, 1988, p. 285-286).

Os números apontados pelo autor nos levariam a concluir que as críticas à ditadura deveriam ser extremamente veladas, caso contrário, não passariam. E pela quantidade de censura, nossos intelectuais não eram bons o suficiente nas

manobras linguísticas. Mas não era bem assim. Não sabiam eles que o sistema tinha forças suficientes para manter o trono do monólogo? E não eram eles, também assombrados pelo fantasma da autocensura? Mas o que produziriam então, senão sua arte, sua forma de expressão? Todos eram guerrilheiros, lutavam pela fala, pelo direito de ser, expressavam-se. Mesmo que em meio a pancadas. A censura não calava apenas os que eram contra o sistema, mas qualquer possibilidade de reflexão que permitisse o questionamento dos moldes vigentes e arcaicos baseados em repressão e exclusão do outro. Não podiam ser cogitadas mudanças políticas assim como não podiam ser modificados os comportamentos e as visões. O sol girava em torno da Terra e pronto.

Sendo assim, morta a liberdade de expressão e assassinado o diálogo como forma possível de comunicação e entendimento, a geração de 68 viveu como alternativa a revolução, fosse ela política ou comportamental. Nesse momento começava a emergir com muita força o discurso das minorias questionando os signos ideológicos de oposição binária. A voz da mulher, dos alunos, dos negros e dos homossexuais veio à tona. Valores institucionais antigos como o casamento, a monogamia e a fidelidade foram colocados em dúvida. Surgiam novos comportamentos e reivindicações a favor de uma maior liberdade com o corpo. Cabelos compridos, minissaia, roupas indianas, brincos nas orelhas ainda chocavam naquela época e eram um meio de revelar-se contra o sistema que rotulava e marginalizava a adoção de um estilo alternativo. Ao lado das mudanças na aparência que culminaram nas próximas décadas, havia também em prol do livre arbítrio, a experimentação de drogas e a liberação do sexo. As mudanças comportamentais e as transformações sociais que se processavam em escala mundial e que se concentraram no maio francês, visavam à desmistificação dos dogmas e exigiam uma sociedade mais justa, o respeito ao humano e ao planeta e o direito de ser e de pensar, longe da manipulação alienante exercida pelos meios de comunicação de massa. Utópicas ou não, essas questões estavam na cabeça da maioria dos jovens e de muitos nem tão jovens assim, quebrando regras e ultrapassando fronteiras.

No contexto específico brasileiro, a aversão a qualquer forma de poder autoritário encontrava um terreno real no qual lutar. Por isso, às questões bebidas no espírito da ideologia hippie, unia-se à insatisfação com a atmosfera de repressão instalada no país. Muitos foram os que guerrilharam, atuando na luta armada, incluindo ou não nos seus propósitos o desejo de uma revolução cultural. Porém, outros não se envolveram como militantes nesta luta política e adotando o comportamento desregrado tão em alta, foram vistos pela esquerda radical como seres extremamente individualistas e sem um propósito maior, passando a ser denominados de geração do *desbunde*. Não queriam mudar especificamente o governo, mas o mundo e a relação com a vida. Sendo assim, embora os radicais não percebessem, era desejos de mudança o que transbordava de qualquer forma e em qualquer luta. Desejos esses inadequados e opostos à realidade repressiva do país, que calava não apenas os que eram contra as estratégias do governo, mas

toda e qualquer forma de alteridade, pois mesmo que por outro viés, estas também exigiam a democracia e os direitos civis negados, indispensáveis para que se cumprisse o respeito ao humano.

Nos anos de chumbo da ditadura brasileira, período do governo Médici, que vai de 1969 a 1974 e que é considerado o mais duro e repressivo, as censuras, os exílios, as prisões e as torturas cresceram de forma considerável ao lado do crescimento econômico e industrial do país, utilizado como contribuinte para a manipulação da opinião pública. Nessa época, que também pode ser considerada como a do Milagre Econômico, houve uma grande evolução do setor industrial e econômico e algumas obras que são consideradas faraônicas por sua grandiosidade foram executadas. De acordo com Elio Gaspari, esse período que “foi o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais”, foi ao mesmo tempo:

[...] a época das alegrias da Copa do mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego. Foi o Milagre Brasileiro.

O milagre Brasileiro e os anos de Chumbo foram simultâneos. Ambos reais, coexistiram negando-se. Passado mais de trinta anos, continuam negando-se. Quem acha que houve um, não acredita (ou não gostaria de acreditar) que houve o outro. (GASPARI, 2002, p. 13).

Como afirma Gaspari, justificando o fato de haver mais de chumbo do que de milagre no seu livro, “a tortura e a coerção política dominaram o período”. Por isso, é difícil ver o milagre enquanto a ditadura instalava o terror e limitava a produção intelectual, já que “contrastando com os índices econômicos, o saldo da produção artística apresenta um lamentável estado de carência, o que quase leva a concluir, erroneamente, que prosperidade material e pensamento criativo são inconciliáveis” (VENTURA, 2000, p. 107). Além disso, com o capital estrangeiro participando ativamente do crescimento econômico e industrial do país, a vida se modernizava cada vez mais. Mas, enquanto as elites consumiam sofisticados produtos importados, o setor assalariado da classe mais baixa era incluído na máquina capitalista através da exploração, posto que “os reajustes salariais perderam a antiga flexibilidade e, inclusive, as horas diárias de trabalho aumentaram” (LOPEZ, 1983, p. 125). Devido à realidade de opressão e alienação imposta ao proletariado, os revolucionários acreditavam que tinha um papel para com estes: conscientizá-los. Sendo assim, uniram-se trabalhadores e estudantes, ambos reivindicando “seu lugar ao sol”.

Nesse período, os militares foram impiedosos com qualquer forma de contestação. Mas aos poucos a ditadura começou a enfraquecer. Fatos sem explicação como a morte misteriosa do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, contribuíram para isso, da mesma forma que o crescimento das “forças que pregavam a volta do Estado de Direito (fim do Ato Institucional nº 5 e leis correlatas)” (LOPEZ, 1983, p. 120). Aos poucos começa no país um longo processo de redemocratização, pois

[...] essa foi a principal característica do regime ditatorial iniciado em abril de 1964. Ele foi desmontado aos poucos, com tamanha precisão que até hoje não se pode dizer quando acabou. Talvez o certo seja dizer que não foi desmontado. Foi camaleonicamente transformado (GASPARI, 2000, p. 12).

Com as palavras do autor termino meu esboço sobre tão largo e duro período histórico, minha tentativa de resumir um assunto sobre o qual há inúmeras referências possíveis. Só Elio Gaspari nos presentia com quatro completas grandes obras, fora todos os outros estudos que se ramificam em diferentes áreas, os depoimentos que vieram à tona e as produções artísticas que tanto disseram desses e nesses tempos de silêncio. Por fim, me pergunto: o que foi realmente esta história, não só a dos anos de chumbo, mas a de todo este momento, tempos de vozes sufocadas? É difícil precisar. Se Zuenir Ventura em seu livro *1968 – O ano que não terminou*, acredita que “de todos os que escreveram no calor da hora sobre os acontecimentos de 68, só Morin estava certo: ‘Vão ser preciso anos e anos para entender o que se passou’” (VENTURA, 1988, p. 13); o que dizer de todos os outros vinte anos acrescidos a esse 68 tão singular? E as modificações e saldos positivos e negativos deixados?

Como a vertente social de boa parte da produção artística de Caio Fernando Abreu tem como base o contexto sócio-político dos anos 70 e 80, acredito que ao me debruçar sobre alguns de seus textos, a repercussão desse momento histórico em sua obra será iluminada, ao mesmo tempo em que as vozes que emergem de sua ficção tirarão alguns dos véus que encobrem este período: de ditadura, de sonhos pisoteados e de vozes silenciadas, mas ao mesmo tempo de luta e de transformação.

A atmosfera desse momento histórico, no qual os ecos do movimento hippie e seus ideais de contracultura foram sufocados pela ditadura, envolve e dá o tom a muitos de seus personagens. Sendo assim, ele pode ser citado entre os intelectuais que produziram obras críticas na época da ditadura brasileira e que tentaram denunciar através de críticas veladas a situação do país, dando voz a indivíduos que se encontravam à margem do paradigma dominante e ilustrando dessa forma o período de opressão em que estavam inseridos. No entanto, é preciso considerar, para compreender suas obras, que é por meio de uma narrativa de introspecção, dita psicológica, que o social transparece, e nesse sentido sua produção visa “conciliar, através do discurso, uma visão de mundo catastrófica e anti-utópica, decorrente da repressão política e dos consequentes desequilíbrios sociais, a uma outra de natureza psicanalítica” (MASINA, 1998, p. 174).

O conto *Garopaba mon amour*, incluído na coletânea *Pedras de Calcutá*, é que Paula Dip afirma possuir como base um fato vivenciado pelo escritor e sua amiga Graça Aranha em uma praia de Santa Catarina, me parece ser, entre os contos de Caio, aquele que “fotografa” de forma mais explícita o período da ditadura, sendo por isso o mais emblemático na representação desse momento de repressão. Nele, um grupo de pessoas se reúne na beira da praia para “curtir” a vida: mar, sol, dro-

gas, sexo e música fazem parte da viagem, seja a do deslocamento ou a provocada pelos entorpecentes utilizados. Esta movimentação tão comum nas comunidades hippies que herdaram da geração *beatnick* o prazer de transitar de um espaço ao outro levando apenas o que se pode carregar e desligando-se assim de qualquer laço mais sólido pautado em valores tradicionais, pode ser vislumbrada na atitude do grupo, que acampa na praia de Santa Catarina sem muitas comodidades. O que deveria ser embalado pelo lema “Paz e Amor” se transforma em violência e adquire uma aura de medo e terror no momento em que um grupo de policiais chega ao local, exigindo que os componentes do grupo contem algo ou denunciem nomes, ofendendo-os física e moralmente, o que fica visível nos diálogos: “– Conta./ – Não sei./ (Tapa no ouvido direito)./ – Conta./ – Não sei./ (Tapa no ouvido esquerdo)./ – Conta./ – Não sei./ (Soco no estômago)” (ABREU, 2007, p. 95) ou: “– Repete comigo: eu sou um veado imundo./ – Não./ (Tapa no ouvido direito)./ – Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo/ – Não./ (Tapa no ouvido esquerdo)./ – Repete comigo: eu sou um filho da puta./ – Não. (Soco no estômago)” (ABREU, 2007, p. 99).

Embora seja revelado no conto que os policiais procuravam pelo protagonista, em nenhum momento vislumbramos qualquer relação dos personagens com movimentos de contestação ao governo. Porém, mesmo assim eles são considerados como subversivos. Ao mencionar que em meio à agressão eles mastigavam “em silêncio as chicotadas sobre as costas” (ABREU, 2007, p. 97), o narrador ilumina a condição de opressão e subjugação à qual os negros foram expostos por tanto tempo, identificando-se com eles pelo fato de a violência recebida estar ancorada em preconceitos oriundos das relações de poder e dos mecanismos de exclusão social. Os chicotes são agora o predomínio impune da violência oficial. A atmosfera de terror do período ditatorial é intensificada na ameaça do policial de usar um recurso de tortura recorrente: “quem sabe uns choquezinhos para avivar a memória?” (ABREU, 2007, p. 98), e na menção feita às prisões e aos hospícios, destinados aqueles que insistem em demonstrar sua opinião num momento em que o diálogo foi extinto. No entanto, mesmo em meio às ameaças, à humilhação e à violência sofrida, o protagonista reage; contrabalanceado a intolerância a qualquer forma de alteridade com questões de alcance realmente significativo: “Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de vocês” (ABREU, 2007, p. 98).

No conto, há dois planos temporais que se fundem constantemente, interpellam-se. Por meio desse recurso abrem-se dois mundos, na mesma realidade. Duas possibilidades entre o passado recente e o agora. São estes planos: a liberdade e a repressão. Num destes há:

[...] ruídos de pandeiros com fitas coloridas, assobios de flauta, violas e tambores. O vinho corre, os cigarros passam de mão em mão. Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por esse ano que se vai e nos encontra vivos e leves

e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? (ABREU, 2007, p. 96-97).

A partir da incerteza desaguamos no outro plano, no qual os sonhos e ideais foram quebrados pela mão dos oficiais. O grande mundo, repleto de possibilidades foi limitado, reduzido a regras impostas pelo terror e pela intolerância, e o sujeito se transforma em nada mais além do papel lhe destinado de oprimido e de subjugado:

[...] não há mais ruídos de pandeiros, nem fitas coloridas esvoaçam ao vento, nem sopros de flautas se perdem em direção à costa invisível da África. Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unha ruída até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar — porque sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? —, mas quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. (ABREU, 2007, p. 97).

Dessa forma, compreendemos que a ditadura tira não só o direito de decidir as questões do país, de bem coletivo (como saber até que ponto o Milagre Econômico é milagre, se a opressão das massas em favor do crescimento do país é viável e se a doença, a miséria e a sujeira persistem), mas também, totalitária, abafa a possibilidade de pensar, de mudar de opinião, de diferenciar-se e inovar, de individualizar-se coletivizando — exigindo o direito do homem de ter direitos.

A interseção entre o elemento social e o literário, como aquela que incorpora ficcionalmente a dificuldade de construir a identidade no contexto ditatorial brasileiro, também pode ser encontrada na produção dramatúrgica de Caio. Sua primeira peça escrita para o teatro e intitulada *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, embora contenha apenas alusões ao período histórico, após ser premiada num concurso do SNT (Serviço nacional de Teatro) e selecionada para leituras públicas, acabou sendo interdita em todo o território nacional pela Censura Federal, como afirma Luiz Artur Nunes no prefácio de *Teatro completo*. A indicação de que o mal-estar vivenciado está associado de certa forma ao momento histórico pelo qual passa o país aparece na obra sobre três aspectos que se relacionam entre si, aproximando a atmosfera da obra com o contexto. O título da peça ilumina o acordo do governador do estado Negrão de Lima, feito com os eleitores na tentativa de ganhar votos: “No meu governo, quando tocar a campanha de sua casa de madrugada, pode ficar certo de que é o leiteiro” (VENTURA, 1988, p. 24). A promessa que indica a ausência de violência não parece fazer sentido para o grupo de pessoas que se reúnem numa casa abandonada para se abrigar do frio e da chuva. Quando batem na porta do lugar ou eles escutam barulhos não lhes parece que seja só o leiteiro, ao contrário, sentem muito medo por pensar que pode ser a polícia, receosos da lei que deveria lhes proteger, já que a casa onde estão não é

a sua, mas uma abandonada e invadida por eles. A situação de *squatters* vivenciada pelos personagens pode ser compreendida, como afirma Luís Artur Nunes no prefácio de *Teatro Completo*, como a transfiguração da experiência vivenciada por Caio e um grupo de amigos em Londres, quando escritor decide se auto-exilar, insatisfeito com a realidade de seu país.

No entanto, embora esses elementos indiquem relações com o período de ditadura, a peça centra-se com mais ênfase nas atitudes e nos ideais importados da ideologia hippie por um grupo de jovens e a dificuldade de transformar essas ideias em concretude, frente a uma realidade opressora mais geral, e não menciona a violência imposta a muitos pelo regime autoritário (como ocorre no conto anterior). Mas mesmo com essa diferença, é ainda por meio dos desejos dos personagens de transcender a realidade que enfrentam – escolhendo novos caminhos e tentando novas maneiras de viver – que a crítica social e política aparece. O contraste que a visão do personagem Leo estabelece com a do grupo mostra a dificuldade de realizar-se de forma verdadeira e lúcida, em meio à miséria que limita. A casa onde pretendem sonhar e viver seus sonhos é suja e escura; também é a única que podem ter — uma casa abandonada, que pertence a outros, e que por isso faz das suas presenças ali, algo perigoso. O grupo se alimenta mal, dorme mal, não toma banho. Enquanto os outros se fantasiam, colorindo-se para uma festa proposta por Mona, a Rainha do Alto-Astral, Leo não consegue fantasiar:

Eu já não tenho mais idade para fazer de conta. Eu não quero fingir. Eu não posso fingir que isso aqui é um castelo, que nós somos mágicos e encantados. Isso aqui é uma casa abandonada, cheia de lixo, não é um castelo: nós somos uns coitados mortos de fome, meio loucos e sem ter sequer onde dormir, não somos mágicos nem encantados. (ABREU, 2009, p. 75).

Mas Mona lhe contesta dizendo que se a realidade é dura, a mente é nossa e pode ver além daquilo que está imposto e exposto nos eventos externos: “Imagine. Invente. Sonhe. Voe. Se a realidade te alimenta com merda, meu irmão, a mente pode te alimentar com flores” (ABREU, 2009, p. 75). Ao indicar novos caminhos, de ver e de viver a vida, a peça abre espaço para que se reflita a possibilidade de aos poucos vermos despontar um novo horizonte de expectativas e responde à opressão com a única ferramenta de que os personagens dispõem, frente à ingrata realidade em que se encontram: tentativas. Sonhos e desejos de mudança. Nunca resignação. Quando o dia amanhece, após a confusão dos personagens e a ilusão de que o mundo acabou, batem na porta e eles sentem medo, pois talvez seja a polícia ou quem sabe os sobreviventes da explosão. Então, Baby sintetiza a ideia que perpassa o texto de que é preciso liberdade para andar com o coração, de que é preciso espaço para poder crescer e assim, ilumina a crítica ao sistema repressor “eu acho que a gente só pode dizer que nós não temos culpa. Que nenhum de nós tem culpa de nada. A única coisa que nós estamos tentando fazer é encontrar um jeito de dar um passo além do fim do mundo” (ABREU, 2009, p. 94).

Como os personagens de Caio apresentam um caráter orgânico, são seres que estão passando pelo tempo: envelhecem, amadurecem, vivenciam novas tentativas, como indicou Bruno Souza Leal em *A metrópole e a paixão do estrangeiro*, a repercussão do período ditatorial brasileiro, no qual as transformações culturais que estavam acontecendo em escala mundial foram sufocadas pelo regime autoritário pode ser visualizada em alguns de seus contos, entre eles *Os sobreviventes*, incluído em *Morangos Mofados*. Nele, intercalam-se diálogos e fluxos de consciência de dois personagens que pelo que tudo indica, tiveram seus ideais atropelados por este período histórico. No conto surgem referências explícitas ao período ditatorial, como a palavra companheiro que é utilizada constantemente e refere-se a um termo recorrentemente utilizado pela esquerda revolucionária. Há também menção a autores estudados na época, como Marx e Marcuse, dois dos três Ms lidos e relidos pela geração. E o fato de a personagem feminina ter passado um tempo internada no hospício pode ou não estar relacionada a uma interjeição dos oficiais. No entanto, essas referências aparecem no texto enquanto lembranças, pois o tempo da ação ficcional não está ancorado no período de repressão, como ocorre principalmente em *Garopaba mon amour*, mas no vazio e na falta de direção deixados pelo momento de abertura. “Cadê a causa, cadê a luta, cadê o potencial criativo?” (ABREU, 1987, p. 18) pergunta a personagem feminina, concluindo no desenrolar da narrativa “eu tive tanto amor um dia [...] não me permitiram” (ABREU, 1987, p. 19).

Embora um desejo partir e o outro não se importe em ficar, ambos estão perdidos e não sabem o que fazer com a liberdade de que agora dispõem. É como se os personagens despertassem para o fato de que a opressão vivida e potencializada nas estratégias do sistema ditatorial tivesse raízes mais profundas. Em nome do poder sempre se travaram lutas e guerras: entre reinos, povos e países; no próprio país, nas ruas e no seio das famílias; em nome de deus ou de muitos deuses; e por fim do homem contra o próprio planeta. Os sonhos e ideais antes impedidos pelo sistema autoritário repressor, agora se transformam em vagas utopias, sendo por isso que um dos personagens deseja ao outro antes que ele parta “uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia” e pede:

[...] me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em todos de novo, que leve para longe da minha boca esse gosto podre de fracasso, de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando. (ABREU, 1987, p. 20).

A indefinição que envolve o próximo passo, os próximos desejos e as próximas tentativas ou crenças mostra que a liberdade almejada por tanto tempo começa a ser conquistada e caminha para transformar-se na sua face atual, que culminou no século XXI e fez com que o sujeito se individualizasse cada vez mais, transmutando seu papel social externo apenas em elemento interno. Os problemas passaram a ser únicos, solitários, não-aditivos e “tudo, por assim dizer, corre agora por conta

do indivíduo” (BAUMAN, 2001, p. 74), dependendo unicamente dele o caráter de suas escolhas assim como o reflexo positivo ou negativo delas. Nesse contexto, que podemos visualizar desabrochando no conto, quando as lutas coletivas cedem lugar à reconstrução dos caminhos pessoais:

[...] o que emerge no lugar das normas sociais evanescentes é o ego nu, atemorizado e agressivo à procura de amor e de ajuda. Na procura de si mesmo e de uma sociabilidade afetuosa, ele facilmente se perde na selva do eu... alguém que tateia na bruma de seu próprio eu não é mais capaz de perceber que esse isolamento, esse ‘confinamento solitário do ego’, é uma sentença de massa. (BECK *apud* BAUMAN, 2001, p. 47).

A partir de agora será preciso reconstruir sozinho as ruínas que ficaram do caminho trilhado em conjunto.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Pedras de Calcúta*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- _____. *Alice e o camaleão*. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LOPEZ, Luís Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- MASINA, Léa. Caio Fernando Abreu. In: SANTOS, Volnyr; SANTOS, Walmor (Org). *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *A falta de ar; da ilusão do poder; o vazio cultural*. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.