

## UMA ANÁLISE DO CONTO “RETRATOS”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Taryne Cavalcante Zottino (UEMS)<sup>1</sup>

Volmir Cardoso Pereira (UEMS)<sup>2</sup>

### RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar o conto “Retratos”, publicado em 1975, na obra *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, observando-se as relações entre literatura e sociedade, conforme defende Antonio Candido (2000). “Retratos” nos apresenta a um narrador-personagem de meia idade, um homem solitário vivendo uma rotina de trabalho desgastante em um escritório de uma grande cidade. Ele passa a questionar seu modo de vida a partir do encontro com um *hippie*, que se oferece para desenhar seu retrato ao longo de sete dias, mas desaparece antes de vender o último. Assim, a narrativa breve confronta o modo de vida de um trabalhador assalariado de uma grande cidade, que representa a pequena-burguesia, com o modo de vida de um *hippie*, símbolo da contracultura. Para examinar o conto, as seguintes leituras teóricas foram realizadas: No que se refere à produção ficcional de Abreu nos anos 1970, verificaram-se os trabalhos de Jaime Ginzburg (2005), Flora Sussekind (1985) e Nonato Gurgel (2008). Em relação ao conto sul-rio-grandense, foram consultadas as obras de Gilda Neves Bittencourt (1999) e Regina Zilberman (1992). No que tange aos estudos sobre o indivíduo, abordaram-se as ideias de Lucien Goldmann (1991), além dos trabalhos acadêmicos de Ellen Mariany da Silva Dias (2006), Milena Mulatti Magri (2010) e Luana Teixeira Porto (2012). Para entender a contracultura, estudou-se o trabalho de Carlos Alberto Messeder Pereira (1992). A partir da leitura e análise desses trabalhos, foi possível constatar a relevância de se investigar as relações entre literatura e sociedade na narrativa breve de Caio Fernando Abreu. Podemos encontrar no conto elementos como a coisificação do sujeito na sociedade capitalista e o modo de vida urbano, marcado pela solidão, individualismo e dificuldade de se formar vínculos. Ademais, há o conflito do modo de vida *hippie*, principal movimento da contracultura, com o modo de vida de um trabalhador assalariado, submetido ao capitalismo, que se desdobra para exercer sua função em um escritório. Apesar de também estar submetido à economia capitalista, o *hippie* simboliza um ideal de liberdade que atrai o narrador-protagonista do conto, provocando tensões entre este e o meio social do qual faz parte. Além disso, ao considerarmos o momento histórico de produção do conto, no qual o Brasil vivia uma ditadura militar, também é imprescindível nos atentarmos para o tensionamento de ideologias presente no texto, em um momento de repressão a qualquer tipo de resistência. No entanto, para além do tempo histórico, temos personagens que expressam sentimentos universais, possibilitando associações com os dias de hoje, por conta da persistência da fragilidade das relações, da solidão e do individualismo.

**Palavras-chaves:** Caio Fernando Abreu. Retratos. Literatura. Sociedade.

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Bacharelado em Letras, com ênfase em Literatura, da Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

<sup>2</sup> Graduação na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Mestrado em Estudos de Linguagens pela UFMS e Doutor em Letras pela UEL. Professor efetivo da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e orientador deste trabalho.

## INTRODUÇÃO

Romancista, dramaturgo, poeta e jornalista nascido no Rio Grande do Sul, Caio Fernando Abreu (1948-1996) possui uma obra repleta de personagens solitários que representam o sujeito contemporâneo em sua constante dificuldade de relacionar-se com o outro, encontrar sua própria identidade e compreender seu lugar em um mundo que o recebe com indiferença. Ademais, como aponta Jaime Ginzburg (2005), trata-se de um escritor cuja produção ficcional tem início no período de maior repressão do regime militar brasileiro, e prossegue até o momento em que os movimentos democráticos começaram a ganhar força.

Logo, para além do aspecto intimista e da abordagem do homoerotismo na ficção caiofernandiana, que são constantemente lembrados, também é relevante analisar sua obra à luz desses capítulos da história brasileira. Nesse sentido, Ginzburg (2005) sinaliza que Caio “ainda está por ser compreendido em um dos seus lados mais fortes, a política” (GINZBURG, 2005, p. 38). Em *O ovo apunhalado*, o segundo livro de contos do autor, publicado em 1975, é possível observar tanto os dilemas do sujeito contemporâneo, quanto os diálogos com o momento histórico. A abordagem de tais elementos demonstra o olhar crítico de Caio F. diante do meio social e político de sua época, sem abandonar a preocupação formal em seu fazer literário.

“Retratos”, o conto analisado neste trabalho, nos apresenta um narrador-personagem de meia idade, um homem solitário vivendo uma rotina de trabalho desgastante em um escritório de uma grande cidade. Ele passa a questionar seu modo de vida a partir do encontro com um *hippie*, que se oferece para desenhar seu retrato ao longo de sete dias, mas desaparece antes de vender o último trabalho. A presença dos *hippies* no conto denota um claro diálogo com a história, já que estes foram os integrantes do maior movimento da contracultura, na década de 1960, e representavam um modo de vida livre das amarras formais, com o constante questionamento das práticas da ideologia dominante, algo bem diferente do contexto de um País oprimido pelo regime militar. Segundo Carlos Alberto Pereira (1992), é possível relacionar a contracultura especificamente aos movimentos de jovens rebeldes nos anos 1960, mas também a algo mais subjetivo, que pode se manifestar em outras épocas:

De um lado, o termo “contracultura” pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas e assim por diante. [...] Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente [...] Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. [...] Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social (PEREIRA, 1992, p. 20).

Vale ressaltar que um dos principais marcos da contracultura, o Festival de Woodstock, ocorreu justamente em 1969, ano em que Caio F. começou a escrever os contos da coletânea. Outrossim, segundo Luana Teixeira Porto (2012), essa narrativa caiofernandiana “problematiza o ser na cidade e acentua o processo de desumanização decorrente de um tempo marcado pelo processo de aceleração do capitalismo e ascensão do individualismo” (PORTO, 2012, p. 136). Essas características apontadas pela estudiosa evidenciam o interesse do escritor gaúcho em retratar o modo

de vida urbano, mas também podem ser relacionadas com o processo de reificação, abordado por Lucien Goldmann (1991). Segundo o autor, a coisificação é uma consequência da economia mercantil, porém não atinge somente os setores da economia, mas também o pensamento e a subjetividade. O resultado disso são indivíduos coisificados, solitários, com dificuldade de estabelecer elos duradouros. Portanto, considerando os pontos citados, é relevante investigar as narrativas caiofernandianas em busca de associações possíveis com a sociedade, pois como defende Antonio Candido na obra *Literatura e sociedade* (2000), o social está presente na construção artística, tornando-se um elemento interno.

## CAIO F. PARA ALÉM DOS RÓTULOS

Caio Fernando Abreu sempre reconheceu a influência de Clarice Lispector (1920-1977) em sua escrita, especialmente no início de suas incursões pela literatura. Essa admiração é perceptível em carta enviada ao jornalista José Márcio Penido, em 1979: “[...] Clarice é, pra mim, o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando” (ABREU, 2005, p. 154). A aproximação com a escritora, no entanto, não foi bem recebida por parte da crítica, pois, como aponta Nelson Luís Barbosa (2019, p. 36), além de a produção clariciana ainda não ser vista como canônica, também havia certa “má vontade” com obras que eram consideradas demasiadamente “femininas”, aquelas voltadas para o “eu”, e repletas de experimentações.

Contudo, “discípulo de Clarice” e “intimista demais” não foram os únicos títulos que a crítica impôs ao escritor gaúcho. O trabalho de Caio Fernando Abreu também chegou a ser restringido ao rótulo de “literatura gay”, ignorando-se a sua relevância no que se refere a outras temáticas, como a política, por exemplo. Segundo Ginzburg (2005), apesar de ser reconhecido por sua escrita intimista e pela temática do homoerotismo, Caio também é um “escritor de resistência”, pois “é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar, na ficção brasileira” (GINZBURG, 2005, p. 38).

Porém, a abordagem da ditadura militar e de seus efeitos não ocorre de forma explícita em Caio Fernando Abreu, como pode ser observado em um ensaio sobre a literatura brasileira pós-64, no qual Flora Sussekind (1985) o coloca entre os escritores que não se limitaram a detalhar a tortura e a violência do regime militar, aproximando-se do relato jornalístico, mas buscaram alcançar “maior elaboração literária” em seus textos. Conforme a autora, o procedimento utilizado por Caio F. é diferente do adotado por alguns de seus contemporâneos, como Renato Tapajós e Fernando Gabeira, pois “[...] não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura” (SUSSEKIND, 1985, p. 47).

Optar pela sugestão em vez de explicitar os acontecimentos é uma característica das narrativas de Caio Fernando Abreu destacada por autores como Ginzburg (2005), que pontua a necessidade de se analisar o trabalho do autor gaúcho a partir da observação do detalhe, pois as construções mais frutíferas para a compreensão do todo encontram-se nos elementos aparentemente subordinativos. Em uma entrevista de 1997 ao jornalista Marcelo Bessa, retomada por Barbosa (2019), o autor gaúcho descreve como enxergava a recepção da crítica e do meio acadêmico à sua obra, ao revelar que foi colocado à margem na literatura nacional por nunca ter abandonado o *pop*, mesmo quando foi chamado de alienado pelas patrulhas ideológicas da época.

Acho que sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira. Também sou um pouco roqueiro, fui *hippie*, fui *punk*. Não faço vida literária, eu corro por fora. Não conheço o lobby das universidades, não vou a lançamento de livros, só vou quando

sou amigo do escritor. Aí na minha obra aparecem coisas que não são consideradas material digno, literário [...] deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuzu e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário (BESSA *apud* BARBOSA, 2019, p. 41-42).

Após a publicação de *Morangos Mofados*, em 1982, a recepção mudou um pouco, e Caio passou a ganhar mais prêmios e críticas positivas. Entretanto, conforme Barbosa (2019), os estudos acadêmicos sobre seus livros só despontaram, de fato, depois da morte do escritor. Quanto à recepção do público, vale evidenciar que a obra de Caio F. continua sendo reeditada e ganhando a atenção dos leitores. Destaca-se, por exemplo, a publicação de toda a narrativa breve do escritor, em 2018, na coletânea *Contos Completos*, lançada pela editora Companhia das Letras.

### “RETRATOS” DA SOCIEDADE EM O OVO APUNHALADO

Publicado pela primeira vez em 1975, *O ovo apunhalado* é o segundo livro de contos de Caio Fernando Abreu. Em prefácio para a edição de 1984, o autor gaúcho revela que as narrativas breves foram escritas entre 1969 e 1973, durante o período conhecido como “anos de chumbo”, devido ao aumento da repressão após a oficialização do Ato Institucional (AI-5), em 1968. Caio descreve o momento de produção dos contos da seguinte forma: “[...] tempos de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. [...] Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante” (ABREU, 2012, p. 10).

Essa condição de “apavorado viajante” se deve ao fato de que, assim como indica Nonato Gurgel (2008), Caio F. chegou a ser perseguido pelo Departamento da Ordem Política e Social (DOPS), e passou por uma temporada de refúgio - e escrita - na fazenda de Hilda Hilst (1930-2004), em Campinas. Em seguida, Caio viveu uma fase de muitas viagens, entre as quais se destaca sua passagem por Londres, chamada pelo autor gaúcho de “exílio voluntário”. A repressão afetaria, anos depois, a publicação de *O ovo apunhalado*, que teve trechos cortados por serem considerados “fortes”, além da eliminação de três contos, taxados de “imorais”.

Não por acaso, a desesperança e a inquietação deste momento da história brasileira podem ser detectadas nas narrativas breves que compõem a obra, através do olhar de personagens solitários, cujos desfechos conflituosos não contêm um tom otimista. De acordo com Porto (2012), vários dos contos presentes na coletânea “[...] enfocam a discussão de problemas sociais, como a opressão do homem pelo homem, a dificuldade de interação social, a solidão e as crises existenciais de sujeitos em busca de sua própria identidade” (PORTO, 2012, p. 135).

Justamente por conta do foco em questões sociais, ao analisar os contos produzidos no Rio Grande do Sul durante os anos 1970, a estudiosa Gilda Bittencourt (1999) classifica o livro como pertencente à vertente social da literatura gaúcha. Ademais, de acordo com a autora, é em *O ovo apunhalado* que Caio Fernando Abreu firma sua voz própria, usando uma linguagem subjetiva capaz de se destacar de tal forma, que se sobressai diante das situações narradas.

Na sétima narrativa breve da coletânea, intitulada “Retratos”, o narrador-protagonista é um homem de meia idade, que trabalha no escritório de uma grande cidade. Ele vive sozinho em um apartamento e segue sua rotina de trabalho normalmente, até que a presença de um grupo de *hippies* na praça em frente ao prédio muda a dinâmica de sua vida, pois um dos *hippies* desenha um retrato dele e, no dia seguinte, propõe a realização de um retrato para cada dia da semana, totalizando sete. O protagonista concorda com a proposta, mas à medida que os retratos são feitos, sua imagem fica

cada vez mais cansada, abatida e envelhecida. A narrativa em primeira pessoa é construída de forma semelhante a um diário, com oito partes cujos títulos são os dias da semana, de domingo a domingo.

Ao se olhar no espelho, o protagonista repara que os desenhos representam fielmente sua aparência ao longo da semana. Porém, as mudanças não ocorrem apenas na fisionomia, mas em seu modo de encarar a vida: o trabalho se torna cada vez mais desgastante e ele não suporta mais permanecer no ambiente do escritório, criando desculpas para se afastar de lá. É possível notar o quanto o modo de vida do retratista – em comparação ao seu – começa a atraí-lo. Além disso, o protagonista cria expectativas de afeto em relação ao *hippie*, pois pensa em convidá-lo para uma refeição, para dormir em seu apartamento, e até compra um colar para lhe dar de presente, o que não tem coragem de fazer. Todavia, depois da realização de seis retratos, o *hippie* desaparece sem explicações, quebrando o acordo e as expectativas do protagonista.

Estamos diante de uma intertextualidade com a obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, por conta do “pacto” estabelecido entre o protagonista e o *hippie*, que remete ao pacto de Dorian Gray para que seu retrato envelheça em seu lugar. Embora a palavra *hippie* não apareça no conto, o momento histórico e a descrição do personagem – “[...] as mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes [...]” (ABREU, 2012, p. 50) – o ligam ao principal movimento da contracultura. Ademais, o aparecimento de um personagem desse universo é compatível com a biografia de Caio Fernando Abreu que, além de ter sido *hippie*, herdou o “imaginário” de 1968, no qual o movimento está fortemente inserido, como pontua Gurgel (2008):

Com a herança histórica dessas linguagens e formas políticas, artísticas e culturais do imaginário de 68, Caio tece grande parte do seu roteiro existencial. Produz, com esse imaginário herdado, uma narrativa que leva em conta não apenas o vestuário e os gestos, mas as gírias, os clichês, os trechos de canções, linguagens cotidianas. Muitos dos seus personagens herdaram os hábitos alimentares do universo hippie e suas técnicas de meditação; herdaram também seus produtos naturais, suas fumaças; um jeito de ler o mundo que nem sempre privilegia os chamados vencedores (GURGEL, 2008, p. 63).

Assim como acontece com o *hippie*, a posição do protagonista na sociedade começa a ficar clara a partir de suas vestes: “Enquanto ele desenhava, eu sentia vergonha – estava de terno, aquele velho terno que uso aos domingos, e gravata. (ABREU, 2012, p. 51). Outras características apresentadas mais tarde na narrativa denotam que se trata de um homem de meia idade, trabalhador assalariado de um escritório, em uma grande cidade. Temos ainda alguns personagens secundários, como o chefe do protagonista, a secretária, o namorado da secretária, o porteiro, o ascensorista e as vizinhas do prédio.

Segundo Milena Mulatti Magri (2010), os personagens principais do conto simbolizam o embate entre “[...] o modo de vida burguês e/ou pequeno burguês e o modo de vida *hippie*. O *hippie* [...] representa para o protagonista um novo modo de vida, oposto aos moldes aos quais o protagonista está submetido, sempre obrigado a cumprir protocolos sociais e burocráticos” (MAGRI, 2010, p. 136). Isto é, ao entrar em contato com o *hippie*, o narrador passa a questionar seu modo de vida formal, repleto de convenções sociais que o fizeram, inclusive, assinar um memorando para tirar o grupo de hippies da praça em frente ao prédio, mesmo que a presença deles jamais o tenha importunado.

Nunca havia reparado nele antes. Na verdade, não tem nada que o diferencie dos demais. As mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado. Isso não me interessava. Nem me irritava. Mesmo assim cheguei a assinar uma circular dos moradores do prédio pedindo que se retirassem dali (ABREU, 2012, p. 50).

Como podemos observar na citação acima, inicialmente, o protagonista não diferencia o rapaz dos demais, caracterizando-o por meio de estereótipos do *hippie*, como as vestes coloridas, o cabelo comprido, a sujeira e o uso de drogas. Porém, conforme os dois se aproximam, a descrição é pormenorizada e o narrador passa a reparar em detalhes do seu interlocutor, como os dentes, as mãos, o modo de andar, a cor dos olhos, e sua atitude perante o grupo de companheiros. “Na verdade, ele não se parece com os outros: está sempre sozinho e tem uma expressão concentrada. De vez em quando erguia os olhos e sorria para mim. Achei estranho porque ninguém nunca sorriu para mim – nunca ninguém sorriu para mim daquele jeito [...]” (ABREU, 2012, p. 51).

Segundo Magri (2010), ao particularizar o *hippie*, o protagonista demonstra o afeto que começa a sentir por ele. Logo, a indiferença do início e o acordo financeiro dão lugar a uma afeição que se fortifica à medida que os retratos são feitos. Além disso, o narrador, que vive só, não demonstrando ter criado vínculos com os vizinhos e colegas de trabalho, repara justamente no fato de o *hippie* estar “sempre sozinho”, um ponto de identificação entre eles. A atenção conferida ao sorriso do *hippie* – “[...] nunca ninguém sorriu para mim daquele jeito [...]” (ABREU, 2012, p. 51) – também é um demonstrativo da dificuldade do narrador em criar uma conexão com o outro.

Por outro lado, considerando o momento histórico de produção do conto, a circular dos vizinhos retrata alguns comportamentos comuns em regimes totalitários, como o que o Brasil vivia: a oposição ao diferente e o ataque às liberdades individuais. Ou seja, o modo de vida desregrado dos *hippies* incomoda os moradores do prédio, que desejam retirá-los de um espaço público para não serem confrontados por um ideal discordante da ordem social estabelecida. Há, portanto, uma tensão entre o modo de vida burguês e o modo de vida *hippie*, ou, em outras palavras, entre o modo de vida formal e o modo de vida alternativo.

Por conta das obrigações sociais, ao mesmo tempo que se interessa pela maneira de viver dos *hippies*, e sente vontade de estreitar as relações com rapaz, o protagonista se autocensura, imaginando as reações das pessoas ao seu redor, e enumerando pretextos: “Acho que sente fome. Pensei em convidá-lo para comer comigo, mas desisti. Os vizinhos não gostariam. Nem o porteiro. Além disso o apartamento é muito pequeno e está sempre desarrumado [...]” (ABREU, 2012, p. 52). Podemos notar que, mesmo não tendo um vínculo profundo com as pessoas por quem teme ser julgado, o narrador se preocupa com sua reputação social.

Outro indicativo do conflito entre modos de vida é a comparação entre o chefe do protagonista e o *hippie*. Segundo o narrador, o rapaz “[...] anda sempre descalço, tem os pés finos, como as mãos. Parece pisar sobre folhas, não sei explicar, não existem folhas na praça. Não agora, só no outono” (ABREU, 2012, p. 52). Caminhar descalço e “pisar sobre folhas” refletem a despreocupação do *hippie* e a leveza de sua vida, ao passo que o chefe do narrador “[...] caminha mal por causa dos pés inchados. Fiquei olhando para os pés dele: não parece pisar folhas” (ABREU, 2012, p. 54).

Isto posto, há um contraste entre os pés finos e descalços do *hippie*, e os pés inchados do chefe, além da maneira de caminhar de ambos. O empregador é um símbolo da submissão ao capitalismo e às obrigações sociais, com uma carga intensa de trabalho que gera consequências em

seu corpo. Enquanto isso, o *hippie* corresponde à autonomia, pois está livre das amarras formais, e oferece constante oposição aos valores considerados indispensáveis pela sociedade.

Conforme recebe os retratos, o protagonista enxerga relações sobre as quais provavelmente não refletia com profundidade antes do encontro, tornando-se cada vez mais insatisfeito consigo mesmo e com sua rotina, o que repercute no ambiente de trabalho. Assim, o narrador comete erros, é grosseiro com uma colega de trabalho, e inventa desculpas para sair mais cedo, experimentando a ansiedade para estar novamente na presença do *hippie*. Aliás, o contato com o outro faz com que o protagonista mude completamente sua postura.

Em determinada passagem, ele comenta que a cidade está cinza e as pessoas parecem amedrontadas, porém, ao se deparar com o *hippie*, tem um momento de descontração. “Tratei-o com frieza. Mas quando ele disse que o dia estava bonito hoje, não pude me segurar e sorri. Estava realmente um bonito dia, as pessoas todas alegres” (ABREU, 2012, p. 55). A percepção inicial do protagonista sobre a cidade, no entanto, mostra esse ambiente de maneira negativa, o que podemos relacionar com a análise de Magri (2010) sobre a experiência urbana na obra de Caio Fernando Abreu.

Há, sim, a construção de um olhar crítico e, por vezes, negativo sobre a vida nos grandes centros, com o intuito de melhor compreender as possibilidades de felicidade e de frustração promovidas pelo modo de vida urbano. Em última instância, o que se verifica na obra, é uma atração ambivalente pela cidade e pela experiência urbana, devido às promessas de felicidade e consequentes limitações (MAGRI, 2010, p. 10-11).

Também fica claro que o convívio dos personagens abre os olhos do protagonista para detalhes do cotidiano que anteriormente lhe passavam despercebidos, provavelmente pela rotina intensa da grande cidade. “Terminou de desenhar e me ofereceu uma margarida junto com o papel. Eu nem tinha reparado que havia margaridas na praça. Para falar a verdade, acho que nunca tinha visto uma margarida bem de perto” (ABREU, 2012, p. 53). Assim sendo, podemos observar as diversas modificações internas versadas pelo narrador. No entanto, esse “processo de transformações” (MAGRI, 2010, p. 143) é suspenso quando o *hippie* desaparece, interrompendo um compromisso que já havia se tornado costumeiro para o retratado, e frustrando suas expectativas de firmar um vínculo afetivo com o outro.

Como enunciado anteriormente, a cada desenho, o rosto do protagonista fica mais feio e abatido, e é exatamente dessa forma que o homem se sente e aparenta. Um dos maiores choques ocorre quando ele se defronta com a própria imagem no quarto retrato, que lhe é entregue juntamente com a margarida. “O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho. Depois olhei. Vi que é a minha cara mesmo” (ABREU, 2012, p. 53). Diferente da margarida, com o centro amarelo e as pétalas brancas, que significam luz e pureza, o rosto do protagonista é acinzentado e soturno.

Ao chegar em casa, o homem coloca a flor em um copo com água e um comprimido dissolvido dentro, pois “[...] disseram que faz a flor durar mais” (ABREU, 2012, p. 53). Um tempo depois, ele recorda o que o hippie lhe disse ao entregar a margarida. “*Flor e abismo*. Ou seria: *flor é abismo*? Não lembro. Sei que era isso. Levantei para olhar a margarida. Continuava amarela e branca, redonda e longa” (ABREU, 2012, p. 55).

Desse modo, o narrador caiofernandiano nos apresenta um paradoxo, pois a flor é delicada e bonita, ao passo que o abismo é algo extremo, um precipício sem fim, que remete à sensação de estar

caindo e não ter no que se apoiar. Além disso, a técnica do comprimido é uma metáfora para a tentativa do protagonista de prolongar e fortalecer seu elo com o *hippie*, representado pela margarida. Então, quando o rapaz desaparece, antes de fazer o sétimo retrato, o protagonista se desespera, e se apega ainda mais à flor:

Aconteceu uma coisa horrível. É muito tarde e ele não veio. Não consigo compreender. Talvez tenha ficado doente, talvez tenha sofrido um acidente ou qualquer coisa assim. É insuportável pensar que esteja sozinho, com suas mãos paradas no ar, ferido, talvez morto. Chorei muitas vezes olhando a margarida que ele me deu. Logo hoje que ia desenhar o último retrato, que eu ia dar a ele o colar, convidá-lo para dormir aqui, para comer comigo (ABREU, 2012, p. 56-57).

Em seguida, o narrador inicia uma busca em delegacias, hospitais e até mesmo no necrotério, mas não encontra o rapaz em parte alguma. Desnortado perante o desaparecimento e, conseqüentemente, o não cumprimento do acordo, o protagonista apresenta mudanças de comportamento inaceitáveis para os integrantes de seu meio social, que passam a marginalizá-lo, da mesma forma que faziam com o grupo de *hippies*. Por exemplo, ele procura as vizinhas para perguntar sobre o paradeiro do *hippie*, mas três delas lhe batem com a porta na cara. Também passa o dia na praça, com a esperança de que o rapaz apareça, uma atitude que provoca estranheza:

À tarde, a secretária passou com o namorado e me viu deitado na grama. Não me cumprimentou e cochichou qualquer coisa com o namorado [...] voltei devagar para casa, mas o porteiro não me deixou entrar. Mostrou-me uma circular feita pelas vizinhas dizendo coisas que não li (ABREU, 2012, p. 58).

Impedido de entrar na própria casa, o protagonista nos mostra que as transformações pelas quais passou o tornaram um estranho para as pessoas de seu círculo social, que agora o repelem por ter questionado a ordem estabelecida, primeiro se aproximando dos *hippies* e depois agindo de maneira diferente do que era esperado de um indivíduo de sua posição. No desfecho do conto, o narrador-protagonista vai para o bar, onde está escrevendo o relato do último dia da semana, um domingo: “[...] Eu não suporto mais. Espalhei os retratos em cima da mesa. Fiquei olhando. Despetalei devagar a margarida até não restar mais que o miolo granuloso. [...] Flor é abismo, repeti. Flor e abismo. E de repente descobri que estou morto.” (ABREU, 2012, p. 58).

Na concepção de Magri (2010), a flor simboliza a vida alternativa difundida pelo movimento *hippie*, ao passo que sua destruição significa o desencontro do personagem consigo mesmo, ao não ver realizado o seu sonho de ter uma vida como a do rapaz, ou ao menos de estabelecer uma conexão afetiva com ele. Além disso, segundo a estudiosa, o desfecho “[...] evidencia o caráter simbólico da morte do protagonista, que iniciou um processo de transformação incompleto, diante da ausência do *hippie*, e que não pode mais retornar ao seu estado inicial” (MAGRI, 2010, p. 145).

Ou seja, ele não pode mais ser o mesmo homem que era antes do encontro com o *hippie*, mas também não tem ideia de como seria caso o processo de transformação tivesse sido finalizado, tampouco compreende quem é no momento que escreve seu último relato. Em relação à escolha de um formato semelhante ao diário, Ellen Mariany da Silva Dias (2006) acredita que a escolha é um “ponto de fuga” encontrado pelo homem para lidar com as suas experiências, pois colocando no papel, ele pode reorganizar o que viveu.

Magri (2010), entretanto, relaciona a escrita com a necessidade de eternizar suas vivências, em uma tentativa de prolongá-las. Outro aspecto que vale ressaltar é o fato de os personagens do

conto não terem nome, idade, ou profissão bem definida, sendo identificados somente pelos pronomes pessoais. Segundo Regina Zilberman (1992), esse procedimento de não-nomeação dos personagens os caracteriza como indivíduos “esvaziados de sua identidade”, por conta do modo de vida competitivo da sociedade, que destrói suas particularidades, tornando-os “parte da massa informe” (ZILBERMAN, 1992, p. 140).

## CONCLUSÃO

A partir das análises e leituras teóricas apresentadas neste trabalho, foi possível constatar a relevância de se investigar as relações com a sociedade no conto "Retratos", a sétima narrativa breve de *O ovo apunhalado* (1975), de Caio Fernando Abreu. Podemos encontrar no conto elementos como o intenso modo de vida urbano e a coisificação do sujeito em uma sociedade capitalista, resultando na solidão, no individualismo, e na dificuldade de se formar vínculos. Ademais, há a divergência do modo de vida *hippie* e do modo de vida de um trabalhador assalariado, que se empenha para exercer sua função em um escritório.

Ainda que também esteja submetido à economia capitalista, o *hippie* expressa um ideal de liberdade responsável por atrair o narrador-protagonista do conto, provocando tensões entre este e o meio social no qual está inserido. Conforme destaca Pereira (1992), embora o termo contracultura seja utilizado para designar os atos de rebelião da juventude dos anos 60, como o movimento *hippie*, também pode ser relacionado com o sentimento de querer enfrentar a ordem vigente, algo que pode aparecer em diferentes épocas. Logo, no conto, temos aqueles que querem perpetuar a ordem, como as vizinhas, por exemplo, mas temos também um *hippie*, cuja própria figura já é contrária à ideologia dominante, além do protagonista, que começa a questionar essas relações a partir do encontro.

Considerando o momento histórico de produção do conto, no qual o Brasil vivia uma ditadura militar, também é imprescindível nos atentarmos para o tensionamento de ideologias presente no texto, em um momento de repressão a qualquer tipo de resistência. Todavia, para além do tempo histórico, nos deparamos com personagens capazes de simbolizar sensações universais, viabilizando associações com os nossos dias, uma vez que persiste a solidão, a fragilidade das relações e o individualismo; desta vez, em um mundo conectado. Todos esses aspectos corroboram para a relevância de prosseguir os estudos das relações com a sociedade, não apenas em “Retratos”, e nas demais narrativas breves de *O ovo apunhalado*, mas em toda obra de Caio Fernando Abreu.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- BARBOSA, Nelson Luís. **Infinitivamente pessoal**: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção/ Nelson Luís Barbosa. São Paulo: Alameda, 2019.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- DIAS, Ellen Mariane da Silva. **Paixões concêntricas**: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.
- GINZBURG, Jaime. GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. **Literatura e sociedade**, v. 10, n. 8, p. 36-45, 2005.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1991.
- GURGEL, Nonato. Caio 68. **Terceira Margem**, v. 12, n. 19, p. 61-68, 2008.
- MAGRI, Milena Mulatti. **Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, 2010.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. Editora Brasiliense, 1992.
- PORTO, Luana Teixeira. A representação da coisificação do ser humano na sociedade contemporânea: O ovo apunhalado. **Revista de Letras Dom Alberto**, v. 1, n. 1, p. 134-149, 2012.
- SUSSEKIND, Flora. **Retratos & Egos**. In: Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 42-87.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.