



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

JHENIFER ALVES TEIXEIRA

**DO CROQUI URBANO AO TRÁGICO QUE DESTRÓI SEM REMÉDIO:
O desvelamento do incógnito nas obras *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, e “O
afogado”, de Caio Fernando Abreu**

MONOGRAFIA EM LITERATURA

**BRASÍLIA - DF
2025**

JHENIFER ALVES TEIXEIRA

**DO CROQUI URBANO AO TRÁGICO QUE DESTRÓI SEM REMÉDIO:
O desvelamento do incógnito nas obras *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, e “O
afogado”, de Caio Fernando Abreu**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB) como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Letras Português e Respectiva Literatura.

Orientadora: **Profa. Dr^a. Ana Clara Magalhães de Medeiros**

**BRASÍLIA – DF
2025**

*Aos companheiros que, a bailar com graça e de
mãos dadas, espalham luz por toda esta casa.*

AGRADECIMENTOS

A realização do presente trabalho é o resultado de um longo processo de aprendizagens, descobertas e (re)encontros proporcionados por pessoas sem as quais nada disso seria possível.

Ao princípio de tudo, Deus, que, em silêncio, me acolheu por sua simples presença.

À minha tia Lia, espero que, onde quer que esteja, receba o meu mais profundo carinho. Faz muita falta não ter a senhora por perto para celebrar conosco, mas essa conquista também é sua.

Ao meu tio Maurício, que preencheu a minha infância com momentos felizes e foi como um irmão mais velho, essa pequena e feliz vitória é de nossa família. Vó Nair, Vô Francisco, Márcia, Assis, Nayara, Caio, Nicolas e Laura, muito obrigada pela parceria e pelos animados almoços de família.

Aos meus pais, Jailson e Clebiane, que não apenas me ensinaram a importância da educação, mas, sobretudo, me incentivaram sempre a fazer o que eu amo. Pai, mãe, eu vou chegar ainda mais longe!

À minha irmã e amiga de infância, Emily, obrigada por escutar, sem muitos julgamentos, as ideias mais mirabolantes que eu tive durante a escrita desta monografia.

Aos companheiros de toda a vida que os meus vinte e três anos poderiam abarcar: Ana Paula, Adrielli, André. Obrigada por todos os nossos encontros e discussões acaloradas. Vocês foram o meu refúgio quando a rotina da faculdade parecia intolerável. Amo vocês.

Aos amigos que fiz durante a vida universitária: Natally (para mim, apenas Naty), Luís Gustavo, Mariana, Marina, João Suhet, Amanda e Ewerton. Obrigada pela parceria nas aventuras mais desafiadoras, nós fomos a melhor turma da UnB. Em especial, gostaria de agradecer ao Luís e a Naty por terem sido muito mais do que companheiros de trajetória, vocês dois estiveram comigo em todos os momentos, fossem eles bons ou ruins, e eu carregarei a nossa amizade por toda a vida.

Às pessoas que, por acaso ou destino, se tornaram minhas companheiras de alma: Júlia e Ednair. Eu devo o mundo à nossa amizade. Obrigada pelos incontáveis piqueniques e sessões de fotografia sob o pôr do sol.

Ao meu namorado e melhor amigo, Flávio, serei brevíssima: vamos conquistar o mundo juntos.

Aos professores Ana Clara (a melhor orientadora que eu poderia ter tido), Marcus Lunguinho, Paulinha, Helena, Maria Isabel e Regina, por terem me apresentado o lado mais humano da vida acadêmica. Mormente, agradeço à professora Ana por me ter feito assumir a paixão avassaladora que sinto pela Literatura e, particularmente, por Fernando Pessoa, o louco mais engenhoso de todos.

A todos, um brinde!

RESUMO

Considerando a relevância dos estudos acerca da representação da violência simbólica em espaços urbanos durante períodos de repressão e autoritarismo, esta monografia objetiva estabelecer um diálogo entre as obras “O afogado”, conto publicado no livro *O Ovo Apunhalado* (Brasil, 1975), de Caio Fernando Abreu, e *Livro do Desassossego* (Portugal, 1982), conjunto de fragmentos escrito por Fernando Pessoa e publicado postumamente sob a alcunha de seu semi-heterônimo Bernardo Soares. Este estudo propõe-se, por um lado, a esmiuçar a representação do Outro – desconhecido e velado – em contraposição à massa indiferenciada e desprovida de individualidades. Por outro lado, visa investigar o modo como a cidade pequena opera enquanto microcosmo no qual são encenados não apenas a opressão dos regimes antidemocráticos, mas, também, o mefistofélico jogo de interesses que penetra as relações sociais nos grandes centros urbanos. Para esta leitura, dialogamos com os construtos teóricos advindos dos conceitos de Alteridade e Cronotopo, pensados por Bakhtin; Duplicidade e Infamiliaridade, refletidos por Dostoiévski e Paulo Bezerra; a Hegemonia e o Controle Social infligido aos corpos dissonantes, discutidos por Gramsci e Dalcastagnè; e, finalmente, os estudos de tanatografia, conforme Silva Junior (2014) e Medeiros (2017). Desse modo, este estudo defende a poética da morte enquanto força narrativa capaz de provocar fissuras num espaço de aparente mediocridade.

Palavras-chave: Ditadura Militar; autoritarismo; microcosmo; alteridade; tanatografia.

ABSTRACT

Considering the relevance of studies on the representation of symbolic violence in urban spaces during periods of repression and authoritarianism, this monograph aims to establish a dialogue between the works “O afogado”, a short story published in *O Ovo Apunhalado* (Brazil, 1975), by Caio Fernando Abreu, and *Livro do Desassossego* (Portugal, 1982), a collection of fragments written by Fernando Pessoa and published posthumously under the pseudonym of his semi-heteronym Bernardo Soares. On the one hand, this study aims to examine the representation of the Other — unknown and veiled — in contrast to the undifferentiated mass devoid of individuality. On the other hand, it aims to investigate how the small town operates as a microcosm in which not only the oppression of anti-democratic regimes is staged, but also the Mephistophelean game of interests that permeates social relations in large urban centers. For this reading, we engage in dialogue with the constructs and theoretical sketches derived from the concepts of Otherness and Chronotope, conceived by Bakhtin; Duplicity and Unfamiliarity, reflected by Dostoyevsky and Paulo Bezerra; Hegemony and Social Control inflicted on dissenting bodies, discussed by Gramsci and Dalcastagnè; and, finally, studies of thanatography, according to Silva Junior (2014) and Medeiros (2017). Thus, this study defends the poetics of death as a narrative force capable of causing fissures in a space of apparent mediocrity.

Keywords: Military Dictatorship; authoritarianism; microcosm; otherness; thanatography.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. IGUAIS EM DESGRAÇA: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NARRATIVO NO ROMANCE E NO CONTO (ENQUANTO GÊNEROS LITERÁRIOS).....	13
3. NUMA CELA OU NUM DESERTO ESTÁ O INFINITO: O CARÁTER POLIFÔNICO DAS OBRAS LITERÁRIAS DE ABREU E PESSOA.....	23
3.1 Hegemonia e Contra-hegemonia: Os Símbolos que Representam a Vida Inteira.....	23
3.2 Discurso e Alteridade: A Construção da Duplicidade nas Narrativas.....	26
4. A LIBERDADE, UNICAMENTE A LIBERDADE: O Exílio pela Alteridade Absoluta e pelo Suicídio nas Narrativas.....	32
4.1. A Liberdade pelo Exílio: O Escapismo pela Alteridade Absoluta.....	32
4.2. O Trágico que Destrói sem Remédio: A Libertação pela Autoflagelação.....	34
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	40

1. INTRODUÇÃO

O título do conto “O afogado” (2018), de Caio Fernando Abreu, desperta imagens geográficas de uma paisagem vasta, banhada por algum corpo d’água e, ao mesmo tempo, impressões vagas de que uma situação aquém da normalidade será encenada. No entanto, a história se desenvolve numa cidadezinha costeira extremamente pacata em uma região que poderia estar localizada tanto nos limites territoriais do Brasil quanto em qualquer outra disposição espacial. Esse vilarejo inominado, marcado por uma espécie de universalidade, abriga uma pensão na qual reside um médico local, duas dúzias de casas e uma praça soerguida em torno da figura de um general, cujos olhos ausentes de vida acompanham, abaixo de si, o movimento cansado e monótono dos habitantes da cidade a caminharem sobre o chão de terra crestada.

A disposição centralizada da estátua do general na praça evidencia, sob essa perspectiva, um nítido esvaziamento das marcas identitárias das pessoas que ocupam esse espaço (Zilberman, 1992, p. 140). Isso porque a representação literária da praça configura um espaço consolidado social e historicamente enquanto palco de discussões e tomada de decisões referentes ao interesse coletivo e ao aprimoramento da vida pública, mas, também, como espaço de encontros em função da construção de um emaranhado de vínculos afetivos. No entanto, a leitura minuciosa da obra expõe, de maneira visceral, que os indivíduos que caminham sob o sol escaldante dessa cidade litorânea representam não apenas meros tipos sociais destituídos, inclusive, de nomes, como encenam, sobretudo, corpos indistintos uns dos outros, suas individualidades, ausentes, a formar uma grande massa pesada e cinzenta:

Mesmo o respeito com que o cercavam não chegava a ser exatamente o reconhecimento de uma superioridade: não passava de um frio constatar do ser do outro. Encarar sem emoção a perdição alheia e a própria perdição, porque não havia distinções nem individualidades: eram todos o mesmo grande e triste monstro humano, uma única cabeça, tronco, membros.
(Abreu, 2018, p. 168)

É a partir da chegada repentina de um jovem, trazido à costa da praia pelas ondas do mar, que o cotidiano carregado de monotonia e imutabilidade sofre uma brusca transformação e o mundo aparentemente medíocre fica às avessas. Apesar de ter o rosto coberto imediatamente pelo médico da cidade, que, num átimo de desespero, tenta evitar que ele seja reconhecido pelas

peessoas curiosas que se aglomeram ao redor da cena trágica, esse homem incógnito carrega consigo um nome: Alfa. Sua figura-outra faz nascer na narrativa uma brutal contraposição à coletividade indiferenciada. Isso porque, ao contrário das demais personagens da trama, o desconhecido é dotado de um conjunto de características que reforçam a solidez de sua existência, cuja manifestação constitui uma espécie de alegoria da figura crística, revisitada, porém, pelo escopo da contemporaneidade e do caráter subversivo característico da escrita contra-hegemônica de Abreu.

Tendo em vista esse enfoque, é imperativo destacar que Alfa, assumindo o papel do Outro – velado e ininteligível – encarna em si a figura sacralizada do Deus cristão, tornado carne, para converter aquela comunidade que “prima pela decência, pelos bons costumes e a moral elevada” (Abreu, 2018, p. 171), conforme defende o padre em seu discurso inflamado e afeito à reprodução dos dissimulados valores do autoritarismo e fanatismo religioso no conto. A salvação anunciada pelo inverossímil, contudo, se daria não pela promessa do amor ao próximo, conforme é preconizado pela doutrina cristã, mas, sobretudo, pela discórdia e ódio que semearia através de sua simples presença emudecida. Há, desse modo, uma inversão do dogma segundo o qual, consoante afirma Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (1997), a existência do Eu está sob o julgamento do Outro a quem deve amar como um semelhante ou, num gesto de sacrifício, até mais que a si próprio.

Essa relação é evidenciada, de maneira análoga, no *Livro do Desassossego* (1982; 2023), conjunto de fragmentos escrito por Fernando Pessoa e publicado postumamente sob a alcunha de seu semi-heterônimo Bernardo Soares. Na obra, a duplicidade manifesta-se como um desdobramento inevitável do indivíduo moderno que, oscilante e incompleto, perde sua unidade através da relação dialógica que estabelece com o outro. O que se evidencia pelo seguinte excerto:

Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria. E assim como ela era duas – de realidade que era, e ilusão – assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não ele-próprio, se o incerto outro viveria...
(Pessoa, 2023a, p. 63)

Isto posto, pode-se inferir que, apesar do contexto distinto de produção e recepção literária, ambas as obras – “O afogado” e *Livro do Desassossego* associam a construção literária

do Outro como um espelho através do qual sua contraparte é moldada, ou seja, um reflexo da alma de um Eu fragmentado e multifacetado.

Além disso, torna-se imperativo salientar o modo como a atmosfera de angústia e repressão compõe o plano de fundo das narrativas sobre as quais esta pesquisa se debruça. Em relação a isso, tanto a cidade lisboeta, que protagoniza a obra pessoana, quanto o vilarejo litorâneo de Abreu configuram espaços que permitem, conforme argumenta Dalcastagnè (1996, p. 83), uma espécie de diluição da violência simbólica através do terror que, ao constituir um poderoso aparelho de repressão e controle, serve, por outro lado, de justificativa para que os fracos e covardes possam subjugar aquilo que pode vir a ser uma ameaça a sua frágil integridade. Nesse sentido, a cidade pequena opera como um microcosmo no qual são encenadas a opressão velada dos regimes autoritários, mas, também, o mefistofélico jogo de interesses que penetra todas as relações sociais nos grandes centros urbanos. (Dalcastagnè, 1996, p. 77-78).

Desse modo, considerando a relevância dos estudos acerca da representação literária da violência simbólica em espaços urbanos durante períodos de repressão e autoritarismo, esta monografia propor-se-á a estabelecer, sob o escopo da análise comparativa, um diálogo entre as obras literárias “O afogado”, do ano 2018, do brasileiro Caio Fernando Abreu, e o *Livro do Desassossego*, de autoria de Fernando Pessoa, publicado apenas em 1982, visando esmiuçar tanto suas similaridades formais e estilísticas quanto a representação do Outro enquanto fuga diante de uma realidade social marcada pela violência arbitrária de Estado.

Cabe frisar, nesse sentido, que, embora a obra pessoana tenha ressurgido em uma década caracterizada pelas conquistas democráticas e, sobretudo, pelo afloramento de demandas articuladas pela sociedade organizada, ainda é possível traçar um diálogo com as questões universais que ressoam no conto transgressor e subversivo do escritor brasileiro adepto da contracultura. Para esta leitura, dialoga-se com os construtos e os esboços teóricos advindos dos conceitos de Alteridade e Cronotopo, pensados por Bakhtin; Duplicidade e Infamiliaridade, refletidos por Dostoiévski e Paulo Bezerra; a Hegemonia e o Controle Social infligido aos corpos dissonantes, discutidos por Gramsci e Dalcastagnè; e, finalmente, os estudos de tanatografia, no esteio de Silva Junior (2014), tendo, como objetivo, compreender a representação visceral do Outro – velado e incógnito – e, também, seu autoextermínio e poética da morte enquanto forças narrativas capazes de provocar fissuras num espaço de aparente mediocridade.

Com o intuito de esclarecer os pontos de diálogo entre as obras aqui compreendidas sob o prisma de um estudo comparado e pormenorizado, dispor-se-á o trabalho em três seções: a primeira discorrerá sobre a construção do espaço narrativo enquanto reflexo de um estado íntimo do narrador contemporâneo, percorrendo, ainda, as peculiaridades do romance e do conto enquanto gêneros literários profundamente atrelados às transformações modernas; a segunda refletirá sobre a presença do outro enquanto agente de perfurações no espaço de aparente banalidade, esmiuçando, para isso, o modo como os discursos, hegemônicos ou contra-hegemônicos operam no tecido discursivo por um tenso embate dialógico; por fim, a terceira aborda o suicídio enquanto possibilidade de exílio individual, mas, também, ato que desfacela, de modo irreparável, a realidade monótona e imutável.

2. IGUAIS EM DESGRAÇA: A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NARRATIVO NO ROMANCE E NO CONTO (ENQUANTO GÊNEROS LITERÁRIOS)

A relação entre literatura e espaço urbano constituem aspectos centrais nos estudos literários contemporâneos, particularmente, no que diz respeito à capacidade de representação do espaço pela produção literária não apenas enquanto lugar delimitado geograficamente no interior de um texto, mas, também, como palco de construção social e histórica, no qual são encenados tanto as relações interpessoais entre os sujeitos que, habitando, vivem esse espaço, quanto os distintos mecanismos de repressão e controle social empregados pelo maquinário estatal em função da manutenção do *status quo*. Moldada pelo enfoque da dimensão subjetiva e criativa do escritor moderno, a cidade se transforma, portanto, em objeto de reflexão crítica acerca de determinado contexto sociocultural e, sobretudo, em criação literária.

No cenário da literatura portuguesa moderna, essa dinâmica estabelecida entre o olhar sensível do escritor e o espaço que busca transformar através da linguagem se faz presente na representação da cidade de Lisboa no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Na obra, a experiência cotidiana do centro urbano é sentida pela voz narrativa do semi-heterônimo pessoano, Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na Rua dos Douradores, em toda a sua intensa monotonia e angústia, e de tal modo que a existência sôfrega e fugidia de Soares, para quem somente é digna a vida meramente sonhada, estabelece uma tensão irremediável com a realidade da capital portuguesa, alvo de sua contemplação e desassossego. Nesse sentido, Caio Gagliardi (2017), ao analisar a correlação entre a percepção espacial da cidade lisboeta e a subjetividade do narrador, define-a como uma espécie de “intimidade exterior”. Essa conceituação, que propõe uma extensão do estado psicológico de Soares na própria representação da paisagem urbana, torna-se explícita na declaração da personagem central: “A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim” (Pessoa, 2023a, p. 469). Nela, a experiência urbana, repetitiva e monótona, confunde-se com o próprio interior do narrador.

Faz-se necessário salientar, diante disso, que o cenário pessoano deixa de compor apenas um elemento estático e dissociado das transformações sociais características de um período em que Portugal e Europa observavam, estarecidas, a ascensão de regimes totalitários nazi-fascistas,

revoluções e guerras cada vez mais destrutivas para tornar-se “componente estruturante da construção identitária do narrador” (Souza; Santos, 2025).

Isso é o que evidencia o excerto:

Estas expressões não traduzem exatamente o que sinto porque sem dúvida nada pode traduzir exatamente o que alguém sente. Mas de algum modo tento dar a impressão do que sinto, mistura de várias espécies de eu e da rua alheia, que, porque a vejo, também, de um modo íntimo que não sei analisar, me pertence, faz parte de mim.
(Pessoa, 2023a, p. 484)

Nesta passagem, os sentimentos do narrador, que, desiludido com a própria incapacidade de agir diante da banalidade cotidiana, encontra consolo na inação e na fuga para um mundo que é mais sonhado que vivido de fato, imbricam-se na própria representação material das ruas portuguesas. Isso sugere, portanto, que, além do pertencimento geográfico, Lisboa, tornada personagem central da narrativa, é um reflexo, também, da dimensão psicológica e afetiva do ajudante de guarda-livros.

Essa equivalência entre a percepção espacial e a autoconsciência do semi-heterônimo pessoano consolidam uma crítica sistemática ao crescente sentimento de desilusão e melancolia que penetrava a vida urbana moderna diante da degradação espiritual e, sobretudo, moral provocada pelo pensamento hegemônico de uma sociedade na qual os valores materialistas e as lógicas mercadológicas imperam sobre a construção integral do ser e as relações afetivas que moldam sua personalidade e caráter ao longo de uma vida. A impossibilidade de compreender o mundo e a própria consciência de si de maneira contínua e totalizante atribuem à própria obra pessoana, bem como à percepção da cidade por Soares, uma estrutura e estilo fragmentários. Isso porque, conforme salienta Silvana Rodrigues Lopes (2014, p. 55), “os fragmentos do *Livro do Desassossego* começam a ser escritos quando o estilhaçar do mundo se revela como uma condição intransponível”.

O narrador d’*O Livro* representa, nesse sentido, aquilo que o teórico húngaro Lukács (2000) define como “indivíduo problemático”, isto é, um homem simultaneamente incapaz de entrar em comum acordo com o mundo vigente e buscar sentido ou consolo em si mesmo. Para o teórico, tanto a emergência dessa subjetividade dissonante e distanciada de qualquer aspecto heroico, visto que sequer é capaz de adaptar-se às transformações sociais da época em que está inserido, quanto a representação do mundo almejado pela burguesia moderna e seu cotidiano corriqueiro e automatizado pelo advento das máquinas, caracterizam o romance enquanto gênero

literário. Nesse sentido, o exercício compulsivo da razão fez com que o dever e a rotina banalizadas pela realidade moderna perdessem os aspectos aventureso e elevado que eram próprios das sublimes epopeias da Antiguidade, e ganhassem uma natureza cada vez mais enfadonha e destituída de qualquer naturalidade. Em relação à Modernidade, o gênero romanesco e o indivíduo moderno, Lukács argumenta:

Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos
(Lukács, 2000, p. 30-31)

Tendo em vista o excerto supracitado, é necessário refletir sobre o modo como a passagem da epopeia encenada na Antiguidade clássica grega, de natureza substancial e totalmente exteriorizada, posto que a essência genuína do herói épico não divergia de sua manifestação superficial, para o romance moderno, que introduz, a partir do riso cômico-popular, a dinâmica da “incoincidência e da discrepância” na imagem do homem, cuja exterioridade deixa de coincidir com o próprio interior, produzem, como tema basilar do gênero literário romanesco, a inadequação do sujeito narrativo diante de seu destino e condição social. (Bakhtin, 2019, p. 105). Como consequência dessa mudança axiológico-temporal, a perspectiva da ação não como possibilidade de transformação, mas como obrigação em favor da estabilidade da classe dominante burguesa, desemboca na construção de um sujeito incapaz não apenas de agir para afirmar a própria existência no mundo, mas, até mesmo, de desempenhar qualquer ação que não o escapismo para o interior de si mesmo:

Nada me pesa tanto no desgosto como as palavras sociais de moral. Já a palavra "dever" é para mim desagradável como um intruso. Mas os termos "dever cívico", "solidariedade", "humanitarismo", e outros da mesma estirpe, repugnam-me como porcarias que despejassem sobre mim de janelas. Sinto-me ofendido com a suposição, que alguém porventura faça, de que essas expressões têm que ver comigo, de que lhes encontro, não só uma valia, mas sequer um sentido.
(Pessoa, 2023a, p. 422)

Neste excerto, Soares não encontra qualquer identificação com o mundo material que se ergue, altivo, diante de sua mediocridade. As palavras cívico-morais do discurso hegemônico que

as outras pessoas despejam sobre ele para que, aprendendo, aceite de uma vez o funcionamento do mundo como ele é – hipócrita e vazio de sentido – causam-lhe a mais absoluta repugnância.

Vale sublinhar que, embora a vivência diária da Rua dos Douradores componha um retrato estático da monotonia e do cansaço oriundos de uma sociedade ancorada em valores progressistas e liberais, Soares reconhece que cada espaço percorrido em suas caminhadas contemplativas é carregado de sentido. Guiando a lente analítica ao espectro geográfico vivenciado pelo narrador, evidencia-se que a cidade, transformada em elemento narrativo central, não é somente um conjunto de edifícios atravessados por ruas movimentadas, mas o elo entre seu quarto de pensão e o escritório. A rua representa, nesse sentido, o espaço por onde, ao caminhar, pode refletir sobre a própria existência e a paisagem corriqueira, que, num jogo de sobreposições, se confundem. (Miranda, 2015, p. 53).

Neste instante, é crucial frisar isto:

Sim, vejo nitidamente, com a clareza com que os relâmpagos da razão destacam do negrume da vida os objetos próximos que no-la formam, o que há de vil, de lasso, de deixado e factício, nesta Rua dos Douradores que me é a vida inteira — este escritório sórdido até à sua medula de gente, este quarto mensalmente alugado onde nada acontece senão viver um morto, esta mercearia da esquina cujo dono conheço como gente conhece gente, estes moços da porta da taberna antiga, esta inutilidade trabalhosa de todos os dias iguais, esta repetição pegada das mesmas personagens, como um drama que consiste apenas no cenário, e o cenário estivesse às avessas...
(Pessoa, 2023a, p. 250)

Neste trecho, a Rua dos Douradores – composta pelo “escritório sórdido”, o quarto de pensão alugado “onde nada acontece senão viver um morto”, a mercearia da esquina e a taberna antiga –, ao mesmo tempo em que é revivida em seu aspecto de decadência e repetição, engloba, para a voz prosaico-poética de Soares, a totalidade de sua vida.

No que tange ao conceito de “cotidiano” presente nas paisagens literárias de Pessoa, salienta-se a dialética entre duas acepções da ideia de comezinho no âmbito da geografia. Isso porque, por um lado, o conceito faz alusão a um cotidiano “massificador” e “industrial”, intrinsecamente vinculado ao processo de urbanização enquanto ordem hegemônica responsável pela alienação dos indivíduos e de seus sentidos (Serpa, 2008, p. 62; Lefebvre, 1991). Por outro lado, há uma segunda acepção que atribui ao conceito de cotidiano a possibilidade de subversão da rotina banal e corriqueira pelos sentimentos e sensações vivenciados em determinado espaço (Miranda, 2015, p. 53-54; Serpa, 2008, p. 40; Certeau; Giard; Mayol, 1998, p. 42).

É possível observar a coexistência dessas duas compreensões do conceito de cotidiano, ora carregado de tédio e monotonia, ora associado às reflexões íntimas de Soares, através do seguinte fragmento:

Mas a exclusão, que me impus, dos fins e dos movimentos da vida; a rutura, que procurei, do meu contacto com as coisas levou-me precisamente àquilo a que eu procurava fugir. Eu não queria sentir a vida, nem tocar nas coisas, sabendo, pela experiência do meu temperamento em contágio do mundo, que a sensação da vida era sempre dolorosa para mim. Mas ao evitar esse contacto, isolei-me, e, isolando-me, exacerbei a minha sensibilidade já excessiva. Se fosse possível cortar de todo o contacto com as coisas, bem iria à minha sensibilidade. Mas esse isolamento total não pode realizar-se. Por menos que eu faça, respiro; por menos que aja, movo-me.
(Pessoa, 2023a, p. 126-127)

No trecho, o desalento de Soares permite entrever o modo como o contato com o mundo físico e material está diretamente relacionado à angústia existencial da personagem, de tal modo que, mesmo diante de seu isolamento absoluto, já não é mais possível deixar de sentir a inquietação diante da dor de viver simplesmente.

Algo similar toma forma no âmbito da literatura contemporânea brasileira com a publicação, em 1975, do livro *O Ovo Apunhalado*, de Caio Fernando Abreu. Símbolo do movimento de contracultura no Brasil em plena década de 1970, o jovem escritor tratou, através de elementos oníricos e situações sobrenaturais, da violência bruta infligida aos corpos dissonantes pelo Regime Militar de 1964. A obra, em cuja construção está inserido o conto “O afogado”, objeto do olhar escrutinizante da presente monografia, apresenta ao todo 21 contos, que se distribuem em três seções enigmáticas: Alfa, Beta e Gama.

Levando em consideração os aspectos formais e estilísticas entre o romance e o conto enquanto gêneros literários, torna-se elementar frisar, a priori, a maneira como, apesar de alimentarem algumas semelhanças, se distinguem por características contundentes. Assim como o romance, definido por Bakhtin (2019, p. 70) como o único gênero que, sendo inacabado por natureza, é capaz de refletir “de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo de formação da própria realidade”, o conto, marcado pelo processo de romancização, mune-se de uma mesma “incompletude semântica e o contato vivo com a atualidade inacabada, em formação (com o presente inacabado)”. Sob esse enfoque, é mister atrelar ao conto, enquanto gênero literário romancizado, a possibilidade de parodização de outros gêneros, como se nota:

O romance parodia os outros gêneros (precisamente enquanto gêneros), desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os. (Bakhtin, 2019, p. 68)

Esse fenômeno pode ser exemplificado pelo próprio caráter fragmentário da obra pessoana que, embora seja considerado criticamente como um não-romance pela sua impossibilidade de enquadramento em concepções enrijecidas e decrépitas vinculadas aos gêneros, cumpre, a rigor, as peculiaridades basilares ressaltadas por Bakhtin como capazes de distinguir o romance de todos os demais gêneros, dentre elas: a plasticidade e a ligação indissociável com a atualidade em sua inconclusibilidade. De maneira similar, o conto de Abreu, ao incorporar uma escrita que se aproxima mais da novela do que ao conto no sentido estrito do termo, ou seja, há, simultaneamente, consoante argumenta Moisés (2006), em relação aos aspectos característicos da novela, uma valorização da ação e da peripécia e uma sucessividade a partir da qual se realiza o encadeamento das unidades dramáticas em um todo linear. Segundo o crítico literário: “A novela forma-se da agregação dessas unidades narrativas, seguindo uma ordenação cronológica, que sugere a perspectiva do mundo fornecida pelo calendário”. (Moisés, 2006, p. 114).

Tratando da distinção entre o romance e o conto, evidencia-se, contudo, que, enquanto este se aproxima do cinema na medida em que age por uma espécie de acumulação de unidades dramáticas, o conto, por sua vez, é tido como excepcional quando, como numa fotografia, faz um recorte de um fragmento da realidade, mas de tal maneira que, numa relação paradoxal, esse recorte se abra para uma interpretação muito mais ampla. (Cortázar, 1974, p. 151 apud Gotlib, p. 88). Cortázar define esse aparente paradoxo característico dos contos excepcionais como um embate a partir do qual o conto se torna uma expressão sintetizada da própria vida. Assim evidencia o excerto:

se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência.

(Cortázar, 1974 *apud* Gotlib, 2025, p. 25)

Sob esse prisma, com o intuito de compreender o impacto da construção do espaço narrativo enquanto reflexo do assujeitamento do indivíduo diante do cotidiano massificador na produção literária de Abreu, é necessário analisar, *a priori*, o contexto de sua publicação. Isso porque, embora a narrativa esteja ambientada nos limites de uma pequena cidade litorânea de um Estado inominado, o pano de fundo da recepção da obra literária, ou seja, a vigência do Ato Institucional nº 5, que marcou um período em que a violência imposta pelo maquinário repressivo do estado assumiu proporções ainda mais hediondas, perfura os limites do subtexto, do não-dito, e conduzem o leitor a uma reflexão séria e profundamente crítica de sua realidade social. A opressão estatal através da imposição de uma violência simbólica, que vai além dos mecanismos explícitos de controle social, passa, nesse sentido, como uma fina corrente elétrica, pelos indivíduos que se apropriam dos valores ultraconservadores e patriarcais preconizados pelo Regime Militar para agirem sobre o desconhecido como uma massa pesada e incorpórea.

Sob essa ótica, é imperativo reconhecer que o espaço se constrói, na narrativa, em função de uma monotonia e um temor que se fazem presentes de tal modo que poderiam ser eles próprios figuras centrais da trama de Abreu. Isso porque, no axioma figurativo das narrativas distópicas, como é o caso do conto aqui investigado, as cidades não apenas constituem um palco no qual as ações tomam forma, mas concretizam e se tornam elas próprias expressões da angústia existencial, dos temores, anseios e esperanças da sociedade retratada (Barros, 2011). Em relação a isso, o conceito de cronotopo, desenvolvido por Bakhtin (2010), contribui para o entendimento das relações espaciais e temporais que se estabelecem, de maneira dialógica, no interior de textos narrativos, relacionando-os com a realidade histórica e social do cenário em que cada produção literária é concebida. Para o estudioso:

no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

(Bakhtin, 2010, p. 211)

De maneira análoga ao que ocorre com o ajudante de guarda-livros da obra pessoana, cujos estados interiores se confundem com o próprio meio banal e corriqueiro no qual está inserido, no conto de Abreu, a paisagem geográfica não apenas evidencia, em sua superfície, as

marcas de um tempo carregado de autoritarismo e censura, como é capaz de impor sua brutalidade e violência sobre os tipos sociais que encenam a trama. É o que pode ser destacado no seguinte trecho:

Fizera seu aprendizado de solidão enquanto as coisas sentidas a cada dia tornavam-se mais e mais semelhantes, para finalmente permanecerem numa massa informe a escorrer monótona por dentro dele, alterando-se apenas em insignificantes cintilações cotidianas. Apenas reagia. Tudo ali estaria para sempre excessivamente silencioso para que se pudesse soltar um grito ou chorar sozinho no escuro, como nos primeiros tempos. E ainda que gritasse: o silêncio seria maior e mais desesperado que qualquer grito, porque todos gritavam e agiam da mesma forma, calada e idêntica.
(Abreu, 2018, p. 167)

No excerto, é possível perceber que a paisagem constitui um reflexo do tédio e da monotonia que moldam a vida dos habitantes do pequeno vilarejo costeiro, mas, sobretudo, uma massa informe capaz de “escorrer”, tal qual um fluido mortífero, para dentro do médico, figura central da narrativa, domesticando-o e silenciando-o para que não possa representar mais do que uma insignificante oscilação cotidiana.

Outrossim, contrariamente ao que ocorre na primeira fase do Livro, cujos estados de alma do narrador são descritos, de maneira demasiadamente vaga e abstrata, como coisas, reforçando o surgimento de um “paisagismo anímico” sem qualquer identificação com algo concreto, como a capital portuguesa, no conto investigado, todos os sentimentos relacionados ao desassossego, como o tédio, a monotonia e o cansaço, embora ainda apresentem uma espécie de decadentismo e imprecisão, ligam-se, principalmente, aos cenários e paisagens, ainda que artificiais e anônimas, representadas na breve narrativa. Logo, assim como ocorre na segunda fase d’*O Livro*, o conto de Abreu, a cidade representa, conforme defende Pizarro (Pessoa, 2023a, p. 13), no prefácio da obra pessoana, “uma interioridade exteriorizada ao máximo”, ou seja, um caleidoscópio que, quando retirado o embaçado da lente, revela pescadores de cabeça queimada, meninos de pés descalços, mulheres com crianças penduradas ao colo, todos “marcados pela lentidão do cansaço” (Abreu, 2018, p. 165).

Além disso, reitera-se, no presente momento, consoante afirma Dalcastagnè (1996, p. 78), que a cidade pequena opera, alinhada com o estilo fantástico próprio das fábulas da infância, que acentuam o efeito do terror na narrativa, como um microcosmo no qual são encenadas a opressão do indivíduo pelo poder estatal e a violência simbólica que “escorre” pelos indivíduos

componentes desse cenário de autoritarismo e cerceamento das liberdades individuais. Como sugere Dalcastagnè:

A cidade pequena é palco e personagem de terríveis dramas humanos. Sua imaginada paz é demolida pelo mesmo delírio de poder que abala as metrópoles. O jogo de interesses, a corrupção, a arbitrariedade que povoam os grandes centros se reproduzem rapidamente e nem mesmo as mais simpáticas comunidades saem imunes num período em que o autoritarismo é regra básica [...] Ali, onde todos se conhecem, onde o anonimato é praticamente impossível, o medo torna-se ainda maior e a urgência de um posicionamento também. Parentes, vizinhos, amigos, todos vão sendo engolidos por um sistema que fala de tranqüilidade e prosperidade enquanto mata e tortura. (Dalcastagnè, 1996, p. 77-78)

Essa noção da cidade pequena enquanto microcosmo da violência institucionalizada torna-se explícita na descrição dos elementos físicos que constituem a praça no conto de Abreu. Isso porque há, no centro da praça, erguido como um símbolo imbricado do poder mordaz e emudecedor do Regime Militar na vida dos sujeitos, a estátua de um general:

Então abriu a janela e ficou olhando o burburinho lento que se armava, as pessoas mal despertas da sesta movimentando-se molemente em direção ao menino que fazia sinais desesperados sob a estátua do general. Palavras soltas chegavam a seus ouvidos, algumas janelas se abriam, os vidros faiscando bruscos para depois chocarem-se contra as paredes caídas de branco, passos na escada, aqui e ali algum cão espantado, as moscas esvoaçando tontas — e pouco a pouco intensificava-se o movimento em torno do menino de pés descalços, abrigado nas sombras escassas da praça sem árvores. O chão de terra crestada. (Abreu, 2018, p. 164)

Mais do que uma representação concreta do controle social imposto pela metrópole e reincorporado na perspectiva da cidadezinha do interior, a estátua desempenha, ainda, na narrativa, o papel de vigilância, não apenas acompanhando as ações e movimentos de cada personagem nesse vilarejo, que mais se assemelha a uma ilhota, como, também, alimentando a desconfiança que sentem em relação a qualquer atitude estrangeira, incomum. O modo como a cidade — tanto a capital lisboeta retratada no *Livro do Desassossego*, quanto a povoação interiorana descrita n’O afogado —, constituem espaços tão fortemente ligados ao mundo exterior que podem ser aproveitados, segundo Dalcastagnè (2012, p. 111), para compreender o modo como as personagens são definidas dentro da narrativa, bem como as relações que estabelecem com o contexto circundante. Tratar-se-á, de maneira mais aprofundada, desta temática relativa à construção da interioridade dos personagens a partir da tessitura urbana no seguinte capítulo.

3. NUMA CELA OU NUM DESERTO ESTÁ O INFINITO: O CARÁTER POLIFÔNICO DAS OBRAS LITERÁRIAS DE ABREU E PESSOA

3.1 Hegemonia e Contra-hegemonia: Os Símbolos que Representam a Vida Inteira

Logo no começo do conto de Abreu, destaca-se a forma como a cidade costeira parece dissociada do mundo. Olhando através da janela do consultório, o médico, protagonista da breve narrativa, de repente interrompe o que estava fazendo para prestar atenção no burburinho que se intensificava ao redor da praça. Contudo, sua surpresa em relação ao acontecimento que se desenrola abaixo de si é entediada, de tal modo que ele próprio parece se sentir alheio à existência que tivera até o momento presente da enunciação, tornando-se, então, um elemento estranho naquele ambiente cerrado e impermeável. Nele, uma espécie de rotina de cansaço e monotonia a uma só vez organiza, de maneira uniforme, o comportamento e o tempo dos demais atores-personagens da trama, padronizando não apenas as ações, mas “os sentimentos, aos quais parece querer substituir-se”, reduz tudo a um presente imutável e eterno, desprovido de quaisquer perspectivas de aventura ou de futuro. (Candido, 2015, p. 150).

Nesse contexto de imutabilidade generalizada, em que os dias passam num ritmo de sôfrega lentidão, sem que nenhuma transformação aconteça de fato, as pessoas agem como se houvessem sido engolidas por hábitos rigorosos de disciplina e respeito à hierarquia que rege a organização da pequena cidade. Essa rotina de serviço, muito característica do “formalismo militar”, produz, dessarte, no interior da narrativa, um comportamento coletivo de espera e terror que parece não apenas se voltar para a possibilidade de um conflito iminente, como, também, antecipa uma catástrofe apocalíptica; esta, contrariando aquilo que é desejado por todos os habitantes da cidadezinha, isto é, o “movimento, a variedade, a surpresa da guerra”, nunca vem e, por isso, provoca uma suspensão dessa massa amorfa e obediente a viver em função de algo capaz de modificar o fastio de seu cotidiano. (Candido, 2015, p. 150). Isso fica evidente no trecho: “Estalou os dedos, inquieto. Sentia necessidade de algum terror, mas não se apressava porque sabia que ele viria, breve e denso” (Abreu, 2018, p. 167). Nele, o narrador-nômade admite uma espécie de conhecimento premonitório do médico, que já parece preparado para um desfecho desastroso e sem possibilidade de redenção.

Essa mesma suspensão do desejo de catástrofe aparece, no *Livro do Desassossego*, imbuída daquela conformidade que impele a massa descrita no conto de Abreu à destruição do desconhecido, mas, no caso do ajudante de guarda-livros, esse desejo não encontra um destino alheio a si e acaba se voltando para a própria impossibilidade de aniquilar a causa de seu sofrimento, isto é, o próprio ter que existir:

Com a morte? Não, nem com a morte. Quem vive como eu não morre; acaba, murcha, desvegeta-se. O lugar onde esteve fica sem ele ali estar, a rua por onde andava fica sem ele lá ser visto, a casa onde morava é habitada por não-ele. É tudo, e chamamos-lhe o nada; mas nem essa tragédia da negação podemos representar com aplausos, pois nem ao certo sabemos se é nada [...].
(Pessoa, 2023a, p. 249)

Considerando todos esses aspectos, o vilarejo desértico de que trata a obra é mais uma alegoria da vida ou um estado de alma do que um lugar ou espaço geográfico categoricamente definido, motivo que fundamentaria a ausência de referências espaciais e temporais pelo narrador heterodiegético e onisciente, cujo acesso aos pensamentos e emoções da personagem central ao mesmo tempo em que possibilita entrever a realidade de completo isolamento e desesperança que molda a vida dos envolvidos na trama enigmática, estabelece uma visão do embate discursivo que circunda e arremata os habitantes da ilha. Por tudo isso, é imperativo trazer à lume a afirmação de Bakhtin em relação à importância das vozes múltiplas para a construção de uma narrativa polifônica:

[...] A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o “eu para si” no fundo do “o eu para o outro”. Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele (Bakhtin, 1997, p. 208)

Numa perspectiva bakhtiniana, a polifonia pode ser entendida, portanto, enquanto um entrecruzamento discursivo de múltiplas avaliações ideológicas da realidade por meio da palavra, posto que, mimetizando a tensão entre a pluralidade de vozes e consciências existente no mundo concreto, atravessam o sujeito e permitem a sua construção a partir do diálogo com o outro. (Oliveira; Mesquita, 2020, p. 263)

Essa relação que se estabelece entre o indivíduo e a “tensa luta dialógica” (Bakhtin, 2006, p. 380), ou seja, a manifestação conflituosa entre diferentes discursos, hegemônicos ou

contra-hegemônicos, vozes e pontos de vista que coexistem na realidade estruturada pela linguagem, pode ser percebida pela presença indispensável de algumas personagens demasiadamente simbólicas que compõem as narrativas aqui esmiuçadas. Sob esse enfoque, o patrão Vasques, detentor dos meios de produção e “dono” das horas de Soares, assume, dessarte, uma função social semelhante àquela desempenhada pela estátua do general no espaço descrito ficcionalmente por Abreu. Afinal, ambas reforçam o discurso hegemônico pela exaltação da figura do líder autoritário enquanto representante máximo dos valores preconizados por uma elite ultraconservadora e neoliberal. (Kawamura, 2012, p. 70). Esse papel de hegemonia exercido pelo patrão Vasques e pela estátua do comandante podem ser notados, respectivamente, pelos seguintes excertos:

Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora. E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. [...] Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.
(Pessoa, 2023a, p. 406)

– O senhor não acreditar é uma coisa. Do que ele é capaz ninguém sabe. Falo em nome de Deus – apontou para a estátua do general – e em nome do nosso mais ilustre antepassado. Esse homem pode ser um criminoso.
(Abreu, 2018, p. 172)

No primeiro trecho, extraído da segunda fase do *Livro*, sobressai-se uma espécie de exaltação irônica da figura do detentor do capital, cuja existência corresponde à totalidade da Vida, pelo funcionário, já conformado com a impossibilidade de transformação social. Por sua vez, no segundo excerto é construída, pelo elemento discursivo do padre, uma situação ambígua entre o general e o saber divino, visto que, sob uma perspectiva sintática, o general – figuração clara de um passado alicerçado pelo militarismo e a obediência compulsória às regras e valores advindos de uma cultura tradicionalista – está entre a caracterização de “um ilustre antepassado” e a figura do próprio Deus, representante de uma verdade superior que transcende a pequenez do conhecimento mundano.

Por tudo isso, é possível entrever que tanto o general esculpido, quanto o patrão Vasques constituem, portanto, a figuração de uma parcela dominante definida por Gramsci (1979, p. 10-11) como sociedade política ou Estado, à qual corresponde a função hegemônica “que o

grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de ‘domínio direto’ ou de comando, que se expressa no Estado e no governo ‘jurídico’”. Esse papel de hegemonia pode ser visto, ainda, pela própria figura do padre que, munido do discurso religioso cristão, reforça o aspecto de imutabilidade e impermeabilidade da sociedade imaginada na obra de Abreu, de tal maneira que a aparição de um elemento desconhecido, isto é, a aparição do jovem Alfa à cidade litorânea, é equivalente à chegada de um anticristo, um embuste, que deve ser eliminado a qualquer custo em função da manutenção da paz do vilarejo. Esse terror face ao desconhecido e, portanto, alheio ao controle requerido pelas pessoas de “alma desértica” pode ser identificado na passagem:

– Não queremos que o senhor diga alguma coisa. Queremos ver o desconhecido. O senhor não nos pode explicar. Queremos que ele nos diga por que depois de sua chegada os pescadores não trouxeram mais peixes, por que o leite coalhou todas as manhãs, por que morreram as crianças nos ventres das mulheres prenhes, por que todas as donzelas perderam a pureza, por que sopra esse vento desde a sua chegada, por que não caíram mais estrelas, por que todas as plantações secaram e os animais morrem de sede pelas ruas, por que esta sede. Esse homem traz a destruição e o demônio dentro de si. O senhor protege esse homem. O senhor é cúmplice da destruição. Um hálito de morte percorre a vila. E o senhor é o culpado disso. Por que não o deixou morrer?
(Abreu, 2018, p. 176)

Segue-se a isso o rebate do médico: “– Não sei do que o senhor fala. Todas as coisas são as mesmas há muito tempo.”. Essa resposta insólita do médico rompe com toda uma tentativa de reprodução das desigualdades estruturais que atuam na composição da realidade social da narrativa pela imposição discursiva da ideologia hegemônica. É como se sua fala retirasse de súbito o escuro véu a cobrir as tensões dialógicas que, operando no substrato da ficção, imitam, também, o embate estabelecido na própria configuração do mundo contemporâneo.

3.2 Discurso e Alteridade: A Construção da Duplicidade nas Narrativas

Ressalta-se, nesse momento, que a chegada de Alfa ao vilarejo representa o núcleo de uma (micro)resistência que se instala, na trama, enquanto agente de transformação, opondo-se, portanto, à cultura histórica e socialmente naturalizada. Isso porque, a própria heteronormatividade torna-se alvo de contestação através do não-dito, do silêncio, pelo encontro de ambos, cujo reconhecimento se dá por uma espécie de “afeição silenciada, buscada pelo olhar do outro” (Nunes, 2021, p. 2442). Cabe salientar, no que tange à escrita do diálogo emudecido estabelecido entre a personagem protagonista da obra e o jovem recém-chegado à cidade, o uso

atípico de itálico em longos períodos, provocando uma cisão com o próprio presente da narração. Além disso, a ausência de pontuação, como vírgulas e pontos finais, durante essas interrupções constituem não apenas o traço de uma construção experimental, mas, sobretudo, uma armadilha da qual o leitor jamais conseguirá escapar, visto que abre leque para duas possibilidades interpretativas.

No primeiro caso, esse diálogo estabelecido entre o herói da trama e o incógnito poderia indicar a existência de duas personagens distintas que, ao se encontrarem, se reconhecem um no outro e, por isso, são capazes de exteriorizar desejos, medos e afetos reprimidos, como se nota no trecho:

[...] não precisas de nenhum dado concreto mas eu não te defino nem te compreendo apenas sei que chegaste e que esta tua chegada modificará em mim todas as coisas que se tornaram suaves todas as cordialidades ou amenidades que construí nesse tempo de absoluta sede ansiava por ti como quem anseia pela salvação ou pela perdição porque qualquer coisa poderia me salvar desta imobilidade que me devasta por dentro te direi apenas para sobreviver mas já não quero sobreviver já não quero apenas ir adiante é preciso que qualquer coisa abata esta letargia [...]
(Abreu, 2018, p. 173)

Em relação à passagem supramencionada, é fundamental destacar que sua construção e ordenamento no interior da narrativa compõem um dos quadros mais peculiares da literatura contemporânea. Isso porque trata-se de dois monólogos proferidos simultaneamente, sendo que o primeiro é proferido pelo médico e o segundo, pelo desconhecido encontrado na praia, ambos dispostos lado a lado, como se entre eles houvesse um espelho finíssimo a dividi-los visualmente. Em determinados momentos, os enunciados, aparentemente soltos e desconectados, se entrelaçam num caótico emaranhado discursivo e se assemelham a um fluxo de consciência compartilhado no silêncio conjurado pelas duas figuras narrativas.

Tendo em vista essa conjuntura, torna-se explícito o modo como as personagens de Abreu concomitantemente se apresentam através das percepções e impressões que nutrem um sobre o outro, e posicionam seus próprios pensamentos, considerados socialmente como indesejáveis por uma coletividade que abomina qualquer exercício de individualidade ou fragmentação, num lugar de silenciamento e medo. Isso recai na própria maneira em que o médico, identificando no outro uma “adolescência indefinida, permanente e talvez cruel guardada nas sobranças espessas”, tenta protegê-lo “do sol, do mar, do menino que dava voltas em torno deles, exigindo uma participação naquilo que descobrira”. (Abreu, 2018, p. 167). Essa proteção em relação ao

desconhecido, embora possibilite uma interpretação pautada na inexperiência e falta de amadurecimento do outro, revela, por outro lado, um reflexo da própria condição mascarada do médico. Há, nesse sentido, um “segredo muito particular, um segredo homossexual” (Sedgwick, 1990 *apud* Júnior, 2006, p. 53), que se define como um pânico irracional capaz de atravessar todas as performances e fingimentos realizados pelo sujeito homoeroticamente inclinado na tentativa de aniquilar qualquer traço de homossexualidade. Porém, na mesma proporção em que esse temor de que o desvelamento da sexualidade se torne a causa de um sofrimento incomensurável, essa pretensa naturalidade adotada pelo sujeito desviante acaba por acentuar ainda mais a sua diferença em relação aos demais indivíduos.

Nesse panorama, o sujeito socialmente dissonante é, simultaneamente, “frágil e translúcido: está sempre prestes a romper sua crosta de representação, só não o fazendo por um medo culturalmente traçado”. (Júnior, 2006, p. 54). Por esse motivo, o desejo do médico pelo corpo de Alfa ocorre sempre de maneira sutil, ambígua e intuída pelo leitor, haja visto que, em nenhum momento da narrativa, é exposta a ocorrência de qualquer transgressão sexual para as normas sociais preconizadas pelo discurso heteronormativo e patriarcal que subjaz no bojo do constructo social do vilarejo. Caracterizam-se, pois, os diálogos emudecidos entre o protagonista e o objeto de seu desejo enquanto um desvelamento de suas verdadeiras identidades, uma tentativa de encontrar, através da análise alheia do estrangeiro, a possibilidade de autognose, em particular, aquela oriunda do descobrir a si mesmo no outro. Nota-se, enfim, essa relação paradoxal entre o ocultamento e o gesto de desmascarar-se no seguinte excerto:

– Água.

Estendeu-lhe o copo e, sem nenhum pensamento na cabeça um pouco dolorida, ficou observando a avidez do outro. Tornou a servi-lo, e mais uma vez, e ainda outra, até que o desconhecido levasse dois dedos à boca, como a pedir silêncio, mas evidenciando uma saciedade que, por sua nitidez, quase assustou o médico. Ele então recuou para trás do lampião, onde sabia-se protegido pela sombra. Isento, e praticamente ausente, sondou-o mais uma vez. Ausente o outro, também — havia uma insólita ausência naquele rosto. (Abreu, 2018, p. 168)

Essa necessidade de afastar-se do olhar escrutinizante e, até mesmo, condenatório de outrem torna-se ainda mais perceptível quando a personagem protagonista é arrebatada pelo terror de ser desmascarada, ou seja, ter sua identidade *queer* revelada:

– Sabe o que dizem na vila? Que o senhor já conhecia ele, quero dizer, que o senhor cuidou bem demais dele para um desconhecido. Que o senhor não deixou ninguém ver o rosto dele.

Não respondeu. Fez um rápido sinal com a cabeça, como se a despedisse ou concordasse, e fechou a porta. Encostou a cabeça na madeira, e por um momento temeu que o descobrissem. Mas não tenho nada a esconder, espantou-se. Partia-se todo em pedaços incompreensíveis: o terror voltava. A espessa camada: quebrando-se, cascas finas. Acendeu um cigarro e tornou a sentar-se na beira da cama do outro.

(Abreu, 2018, p. 169)

É válido salientar, no que tange à homoeroticidade, questão problematizada de forma recorrente no universo pessoano, a apreensão do corpo *queer*, alheio a definições identitárias, como “mecanismo de fingimento e do outrar-se” (Medeiros, 2014, p. 39-40). O corpo constitui, nesse panorama, algo sobre o qual não é possível estabelecer qualquer relação de posse, mas que pode, inversamente, ser possuído através das sensações, dando origem àquilo que Ortega (1999, p. 147) define como uma “anarquização do corpo” diametralmente contrária à configuração binária e biológica apregoada pelo discurso hegemônico da década de 1970.

Essa perspectiva do corpo como algo aquém das fronteiras socialmente preestabelecidas pode ser percebida a seguir:

Eu não possuo o meu corpo — como posso eu possuir com ele? Eu não possuo a minha alma — como posso possuir com ela? Não compreendo o meu espírito — como através dele compreender?

(Pessoa, 2023b. 368)

Há um entendimento do corpo, assim como da própria alma, como elementos fluidos como a água. Essa recusa da banalidade e do enquadramento em normas convencionalmente aceitas pelo corpo social se situa, porém, no centro de uma relação dicotômica entre a busca da identidade, isto é, a totalidade que possibilitaria sua liberdade em relação à decrépita teia social, e a sua inevitável dissolução em função de uma entrega total ao ser do Outro, entendido por Pessoa, como um aprisionamento a partir do qual se torna possível conhecer, em contrapartida, a consciência alheia.

Sob esse enfoque, constata-se o espectro de uma segunda análise interpretativa, através da qual é possível compreender a figura do incógnito não como uma representação externa ao personagem central, mas, antes, como o resultado de sua dissolução identitária. Esse fenômeno, definido por Bezerra (2013, p. 238-239) como um *desdobramento* da personalidade, surge em função de uma “deformação moral e humana” que impõe aos indivíduos sufocados pelas relações

exclusivamente burocráticas uma espécie de “letal solidão”. Dessa reclusão absoluta à qual o sujeito disfuncional é forçado a subjugar-se, surge a duplicidade, ou seja:

aquele estado de uma consciência na qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência do protagonista no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar a sua própria consciência. (Bezerra, 2013, p. 240)

Uma breve análise dessas palavras permite desde logo traçar dois pontos nucleares, em primeiro lugar, a duplicidade surge da relação paradoxalmente estabelecida entre o protagonista e o objeto de sua contemplação, isso porque, a alteridade só acontece quando aquele, num gesto de entrega absoluta, passa a fazer parte deste; depois, ainda em relação ao processo de alteridade, a associação diretamente proporcional entre o gesto de entregar-se a outrem e a consciência desse outro tem, na morte individual ou na abdicação das sensações, a maior representação da necessidade do outro para a constituição plena, ou seja, o acabamento da personagem central. Essa noção do inacabamento do sujeito, bem como a dependência que nutre pelo olhar alheio para a constituição de si próprio fica explícita no seguinte argumento de Bakhtin, no texto “Reformulação sobre o livro de Dostoievski”:

Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. [...] Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele *olha o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro*. (Bakhtin, 2006, p. 341)

Esse movimento pendular entre o eu e o outro que, contemplando-o, o constitui enquanto sujeito consciente de si mesmo é abarcado por Pessoa através de sua figura semi-heteronímica, que define o gesto de outrar-se como a representação sumária do próprio conceito de Amor. Para Soares, contudo, a entrega total dos sujeitos amorosos deságua na própria concretização da morte, o que pode ser notado no trecho d’*O Livro*:

O amor perde identidade na diferença, o que é impossível já na lógica, quanto mais no mundo. O amor quer possuir, quer tornar seu o que tem de ficar fora para ele saber que se torna seu e não é. Amar é entregar-se. Quanto maior a entrega, maior o amor. Mas a entrega total entrega também a consciência do outro. O amor maior é por isso a morte, ou o esquecimento, ou a renúncia os amores todos que são os absurdos do amor

(Pessoa, 2023a, p. 189)

No conto de Abreu, essa coexistência simultânea de elementos antagônicos decorrente da natureza dialógica da consciência humana faz-se nítida no modo como a imagem de Alfa é, em muitos casos, associada à ideia de uma contraparte nua, isenta de qualquer véu ou máscara, à medida em que o próprio médico a protagonizar a trama aparece como uma sombra ou algo que deve permanecer longe da vista. Essa relação de duplicidade está presente na seguinte passagem da obra, em que o corpo do jovem estrangeiro é observado com uma espécie de desejo suprimido pela personagem central, que, temendo a reação indesejada do outro, protege-se na sombra de um lampião:

E com o cuidado extremo de quem sabe que começa a penetrar no conhecimento de alguma região muito frágil, permitiu que seu próprio olhar fosse descendo do rosto para o pescoço e o peito coberto de pêlos claros, ensolarados, até onde o lençol permitia a visão. E de repente um impulso que não chegou a compreender exigiu que falasse, como se falando conseguisse evitar uma reação indesejada, talvez dura, do outro. Mas teve uma consciência tão grande da própria necessidade de apenas preencher um momento perigoso que, mal abriu a boca, sentiu-se extremamente falso. Mesmo assim, perguntou com uma espécie de carinho seco:

– Sente-se bem?

O outro acenou afirmativamente. A sombra na parede acenou afirmativamente.

(Abreu, 2018, p. 168)

É interessante emoldurar, à vista do excerto supracitado, essa tímida conversa entre as duas figuras como um instante único na narrativa em que há o nítido rompimento não apenas com o automatismo da rotina normalizada pelos aparelhos de controle da pequena cidade, mas, sobretudo, com o exílio interior do médico, cuja afetividade diante da presença de alguém capaz de compreendê-lo traduz-se no próprio “carinho seco” a partir do qual estabelece uma comunicação fraternal com o outro. Esse diálogo, enquanto instrumento de comunicação munido de responsabilidade ética “de que as personagens se servem para revelar sua personalidade, suas opiniões, pontos de vista e ideias” (Bezerra, 2013 *apud* Dostoiévski, 2019, p. 244), conforme se observará no seguinte capítulo, acabará conduzindo-os a um desfecho virtuosamente trágico.

4. A LIBERDADE, UNICAMENTE A LIBERDADE: O Exílio pela Alteridade Absoluta e pelo Suicídio nas Narrativas

4.1. A Liberdade pelo Exílio: O Escapismo pela Alteridade Absoluta

Uma mediação entre universo ficcional e história, tanto na obra pessoana, quanto no conto de Abreu, é o esvaziamento de expectativas e ambições como consequência dessa imagem do herói narrativo enquanto sujeito desprovido de condições para constituir a si mesmo. Consoante defende Ginzburg (2005, p. 38), a vida se mostra, em ambos os textos, como um tecido roto, danificado, e os personagens, englobados pela configuração irônico-melancólica que perpassa todo o aparato formal e semântico das obras, são incapazes de resistir aos valores opressores que os asfixiam e, sobretudo, encontrar caminhos de libertação. O eixo do exílio surge, nesse sentido, como uma contraposição diametral a essa nulidade de esperanças em relação a um futuro no qual as relações sociais não sejam determinadas por lógicas desumanizadoras, mas, antes, por uma rede de apoio mútuo entre os indivíduos que compõem essa coletividade. Em Pessoa (2023a, p. 62), por exemplo, essa ausência de anseios desemboca diretamente no desejo de ser outro que não ele mesmo: “Desenganemo-nos, meu amor, da vida e dos seus modos. Fugamos a sermos nós...”. O mesmo ímpeto de fuga pode ser destacado em diversos momentos no conto de Abreu, embora, neste caso, a impossibilidade do exílio geopolítico ressoe com ainda mais brutalidade:

— Então fugiremos?
— Sim, sim. Fugiremos.
— Mas não vês que é impossível?
— Não, não é impossível. Fugiremos para qualquer lugar, não importa onde, não importa qual.
— Havia falado que daqui ninguém foge.
(Abreu, 2018, p. 177)

Define-se, pela leitura atenta das passagens acima, a ideia de exílio a partir de duas acepções distintas: em primeiro lugar, entende-se exílio como recomposição das “referências de entendimento da realidade” (Ginzburg, 2005, p. 38), ou seja, relação conflituosa entre a identidade do sujeito e sua tentativa de desprendimento da vida cultural hodierna pelo processo de alteridade; o segundo entendimento, por outro lado, investiga o lugar rotineiro do sujeito enquanto um espaço à beira do colapso, de tal modo que há uma busca incessante e dispersa pelo

assentamento de um novo lugar, que nunca chega a ser alcançado de fato. Nessa condição, o eu define-se justamente pelo espaço de marginalidade que ocupa. Nessa conjuntura, sua experiência não é marcada somente pela tensão entre os conflitos internos e externos, que culminam numa dinâmica paradoxal em função de um desequilíbrio interior cuja repercussão, nas ações dentro do ordenamento social, impossibilita, por sua vez, que o interior do indivíduo se estabilize; mas, também, por uma propensão ilógica à autodestruição. Ginzburg sustenta que:

A experiência não é apenas de cisão, de frustração; mas, mais do que isso, é uma inscrição paradoxal da autodestruição na constituição, processo irônico e melancólico em que a conclusão e a estabilidade nunca são vislumbradas.
(Ginzburg, 2005, p. 39)

Levando esse argumento em consideração, entende-se que a essa nulidade de expectativas e anseios associa-se uma inclinação naturalmente suicida, que pode ser evidenciada no seguinte fragmento pessoano:

Então pergunto a mim mesmo como é que me sobrevivo, como é que ousou ter a covardia de estar aqui, entre esta gente, com esta igualdade certa com eles, com esta conformação verdadeira com a ilusão de lixo de eles todos? Ocorrem-me com um brilho de farol distante todas as soluções com que a imaginação é mulher – o suicídio, a fuga, a renúncia, os grandes gestos da aristocracia da individualidade, o capa e espada das existências sem balcão.
(Pessoa, 2023a, p. 267)

No entanto, ao contrário do que a passagem permite entrever, o autoaniquilamento é pontuado, em alguns outros excertos do romance fragmentário, não como o remédio para a realidade cerrada, mas, antes, como um ato de covardia e entrega total à vida. Sob essa ótica, para Soares, a única possibilidade de fuga e liberdade é a morte, e morrer é “sermos outros totalmente” (Pessoa, 2010, p. 516). Esse julgamento é reforçado, ainda, pela leitura do seguinte trecho:

E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a morrê-la que não reparámos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser...
Zumbe uma mosca, incerta e mínima...
(Pessoa, 2023a, p. 64)

O exílio suscitado como superação do encadeamento de traumas e frustrações que caracterizam o percurso da existência do narrador pessoano assinala a morte como suspensão

absoluta da busca desenfreada por sentido. Isso porque, segundo justifica Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 85), no universo de heteronimismo, “querer é nunca ter”, posto que o vácuo existencial do sujeito é consequência direta e dolorosa da relação imbricada entre o ato de desejar e o inalcançável, simbolicamente representado na imagem do Outro. Nesse enquadramento, compreende-se morte como “alteridade absoluta” (Moisés, 1990, p. 3-4), visto que, mais do que um sujeito capaz de desmembrar-se em múltiplas faces identitárias, Pessoa representa, sobretudo, um autor “aquém do eu e além do outro”. Forçando da negatividade sua matéria poética, o escritor português defende, em pílulas literárias imbuídas de uma natureza parabólica e apocalíptica, a sua própria impressão suicida, ou seja: o esvaziamento de sua própria existência para, a partir disso, deixar que a linguagem imponha sobre si o ser, ou melhor, as várias personagens do teatro heteronímico, incluindo o próprio semi-heterônimo Bernardo Soares.

4.2. O Trágico que Destrói sem Remédio: A Libertação pela Autoflagelação

Se, por um lado, o não-romance narrado por Soares encena o próprio mito do heteronimismo enquanto exílio da realidade hostil e, portanto, autodestruição, por outro lado, na narrativa de Abreu, tanto o futuro esvaziado de expectativas e desejos libertários, quanto a predisposição ao suicídio são corroborados, ainda, pelo próprio caráter fragmentário de sua construção formal, inclusive no que diz respeito ao foco narrativo. Isso porque suas personagens, sustentando a configuração da *mínima moralia* adorniana (1992), conceito segundo o qual o sujeito narrativo não apenas tem dificuldade para superar os bloqueios impostos socialmente à sua tentativa de libertação, como, também, é incapaz de formular as próprias limitações que vivencia cotidianamente (Ginzburg, 2005, p. 40). Esses obstáculos fazem com que a prosa elaborada por Abreu seja, assim como o espaço narrativo inóspito e cerrado do conto, um meio marcado por uma linguagem de silêncios forçados, murmúrios na segurança de um quartinho de pensão e ambiguidades insondáveis.

Esse movimento da escrita de Abreu exige do leitor uma atenção ainda mais meticulosa para a forma como as ações desenvolvidas pelas personagens, mas, mais do que isso, a própria linguagem são encaminhadas à autodestruição ao longo da construção narrativa. Sob esse prisma, torna-se necessário destacar o modo como esse mesmo silêncio acompanha o ato de brutal

violência imposto pela multidão enfurecida ao incógnito jovem, entendido pelo protagonista como sua “possibilidade negada de ampliar a visão”:

Sem saber exatamente o que fazia, começou a correr pela praia, sem saber também para onde. O sol cegava-o. Pequenos vermes se movimentavam na areia úmida, esmagada sob seus pés. Correu durante muito tempo, depois deixou-se cair exausto sobre os próprios joelhos. Então voltou-se e viu-o, no meio da multidão enfurecida, os braços baixavam e abatiam-se sobre sua cabeça repetidas vezes. Podia ver o sangue escorrendo, misturando seu vermelho com a brancura da areia. Mas não havia gritos. Tudo estava muito quieto. (Abreu, 2018, p. 178)

O trecho demonstra a banalidade com que a cena de violência é incorporada ao relato do narrador, que não demonstra qualquer horror ou surpresa diante da brutalidade imposta ao jovem. Destarte, a demonstração de violência através do linchamento é bastante simbólica no âmbito da literatura contemporânea, tendo em vista que há uma impressão nítida, influenciada pelas escolhas estéticas da narrativa, de que a barbárie “não surge de uma anormalidade ou de uma aberração, mas do que consideráramos uma pessoa comum, em meio à multidão” (Ginzburg, 2005, p. 37). Essa banalização da selvageria como correção socialmente aceita por um agrupamento de indivíduos aparece de maneira sutil no próprio *Livro do Desassossego*, numa ocasião em que Pessoa e Soares observam, indiferentes, uma cena de pugilato na rua da Baixa:

Um dia houve um acontecimento na rua, por baixo das janelas — uma cena de pugilato entre dois indivíduos. Os que estavam na sobreloja correram às janelas, e eu também, e também o indivíduo de quem falo. Troquei com ele uma frase casual, e ele respondeu no mesmo tom. A sua voz era baça e trémula, como as das criaturas que não esperam nada, porque é perfeitamente inútil esperar. (Pessoa, 2023a, p. 18)

Ainda no que diz respeito à brutal imposição de violência à figura-outra, deve-se dar atenção ao modo como tanto a aparição de Alfa na cidade litorânea suscitada pelo conto de Abreu, quanto a sua morte constituem, respectivamente, uma ruptura da ordem e alienação, mas, também, uma martirização necessária à restituição dessa mesma ordem. Associada à própria configuração do inverossímil como uma imagem às avessas de Cristo, uma vez que, ao contrário da figura bíblica, a razão de sua existência era semear não o amor e a harmonia, mas o ódio e a discórdia, sua morte pode ser entendida, nesse enquadramento, como uma instrumentalização da violência em função da imposição de um *ethos* coletivo (Mata, 2016, p. 29)

Em relação a isso, Adorno esclarece que:

Nesse sentido, o ethos coletivo instrumentaliza a violência para manter a aparência de seu caráter coletivo. Além disso: esse ethos unicamente se converte em violência quando chega a ser um anacronismo. [...] embora o ethos coletivo tenha se tornado anacrônico, não se tornou passado: persiste no presente como um anacronismo. Se nega a voltar ao passado, e a violência é seu modo de impor-se no presente (Adorno *apud* Butler, 2005, p. 5)¹

Essa imposição do ordenamento social através da morte é sustentada, por Pessoa, enquanto a única consequência possível para os indivíduos que ousam agir, isto é, exilar-se da realidade opressiva:

A ação é uma doença do pensamento, um cancro da imaginação. Agir é exilar-se. Toda a ação é incompleta e imperfeita. O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo. No mito de Jesus está escrito isto; Deus, ao tornar-se homem, não pode acabar senão pelo martírio. O supremo sonhador tem por filho o martírio supremo. (Pessoa, 2023a, p. 107-108)

Enquanto a flagelação do incógnito configura, nesse contexto, uma restituição dos valores e ideias da hegemonia cultural, o autoaniquilamento da personagem central da trama de Caio, por outro lado, assumindo um papel inverso, constitui um dos “fios mais trágicos do mundo contemporâneo” (Candido, 2015, p. 140). Isso se dá porque a morte é construída, ao longo da narrativa, como a verdadeira aventura, ou seja, o grandioso “mergulho no desconhecido”. O tempo parece suspenso, como se a visão do corpo destroçado do amado revelasse ao médico uma verdade que somente ele é capaz de decifrar. Então, tendo esperado o sangue esfriar, sob a chuva, o herói lava as mãos e caminha vagarosamente em direção ao seu destino final: o mar. Eis as linhas finais:

A chuva pouco a pouco adensada: tomou entre as mãos a cabeça destroçada e ficou olhando durante muito tempo para dois olhos azuis escancarados. O sangue ainda escorria. Quente. Quando a noite baixou, arrumou cuidadoso o cadáver lavou as manchas de sangue do rosto, depois foi entrando lentamente no mar. Antes de mergulhar olhou para cima e, embora chovesse, inúmeras estrelas cadentes riscavam o céu de ponta a ponta. (Abreu, 2018, p. 178)

Nesse ínterim, há uma mudança brusca no que diz respeito à escrita utilizada para descrever o suicídio. Como se até ela fosse afetada pela cena grotesca do corpo sacrificado pelo

¹ Em tradução livre do texto original *Giving an account of oneself*: “We can probably say that moral questions have always arisen when moral norms of behaviour have ceased to be self-evident and unquestioned in the life of a community.”

público, passa de um discurso simplificado e objetivo, característico da prosa, para uma expressão mais poética e de difícil compreensão, como se a acompanhar o desenrolar das ações despropositadas da figura central rumo à batalha suprema de tudo o que é vivo. Absolutamente sozinho e longe da atenção de testemunhas, incapaz de mostrar a qualquer pessoa a virtuosidade de seu caráter e a braveza com que enfrenta a morte, o herói, por fim, lança luz sobre o fino véu da opressão e alcança, numa explosão de metáforas, a liberdade de uma linguagem preta de vida.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um diálogo entre o não-romance do escritor modernista português Fernando Pessoa, intitulado *Livro do Desassossego* (1982; 2023), e o conto do escritor contemporâneo brasileiro Caio Fernando Abreu, o presente trabalho debruçou-se sobre a representação da cidade, ora urbana, ora litorânea, enquanto reflexo do estado íntimo das figuras centrais retratadas nas narrativas, buscando compreender, ainda, o modo como o espírito citadino de tédio e monotonia incorre na própria percepção da morte literária enquanto possibilidade de exílio e libertação.

Tendo isso em vista, a presente monografia teve, como intuito, refletir, num primeiro plano, sobre a construção do espaço narrativo enquanto palco de transformações históricas, sociais e culturais, mas, sobretudo, espelho das angústias existenciais e temores dos sujeitos narrativos. Com o intuito de compreender de maneira mais objetiva a relação da cidade com o mal-estar da figura protagonizada nos textos, teóricos, como Dalcastagné, Bakhtin e Lukács, foram elementares para enquadrar o espaço urbano como um microcosmo do poder coercitivo do Estado, bem como espaço profundamente imbricado às mudanças sociais. Além disso, tendo em vista a necessidade de distinção entre o conto e o romance enquanto gêneros literários, fez-se uso dos estudos de Gotlib acerca da natureza breve do primeiro em oposição ao romance, sustentando ainda que este, munido de um inacabamento por excelência, corrompe todos os demais gêneros enrijecidos.

Aproximando o enfoque para os sujeitos que caminham sobre esses lugares ficcionalizados, buscou-se, num segundo momento, compreender o papel do Outro na configuração do emaranhado discursivo, investigando o tenso embate dialógico entre os discursos hegemônicos e contra-hegemônicos revisitados pela natureza polifônica das obras aqui esmiuçadas. Para a melhor compreensão do modo como Pessoa e Abreu simulam a conflituosa teia de ideologias preexistente no interior do universo literário, esta monografia trouxe, como respaldo teórico, o entendimento de Hegemonia, proposto por Gramsci, mas, também, os estudos de Paulo Bezerra em relação à vasta produção literária dostoievskiana a fim de definir o fenômeno da Alteridade que permeia os objetos deste estudo.

Por fim, acompanhando o desfecho trágico do conto de Abreu, notadamente associado aos movimentos de contracultura e ferrenho opositor às arbitrariedades impostas pelo Regime Militar de 1964, a última seção buscou investigar o emprego da morte do herói, em particular o suicídio,

enquanto mecanismo de desvelamento do cenário de autoritarismo e repressão que, provocando rachaduras no subtexto, irrompem sobre o próprio destino das personagens. A comparação com a perspectiva de morte como alteridade absoluta difundida pelo narrador da obra pessoana possibilitou, nesse sentido, inferir a morte literária não como um encerramento da ação narrativa, mas, antes, como único exílio possível em tempos de selvageria generalizada. Aportada nos estudos de Ginzburg e Candido, o último capítulo evidenciou a relevância dos estudos críticos em literatura contemporânea para a compreensão do próprio cenário político enfrentado pela atual sociedade.

Em síntese, tendo em vista a relação comparada e dialógica instigada entre as obras ancoradas neste estudo, a presente monografia trouxe à lume uma importante discussão acerca da construção do espaço narrativo hostil e monótono enquanto reflexo de uma realidade pautada pela violência, enquadrando, desse modo, tanto a figura do outro como um território alheio ao aprisionamento do indivíduo, quanto a morte virtuosamente trágica enquanto desvelamento do fino véu de opressão que recobre ambos os objetos literários aqui suscitados. Tecendo um emaranhado de reflexões literárias, sociológicas e políticas, esta pesquisa buscou, portanto, através da intertextualidade que há entre Fernando Pessoa e Caio Fernando Abreu, contribuir com novas perspectivas de análise da vida urbana contemporânea, suas possibilidades e desafios.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ADORNO, Theodor. **Mínima moralia**. São Paulo: Ática, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, José D'Assunção. **A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX**. Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 161-177, jan./jun. 2011.

BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio. *In*: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

BUTLER, Judith. **Giving an account of oneself**. New York: Fordham University Press, 2005.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luc; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**, 2. Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1998.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FONSECA, Ana Clara Vieira da. **A crítica literária e sua função social em Antonio Candido e Pier Paolo Pasolini**. 2021. 259 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/41586/1/2021_AnaClaraVieiradaFonseca.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2025.

GAGLIARDI, Caio. **Fernando Pessoa ou do interseccionismo**. São Paulo: Annablume, 2017.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre "Lixo e purpurina" e "Os sobreviventes" de Caio Fernando Abreu. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 8, p. 36–45, 2005. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i8p36-45. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/ls/article/view/19617>>. Acesso em: 2 dez. 2025.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a formação da cultura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

JÚNIOR, Luiz Fernando Lima Braga. **Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo**. 2006. 262 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/efb50d2c-ac5e-48ad-a2b6-a9c6fa6a9a73/content>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

KAWAMURA, Eduardo. **Discurso hegemônico e contra-hegemônico: as contradições de classe a partir das vozes sociais presentes no romance “Levantando do Chão” de José Saramago**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-11122012-095925/publico/2012_EduardoKawamura.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2025.

LOPES, Silvana Rodrigues. **Anomalia poética**. Lisboa: Vendaval, 2014.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

MATA, Lorena Silva da. **Benjamim e Beautiful Losers: a memória e a (des)construção da imagem do feminino**. 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Cultura, Linguagens e Tecnologias) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2016. Disponível em: <<http://tede2.uefs.br:8080/bitstream/tede/492/2/disserta%C3%A7%C3%A3oversaofinal2.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2025.

MEDEIROS, Felipe Garcia de. **O ser elástico, mola, agulha, trepidação: expressões do homoerotismo em Fernando Pessoa**. 2014. 230 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/server/api/core/bitstreams/7263a9fc-e834-47fc-8cd0-e0bfda2a288c/content>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

MIRANDA, Thalita Xavier Garrido. **O poeta, a cidade e o desassossego: percepção espacial e paisagem na prosa poética de Fernando Pessoa**. 2016. 112 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19301>>. Acesso em: 25 out. 2025.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Prosa I**. 20.ed. rev. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORAES, Dênis de. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. **Revista Debates**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 54-77, jun. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/debates/article/viewFile/12420/8298>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; IKEDA, Flavia Suzue de Mesquita. Cronotopo e enunciação da cidade distópica: uma mirada sobre a série "Onisciente". *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 44., 2021, [Virtual]. **Anais [do] 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2021. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003071628.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2025.

NUNES, Moisés Henrique De Mendonça. **Diálogo, afeto e silêncio em Caio Fernando Abreu**. E-BOOK X CINABEH - Vol 01. Campina Grande: Realize Editora, 2021, p. 2435-2448. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75128>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

OLIVEIRA, Leonardo de; MESQUITA, Lucimara Grando. Polifonia: a Análise do Discurso em duas diferentes abordagens. **Crátilo**, Patos de Minas, v. 13, n. 1, p. 259-273, jan./jul. 2020. Disponível em: <<https://revistas.unipam.edu.br/index.php/cratilo/article/view/3819/1365>>. Acesso em: 24 nov. 2025.

ORTEGA, Francisco. Amizade e estética da existência em Foucault. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa – alguém do eu, além do outro**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Tomos I e II. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: INCM, 2010.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Introdução e organização de Jerônimo Pizarro. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2023a.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2023b.

SERPA, Ângelo. **Espaços culturais**: vivências, imaginações e representações [online]. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/bk/pdf/serpa-9788523211899.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2025

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **ComCiência**, Campinas, n. 163, nov. 2014. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542014000900012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 2 dez. 2025.

SOUZA, Bianca Gusmão; SANTOS, Rita Aparecida Coelho. Lisboa como extensão subjetiva em “Livro do desassossego”: uma análise da geograficidade pessoana. *In: VII Semana de Letras Língua Portuguesa e Literaturas*, Caetité, 2025. Disponível em: <<https://grcmlesydpd.objectstorage.sa-saopaulo-1.oci.customer-oci.com/p/OQwcvnO-c63O08Gc2Kv4OTbJttj5ik60dguiDIyyQ0wuo5SWn-jHOLW9wNbylNqI/n/grcmlesydpd/b/dtysppobjmntbkp01/o/media/doity/submissoes/artigo-2542945c0a2421879091c54f441135cd6f90d0bd6e8bb52014b49ef1-arquivo.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2025.