

**A SOBREVIVÊNCIA DA UTOPIA NO CONTO OS SOBREVIVENTES,  
DE CAIO FERNANDO ABREU**

**Geruza Zelnys de Almeida**  
**Doutoranda - USP**

**RESUMO:**

O artigo analisa a persistência da utopia, no conto *Os sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu, a partir da sua negação ou desconstrução no discurso da personagem. Para isso, trabalhamos com a ideia de “desacordo” como princípio fundador da utopia em Szachi, a imagem utópica e heterotópica do espelho em Foucault e a leitura de Bauman e Silviano Santiago do conceito na modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, Utopia, Espelho, Caio Fernando Abreu.

**ABSTRACT:**

The article analyzes the persistence of utopia, in the narrative *Os sobreviventes* [The survivors] of Caio Fernando Abreu, from its denial or deconstructing in the discourse of personage. To this end, we work with the idea of "disagreement" as a founding principle of utopia in Szach, the utopian and heterotopic image of the mirror in Foucault and the reading of Bauman and Silviano Santiago's concept in the modernity.

**KEY-WORDS:** Literature, Utopia, Mirror, Caio Fernando Abreu.

*"Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu"*

(CFA)

*"meu grande amor por favor, me reconheça"*

(Cazuza)

Publicado em 1982, no livro **Morangos Mofados**, o conto *Os sobreviventes* poderia ser classificado como pós-utópico se tomado na formulação de Haroldo de Campos acerca da poesia contemporânea: aquela destituída do princípio da esperança, ou ainda, de uma “esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente” (CAMPOS, 1997, p. 265). *Os sobreviventes*, como os textos pós-utópicos, está submetido ao princípio da realidade e apresenta-se como retrato de uma época marcada pela crise, focando um presente cujo projeto foi inteiramente fracassado: o sonho de um “novo mundo” concretizou-se neste “mundo mesmo”.<sup>1</sup> É a partir desse lugar que a personagem feminina, numa escrita vertiginosa e irônica, nos dá a conhecer a sua trajetória de resistência e a de seu companheiro, o interlocutor com o qual sua fala se mistura ao longo do texto, e que juntos representam toda uma geração:

ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre nos 50, em Paris; 60 em Londres ouvindo *here comes the sun, little darling*-, 70 em Nova York dançando *disco-music* no Studio 54; 80 a gente aqui, mastigando essa coisa sem conseguir engolir nem cuspir fora este gosto azedo na boca. (ABREU, 2005, p. 27)

Entretanto, numa leitura que se propõe paralela, é possível entrever rastros ou restos de uma utopia que sobrevive para além do discurso niilista<sup>2</sup> da personagem. Ao longo do relato, sua fala evidencia o engajamento nos anos de ditadura militar, a busca por uma vida livre e alternativa, além do desejo por uma “sociedade aperfeiçoada” (FOUCAULT, 2001), revelando uma antiga visão utópica que, segundo Szachi, é aquela que “não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes; sonha, antecipa, projeta, experimenta” (1972, p. 13).

<sup>1</sup> Sobre esse o sentimento de fracasso que assola a contemporaneidade, Bauman comenta: “as realidades apresentadas como ‘realizações’ de utopias se revelaram, com muita frequência, feias caricaturas de sonhos, e não o paraíso sonhado” (2007, p. 101).

<sup>2</sup> Niilista é tomado na leitura que Vattimo faz do termo em Heidegger: “o ser se aniquila na medida em que se transforma completamente no valor” (1996, p. 4). É o que se vê, por exemplo, em “neste apartamento que pago com o suor do po-ten-ci-al criativo da bunda que dou oito horas diárias para aquela multinacional fodida” (ABREU, 2005, p. 28).

Mas, é também verdade que, aqui, a personagem já não projeta, pois sabe que a potência transformadora do sonho esbarra na impotência física para a reconstrução da realidade social:

Mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trepar, porque tantos livros emprestados, tantos filmes vistos juntos, tantos pontos de vista sociopolíticos existenciais e bababá em comum só podiam era dar mesmo nisso: cama. Realmente tentamos, mas foi uma bosta. Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu, eu pensava depois acendendo um cigarro no outro e não queria lembrar, mas não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros. (ABREU, 2005, p. 26)

A idealização, como lugar do possível, no contexto presente já não é mais válida como foi no passado: “só consegui te possuir me masturbando”, diz a personagem. Entretanto, à imagem do falo murcho e impotente para atuar sobre o real ou fecundá-lo com novos possíveis se contrapõe a fala atuante – mesmo que seja no sentido de negação – sobre antigos sonhos e crenças que jorra da boca da personagem feminina.

Curiosamente, apesar da “velha *angst*”, ela decide ficar no Brasil enquanto seu parceiro está de partida, supostamente para o Sri Lanka. Essa fuga, segundo Bauman, apesar de semanticamente ser o oposto da utopia, é, “nas atuais circunstâncias, seu único substituto possível: pode-se dizer sua nova versão” (2007, p. 109). Contudo, diz a personagem: “Quanto a mim (...) fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca (...) ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis” (ABREU, 2005, p. 25).

Nota-se no seu discurso a necessidade de desvalorizar o futuro à medida que evoca ações realizadas no presente que não mudarão coisa alguma, mas que, de certa forma, ajudam a compor uma poética e uma ética do “agora” (SANTIAGO, 1989).<sup>3</sup> Para Bauman (2007), no que concerne à utopia, a sociedade contemporânea substituiu os jardineiros – que seriam aqueles que planejam o terreno com olhos voltados ao futuro e, por isso, são construtores de utopias – pelos caçadores – aqueles que vivem uma utopia sem fim porque presa ao presente e à iminência/satisfação da fome/desejo. Assim, transfere-se o sonho grandioso do futuro para as pequenas ações do “aqui e agora”: “em vez de viver *para* uma utopia, aos caçadores se oferece uma vida *dentro* da utopia”

---

<sup>3</sup> O conceito de “poética do agora” é de Octávio Paz aqui comentado por Santiago: “O futuro é visto como uma espécie de filme de horror, algo que nos amedronta, e nos amedronta exatamente porque está nos conduzindo a uma catástrofe nuclear que está aí, presente. É para essa catástrofe nuclear e outras advindas da ação moderna que nos chamam a atenção os movimentos ecológicos. Vocês estão percebendo que o raciocínio de Paz, como disse, é bastante sedutor. Vai ele construindo esses argumentos para concluir que a poética de hoje é a ‘poética do agora’, que não marcaria ruptura com o passado nem tampouco veria o presente como razão e argumento para que só pensemos no futuro e na utopia” (SANTIAGO, 1989, p. 99).

[grifos do autor] ou “para os jardineiros, a utopia era o fim da estrada; para os caçadores é a própria estrada” (BAUMAN, 2007, p. 113).

De qualquer modo, pode-se ler aí uma diferença entre as personagens: a feminina resiste ou, pelo menos, insiste; a masculina desiste porque perde a crença na palavra:

pela primeira vez na vida, você disse, e eu acreditei, pela primeira vez na vida, eu disse, e não sei se você acreditou:

caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca, me passa o cigarro, não, não estou desesperada, não mais do que sempre estive, *nothing special, baby*, (...). (ABREU, 2005, p. 28)

Vê-se no diálogo que não há esperança, uma vez que a personagem tem plena consciência de sua situação: “não estou louca nem bêbada, estou é lúcida pra caralho e sei claramente que não tenho nenhuma saída”. Nem há lugar melhor ou possível: “não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando”. Porém, é nessa absoluta descrença, nesse saber-se perdido e sem lugar, seja ele real ou ideal, para se fixar, que se elabora uma espécie de desacordo da personagem no seu tempo-espaço, desacordo materializado na linguagem submetida à bivocalidade própria da ironia. E é “justamente esse ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado (SZACHI, 1972, p. 13).

Em *Os sobreviventes*, o mundo não é pensado enquanto projeto futuro, mas enquanto palavra que ensaia uma identidade imprecisa entre o que se foi e o que se é. E é aqui que a personagem não se mantém na imagem proposta por Bauman, uma vez que a utopia vivida pelo caçador não “dá chance para a reflexão sobre a direção e o sentido de tudo isso” (2007, p. 113): “Hein? *claro que deve haver alguma espécie de dignidade* nisso tudo, a questão é onde, não nesta cidade escura, não neste planeta podre e pobre, *dentro de mim?*” (ABREU, 2005, p. 27 [grifos meus]).

Desse modo, a personagem no espaço da escritura faz uma releitura de si mesma: “ora não me venhas com autoconhecimentos-redentores, já sei tudo de mim, tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis anos de análise, já pirei de clínica lembra?” (Idem, p. 27) e, conseqüentemente, elabora uma transgressão pessoal que, embora falada, se passa silenciosamente, pois não faz alarde e nem provoca tumulto, além daquele que se passa em seu interior.

Assim, se utopia carrega a ideia de possibilidade de ordem e organização, isso indiscutivelmente passa pela transgressão e a transgressão da sobrevivente ocorre no espaço

limitado do seu apartamento, onde busca organizar, mesmo que fragmentariamente, suas ideias e antigos ideais. Portanto, nesse contínuo ir e vir entre presente e passado, o que se delineia é a retomada de resíduos utópicos, fragmentos remodelados a partir da desconstrução e da negação da utopia: “e cadê a causa, meu, cadê a luta, cadê o po-ten-ci-al criativo?” (ABREU, 2005, p. 28).

Em contraposição à utopia, que Foucault define como “espaços sem lugar real”, o filósofo apresenta o conceito de heterotopia como

lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espaços reais (...) são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

Se o conceito de heterotopia deixa entrever a possibilidade de coexistência de espaços-tempo aparentemente inconciliáveis, o apartamento, cronotopo que funde presente-passado não pode aqui desenhar-se como espaço heterotópico? Isso é bem possível, uma vez que para Foucault os lugares heterotópicos podem ser os mais diversos: ele cita museu, jardim, cemitério, biblioteca, navio, quarto de hóspede, mas também fala da possibilidade de lugares destinados a ritos de purificação, nos quais somente é permitida a entrada de iniciados. A despedida entre dois militantes ocorre no apartamento, que é o espaço que concentra todos os sonhos, lutas e derrotas sofridas, além disso é regada à bebida alcoólica e à música, que modificam a percepção e que também estão presentes em rituais primitivos.

Nesse sentido, não é heterotópica a fala/escritura, local de confluência de experiências? Afinal, é na escritura que as experiências se fundam e se materializam como no apartamento onde convivem “batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados” com “uma imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jesusinho, um pôster de Freud” (ABREU, 2005, p. 27).

Santiago (1989) comenta sobre a originalidade da “utopia caraíba” de Oswald de Andrade: utopia de um saber selvagem antropófago que se alimenta do saber europeu. Aqui, a personagem não estaria também se retro-alimentando de si mesma, leia-se de suas experiências à medida que as materializa em discurso? Com isso, não ocorreria uma experiência complexa que, se por um lado, apresenta-se como resignação, por outro também não seria de uma re-signação?

Além disso, a respeito da ficção moderna, Foucault reflete sobre a importante diferença entre falar e pensar:

O que torna tão necessário o ato de pensar esta ficção – sendo que antigamente se tratava de pensar a verdade – é que o ‘eu falo’ funciona como às avessas do ‘eu penso’. Este conduzia, de fato, à certeza do eu e de sua existência; aquele, ao contrário, recua, dispersa, apaga esta existência e dela não deixa aparecer nada mais do que o lugar vazio (FOUCAULT apud CHIAPPARA, 2007, p. 4)

Daí a necessidade de se conjecturar se enquanto (se) fala a personagem não elabora uma revisão de si mesma (como também faz o autor na reedição de 1995<sup>4</sup>) e se esse desenho de si é realmente coerente com o que ela pensa ou se é apenas pré-texto para a reconstrução de sentido que corre paralela à reconstrução sígnica:

ah não me venha com essas histórias de atraioamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz (ABREU, 2005, p. 27).

Ao negar o ideal, a personagem se liberta e se torna livre para fracassar e, paradoxalmente, é essa liberdade que possibilita o apagamento do fracasso. Mas, “a libertação é uma bênção ou uma maldição? Uma maldição disfarçada de bênção, ou uma bênção temida como maldição?”, provoca Bauman antes de continuar: “a verdade que torna os homens livres é, na maioria dos casos, a verdade que os homens preferem não ouvir” (BAUMAN, 2001, p. 26). Entretanto, a personagem fala não somente para se ouvir como também para se ver em escuta, portanto, se reconstrói ao passo que se desconstrói, pois a re-memoração, mesmo não tendo “a função de preparar alguma coisa, [mas] tem um efeito emancipador em si mesma” (VATTIMO, 1996, p. 185).

Assim, vislumbra-se o surgimento de um, ainda que frágil e vulnerável, projeto de continuidade ocorrendo por meio da multiplicação do signo linguístico e da seleção de aspectos que ela considera bons em sua imagem passada: “Ah, passa devagar a tua mão na minha cabeça, toca meu coração com teus dedos frios, eu tive tanto amor um dia, ela pára e pede, preciso tanto tanto, cara, eles não me permitiram ser a coisa boa que eu era” (ABREU, 2005, p. 29).

É também o que se percebe no fragmento:

---

<sup>4</sup> Eis a nota do autor à edição de 1995: “Por saber que textos, como as pessoas, são vivos e sempre podem melhorar na sua contínua transformação, submeti *Morangos mofados* a uma severa revisão de forma. Nada em seu conteúdo ou estrutura foi modificado, mas a pontuação foi retrabalhada, novos parágrafos foram abertos ou eliminados etc. O resultado me parece mais limpo, menos literário no mau sentido, mais claro e quem sabe definitivo. Trabalhando pelo menos doze anos distanciado da emoção cega da criação (a primeira edição foi de 1982), depurar estes morangos foi como voar sobre uma rede de segurança. Só espero não ter errado o salto”. É possível ver aqui um processo de transformação – positiva conforme fica explícito no verbo melhorar – que se elabora nas marcas textuais, nos elementos que estão entre as palavras e que, a princípio, poderiam passar despercebidos por serem os mais sutis.

ah não se preocupe, meu bem, depois que você sair tomo banho frio, leite quente com mel de eucalipto, gin-seng e lexotan, depois deito, depois durmo, depois acordo e passo uma semana a banchá e arroz integral, absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa, depois tomo outro porre, cheiro cinco gramas, bato o carro numa esquina ou ligo para o cvv às quatro da madrugada e alugo a cabeça dum panaca qualquer choramingando coisas tipo preciso-tanto-uma-razão-para-viver-e-sei-que-essa-razão-só-está-dentro-de-mim-bababá-bababá e me lamurio até o sol pintar atrás daqueles edifícios sinistros (ABREU, 2005, p. 28 [grifos meus])

Nota-se que no trecho grifado, após o desabafo desencantado, a personagem confia que suas lamúrias se darão até o sol reaparecer indiciando a possibilidade de um novo início, mesmo que sem fé: “mas não se preocupe, não vou tomar nenhuma medida drástica, a não ser continuar, tem coisa mais autodestrutiva do que insistir sem fé nenhuma?” (Idem, Ibidem). Entretanto, poderia haver maior empenho do que este que a faz persistir mesmo conhecendo totalmente a falência da fé e a inevitabilidade da autodestruição?

Mas, cabe perguntar o que se destrói de fato, uma vez que a própria identidade, em tempos líquidos, é instável, imprecisa e sua fluidez está exposta a forças que “ameaçam fazê-la em pedaços e desmanchar qualquer forma que possa ter adquirido” (BAUMAN, 2001, p. 98): “*um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda* enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico” (ABREU, 2005, p. 25 [grifos meus]).

Sendo assim, essa identidade mutante e sempre intervalar só pode existir também num espaço intervalar, um lugar de “experiência mista”, ao qual Foucault associa a imagem do espelho:

espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

### **Ao som de Ângela Ro-Ro: o dito espelhado no não-dito**

Para compreender a complexidade do conto *Os sobreviventes*, é importante atentar para a indicação de leitura, grafada em itálico e entre parêntesis logo abaixo do título, figurando como subtítulo: (*Para ler ao som de Ângela Ro-Ro*). Isso poderia passar despercebido em se tratando de um livro com tantas referências musicais, no entanto, a canção figura como uma segunda voz no substrato textual, um não-dito que acompanha a voz rouca, ao modo da cantora Ângela, da personagem feminina.

Esse texto da canção, que existe enquanto uma virtualidade, emerge no conto no momento de maior intensidade: “ela se contrai violenta e pede que eu ponha Ângela outra vez, e eu viro o

disco, *amor meu grande amor*, caminhamos tontos até o banheiro onde sustento sua cabeça para que vomite, e sem querer vomito junto, ao mesmo tempo, os dois abraçados” (ABREU, 2005, p. 29 [grifos meus]).

Percebe-se que, antecedendo o vômito conjunto de conotação catártica, o grito de socorro soa alto – “amor meu grande amor” – trazendo à tona toda a letra da conhecida canção: “Amor, meu grande amor / Que eu seja a última e a primeira / E quando eu te encontrar, meu grande amor / Por favor, *me reconheça*”<sup>5</sup> [grifos meus]. Estamos, aqui, diante de um desejo de alteridade, de um pedido que se faz ao olhar do outro: “me veja nos seus olhos” pede a letra da canção, pois a personagem precisa desse “espelho utópico” para se ver e, mais, se reconhecer.

Segundo Foucault, a imagem do espelho é utópica e “é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (2001, p. 415). Pode-se dizer que esse lá longe relaciona-se não apenas com o espaço, mas também com o tempo: o passado – e por que não também o futuro? – encontram-se no “agora”, ainda mais na contemporaneidade, quando:

O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro: ao contrário, adquirem maior realidade, ambos passado e futuro tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora”. (PAZ apud SANTIAGO, 1989, p. 100)

Por isso o vômito conjunto: porque o espelhamento proporcionado pelos olhos possibilita a ambos verem-se como são e como um dia foram: “éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados” (ABREU, 2005, p. 26). Imagens móveis que, potencializadas pelo álcool, ora se fundem, ora dissipam no trânsito entre espaços-tempo:

A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 415).

---

<sup>5</sup> Para acessar a composição de Cazuza, sucesso na interpretação de Ângela Ro-Ro: <http://vagalume.uol.com.br/angela-ro-ro/amor-meu-grande-amor.html>

Assim, essa visibilidade é o dispositivo que ativa o “desacordo” referido por Szachi (1972), entretanto, neste caso, a consciência assimila a imagem passada e a presente provocando um espaço de tensão relacionada ao futuro.

Ajuda na compreensão desse trânsito do eu “aqui” para o eu “lá longe” – ou do que se é para o que se foi – a canção que ainda se ouve como efeito da intensidade provocada no relato: “Desde o fim até o começo” ou “Que eu seja a última e a primeira” são imagens virtualmente presentes que unem pólos antes opostos e que se desterritorializam ou se liquefazem.

Conhece-se ao longo do relato que a personagem já passou por uma tentativa de suicídio, o que explica seus objetos de adoração: uma “imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jesusinho, um pôster de Freud” (ABREU, 2005, p. 27). Naquele momento, ela também pode contar com o apoio do companheiro sobrevivente:

eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário & positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, *companheira*, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária e bababá bababá. (...) mas eu reagi, despirei, voltei a isso que dizem que é o normal. (ABREU, 2005, p. 28 [grifo do autor])

Como se vê, a cena se repete tal como o disco de vinil que se vira e se revira, marcando intervalos e continuidades inscritos na estrutura fragmentária do texto: enquanto lá ela “babava” para eliminar o veneno, aqui ela vomita, seja na forma do conteúdo estomacal ou das palavras que também a envenenam. O termo companheiro – que também pode ser associado ao acompanhamento musical do texto – também retorna: “não tem jeito, companheiro”, porém agora não mais indiciando uma designação entre parceiros de esquerda política, mas re-signado como “aquele que acompanha”.

Assim, à imagem circular do sol que renasce, citada acima, tornam-se análogas as do disco, do girar da chave na fechadura e da órbita ocular que, ao espelhá-las, funde todas elas numa circularidade apontando para a imprevisível, porém contínua, reconstrução do ser:

ela diz, te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez. (ABREU, 2005, p. 29)

Nesse contínuo retorno: “o motor do mundo avança, mas o faz da maneira mais estranha, pois vai construindo e destruindo até chegar ao princípio de tudo que, por sua vez, é o fim” (SANTIAGO, 1989, p. 110). E é no fim que está a chance de um novo, fracamente novo, começo” (VATTIMO, 1996, p. 190).

O leitor já deve ter percebido que esse artigo não será concluído dada a impossibilidade, num texto que se propõe a falar sobre a utopia, de um pensamento conclusivo. Não haverá mais do que uma despedida: “ela puxa a descarga e vai me empurrando para a sala, para a porta, pedindo que me vá, e me expulsa para o corredor” (ABREU, 2005, p. 29). Mas, uma despedida é sempre também a possibilidade de um novo encontro.

Sendo assim, o leitor encontrará nele tão somente o que foi proposto no início: uma leitura paralela àquela que dele mais se aproxima num primeiro momento que é a de uma visão pós-utópica. Essa leitura teve como intenção acompanhar o conto, como a música que, *a priori*, foi o elemento ativador da reflexão sobre a possibilidade da utopia num discurso que se constrói como negação dela mesma. É na imagem do espelho, emprestada de Foucault, que justifico essa postura: o que se reflete constitui sempre uma dialética porque se trata de uma imagem invertida, assim uma leitura crítica é uma operação que revela o texto, mas também a presença de outro.

Nesse sentido, a única certeza que se apresenta é mais sobre o teor utópico deste artigo e menos sobre o do conto de Caio Fernando Abreu. Mas, essa liberdade é fruto do desejo do texto que se apresenta num deslizamento entre vozes, tempos e espaços e numa sintaxe coordenativa que privilegia os paralelismos e não instaura hierarquias. Tal fragmentação discursiva possibilita a criação de um espaço intervalar e alternativo propício à busca por resíduos utópicos que ajudem a resgatar o sentido crítico e político da literatura contemporânea.

Por tudo isso, no desenrolar do relato, acompanha-se sim o enfraquecimento da utopia conforme concebida por Thomas Morus, porém não a sua morte e, arrisco dizer, o surgimento de novos topos oscilantes que ainda precisam ser habitados pelo homem pós-moderno. É nesses lugares que esse homem portador de um “pensamento fraco”, positivamente fraco para Gianni Vattimo, acaba se tornando mais livre ou “leve” porque não precisa buscar incessantemente a superação, já que o mundo passa a ser mediatizado totalmente pela experiência e esta é uma construção da linguagem.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. A utopia na era da incerteza. In: **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CHIAPPARA, Juan Pablo. Michel Foucault: ficção, real e representação. A produção de sentidos sociais: desdobramentos teóricos contemporâneos. In: **Revista Aulas**. N. 3, 2007. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/~aulas/pdf3/19.pdf>

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços", in: MOTTA, Manoel Barros (Org.). **Michel Foucault estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422. (Ditos & Escritos. v. III).

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989, pp. 94-123.

SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.