

# QUERO OUTRA COISA, GOSTARIA DE DESAPARECER UM DIA:

perscrutando pulsões e desejos em *Onde andar Dulce Veiga?*,  
de Caio Fernando Abreu



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

DANIEL RODRIGUES AFFELDT

**QUERO OUTRA COISA, GOSTARIA DE DESAPARECER UM DIA:** perscrutando  
pulsões e desejos em *Onde andar? Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu

PORTO ALEGRE

2023

**DANIEL RODRIGUES AFFELDT**

**QUERO OUTRA COISA, GOSTARIA DE DESAPARECER UM DIA:** perscrutando  
pulsões e desejos em *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Instituto de Letras da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul como requisito parcial e  
obrigatório para a obteno do título de  
Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e  
Literaturas de Língua Portuguesa, Língua  
Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rejane Pivetta de  
Oliveira.

**Coorientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Ivana de  
Lima e Silva.

PORTO ALEGRE

2023

**DANIEL RODRIGUES AFFELDT**

**QUERO OUTRA COISA, GOSTARIA DE DESAPARECER UM DIA:** perscrutando  
pulsões e desejos em *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Instituto de Letras da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul como requisito parcial e  
obrigatório para a obteno do título de  
Licenciado em Letras.

Porto Alegre, 10 de abril de 2023.

Resultado:

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carla Cristiane Martins Vianna**

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
Docente no Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), Câmpus Novo Hamburgo

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Beatriz Salenave de Brito**

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
Docente no Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), Câmpus Camaquã

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rejane Pivetta de Oliveira (orientadora)**

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)  
Docente da graduao e do Programa de Ps-Graduao em Letras da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Ivana de Lima e Silva (coorientadora)**

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)  
Docente da graduao e do Programa de Ps-Graduao em Letras da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul (UFRGS)

*Dedico este trabalho à justiça universal que será aplicada àqueles que tentaram e tentam parar Caio Fernando Abreu. E ao amor que habita em nós que somos sua continuidade. Dedico todo o “desespero agradável” da produção deste trabalho a Sthefany, que sempre foi-é-será minha alma gêmea com quem, em momentos raríssimos, adentrei o núcleo duro da vida: essa outra coisa.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos da minha família Rodrigues, que desde o início dos tempos arqueiam as imposições da vida a favor de sua continuidade. Por terem me dado a ira de *paraguaio de manhã cedo quando ainda não tomou mate*. Agradeço a poucos da minha família Affeldt, que carregam nos genes e no agir a depressão e a pulsão de morte. Obrigado por terem me tornado enigmático de um azul profundo. E pelo nome chique/estranho.

Agradeço às crianças da minha vida e suas respectivas linguagens: a Aurora, minha sorridente e iluminada afilhada que me dá um acesso tangível à felicidade do “antes de tudo”. Ao Davi, meu primeiro afilhado, que um dia, aos três anos de idade, me falou com a maior naturalidade do mundo, “sabia, dindo, que quando eu era mais velho e tu era pequeno eu te cuidava ali no muro?”. Obrigado, Davi, por me cuidar de um jeito que transcende a bobagem que chamamos de tempo. Ao Samuel, meu sobrinho-afilhado-filho-do-coração, que mal tendo se apropriado da capacidade da língua me chamou de: *papai dedê*. A Cecília, que não é minha afilhada mas deveria ser, com seu sorriso de Sandra, que também me enunciou assim que adquiriu a capacidade de falar: *dááni, dááni, dááni!!!*

Agradeço muito aos meus demais amores. Não citarei ninguém para não ser injusto.

...

Agradeço às personificações de Dulce Veiga que eu sempre segui, desde o início da minha subjetividade.

A Deus, que, não querendo visitas, derrubou a torre de Babel e cifrou a Língua de Adão.

E, por fim, à galinha, que é o ser de olhar mais perscrutador que existe. Não agradeço ao ovo para evitar quebrá-lo.



*Obrigado, meu amor, Eliézer Miranda, meu namorado arquiteto, meu benzinho crescido em Santiago, por ter reconstruído a casinha do Caio, que essa cidade linda e pavorosa deixou ser destruída. Eu te amo você. E obrigado por ter se emocionado lendo a “Introdução ao Passo da Guanxuma” e por ter me confirmado, com teu olhar de quem cresceu em Santiago que, de fato, Passo da Guanxuma nasceu nessa cidade compartilhada entre vocês.*

*amigo, ela sabe o que é  
perder alguém*

*tu sabe o que é  
eu também sei  
e ela também*

*por isso ela "entende"*

***Sthefany Lacerda***

## RESUMO

Este trabalho mobiliza teorias dos campos da Literatura e da Psicanálise para perscrutar como se constituem, a partir da autoficção e da intertextualidade, desejos e pulsões no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu. Por conta da extensão do assunto, se faz necessário um recorte de pesquisa, portanto o objeto de estudo focaliza o narrador e a personagem Dulce Veiga. Para tecer elaborações acerca do tema proposto são mobilizados, em primeiro plano, textos de Anatol Rosenfeld, Antonio Candido e Milan Kundera, os quais discorrem sobre as características do romance e do sujeito modernos. A esses se somam, de forma complementar, textos oriundos do campo teórico da psicanálise, por conta da característica que apresentam em comum: pensar e organizar a experiência humana e suas representações na e pela linguagem. Dessa forma, a teoria psicanalítica é mobilizada neste trabalho enquanto possibilidade de produção de sentidos *do e para o* sujeito moderno, isto é, destituída da clínica e disposta ao lado do texto literário, não como filtro dele. Também se faz importante enfatizar que não se pretende constituir uma hermenêutica tradicional do texto, que revelaria o seu “sentido profundo ou oculto”, pois não se pode descobrir de que é feito o núcleo daquilo que está cifrado ou inconsciente: não se pode saber *o que* é essa “Outra Coisa” perseguida pela personagem Dulce Veiga e pelo narrador inominado do romance. Entretanto, pode-se lançar um olhar perscrutador sobre *como* essa busca se dá no enredo da obra: como o procedimento formal da autoficção articula isso tudo e em que pontos as representações da experiência humana do romance se encontram com o sujeito moderno? Como podemos compor uma teia de sentidos para uma personagem a partir de sua intertextualidade com símbolos comuns na literatura e com a vida de seu autor? Dessa forma, o verbo que conduz este estudo, *perscrutar*, com a acepção de “procurar conhecer; tentar penetrar no mistério das coisas”, parece traduzir mais precisamente o seu objetivo do que verbos que são mais frequentes em trabalhos acadêmicos. Por fim, este trabalho é a realização de um desejo de contribuir para a fortuna crítica da obra de Caio Fernando Abreu.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Literatura Comparada. Crítica Genética. Psicanálise.

## ABSTRACT

This paper mobilizes theories from the fields of Literature and Psychoanalysis to scrutinize how desires and drives are constituted, based on autofiction and intertextuality, in the novel *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), by Caio Fernando Abreu. Because of the extension of the subject, a research cutout is necessary, so the object of study focuses on the narrator and the character Dulce Veiga. To weave elaborations about the proposed theme, we use texts by Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, and Milan Kundera, who discuss the characteristics of the modern novel and subject. To these are added, in a complementary way, texts from the theoretical field of psychoanalysis, because of the characteristic that they present in common: to think and organize human experience and its representations in and through language. In this way, psychoanalytic theory is mobilized in this work as a possibility of production of meanings *of* and *for* the modern subject, that is, dismissed from the clinic and placed next to the literary text, not as a filter of it. It is also important to emphasize that we do not intend to constitute a traditional hermeneutics of the text, which would reveal its "deep or hidden meaning", because one cannot discover what the core of what is encrypted or unconscious is made of: one cannot know *what* this "Other Thing" pursued by the character Dulce Veiga and the novel's unnamed narrator is. However, one can cast a scrutinizing eye on *how* this search plays out in the plot of the work: how does the formal procedure of autofiction articulate all this, and at what points do the novel's representations of human experience meet the modern subject? How can we compose a web of meanings for a character from its intertextuality with common symbols in literature and with the author's life? In this way, the verb that leads this study, *to scrutinize*, with the meaning of "to seek to know; to try to penetrate the mystery of things", seems to translate more accurately its objective than verbs that are more frequent in academic works. Finally, this work is the realization of a desire to contribute to the critical fortune of Caio Fernando Abreu's work.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Comparative Literature. Genetic Criticism. Psychoanalysis.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 QUERO ENCONTRAR OUTRA COISA.....</b>	<b>15</b>
2.1 CAIO F. MAIOR QUE ELE MESMO.....	15
2.2 UM DIVÃ VERDE .....	18
2.3 UMA GOTA DE MERCÚRIO QUE SE PARTE.....	26
2.4 PARAÍSO PERDIDO.....	33
<b>3 A NOSTALGIA DE UM PARAÍSO PERDIDO, DO ÚTERO MATERNO .....</b>	<b>43</b>
3.1 EM VEZ DO DIVÃ, UMA POLTRONA VERDE.....	43
3.2 DULCE VEIGA: UM CORPO QUE CAI .....	49
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>63</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Parece justo introduzir um trabalho sobre *Onde andar Dulce Veiga?* (1990) recorrendo ao cinema. Quando pela primeira vez assisti a *Meshes of the Afternoon*, curta-metragem experimental de 1943 dirigido por Maya Deren e Alexander Hammid, fiquei inquieto com a criatura perseguida pela protagonista. Na primeira aparição da figura, a cama nos coloca no ponto de vista de alguem que, provavelmente atraves de um olho mágico, a observa caminhar em uma rua. Esse ser, esguio, comprido e coberto de vestes escuras, ao se descobrir observado, para e se vira para observar quem o observa. Nesse momento, a cama nos coloca atrás da desconcertante personagem, que, ao se virar, revela o vazio no lugar onde deveria ter um rosto. Ou pelo menos foi o que eu pensei, até reassistir ao curta e descobrir que o vazio, na verdade, era um espelho.

Há dez anos, quando li *Onde andar Dulce Veiga?*<sup>1</sup> pela primeira vez, fui ofuscado pela projeção cinematográfica da diva por quem o título indaga e pelo n na garganta que me restou ao final do trigésimo segundo capítulo, que, ao virar um espelho, me mostrou meu semblante. Eu o vi e ele não era um vazio, mas uma ausência dolorosa, uma busca: uma outra coisa, eu passava por uma grande dor. Contudo, foi apenas nas minhas releituras ao longo da última década que percebi o evidente detalhe do narrador inominado, que são recebe um nome na última página do livro. Nome que, por sua vez, não sendo da conta do leitor, permanece revelado apenas a quem importa: aquele a quem nomina. Quem traz a revelação desta palavra, que é capaz de integralizar e resumir a identidade de um sujeito,  aquela que tem seu nome escancarado, estrelado e desejado no título do livro: Dulce Veiga.

Assim, sendo tocado naquilo que comumente nos doi e nos abisma na subjetividade humana, mas que não podemos decifrar em sua totalidade, fui desenvolvendo ao longo dos anos um olhar que perscruta o enigma da linguagem literária e da vida. Foram se apresentando cada vez mais portas e cada vez menos chaves. E como era de se esperar, logo em seguida a Psicanálise me tocou com seu toque de Midas. Primeiro como campo do saber, assim com letra maiúscula<sup>2</sup>. Depois, como psicanálise, na clínica. A beleza do encontro Literatura-Psicanálise me pareceu bvvia, mas minha primeira incursão nele foi desengonada. Em uma das disciplinas de Literatura Brasileira do curso de Letras, imaturo, brinquei de juntar os dois campos forando personagens ao divã indiscriminadamente. Fiz aquilo que Ruth Silviano Brandão, no livro *Literatura e psicanálise* (1996), chama de psicanálise selvagem do texto literário. Depois, ao

<sup>1</sup> Daqui em diante referido como “OADV?”.

<sup>2</sup> A partir daqui, a teoria psicanlica será referida como Psicanálise, com letra maiúscula, e  análise clínica atribuirei psicanálise, com letra minúscula.

cursar a disciplina eletiva de Psicanálise e Linguagem no curso de Psicologia, me envergonhei com minha própria falta de destreza, pois há de se ter jogo de cintura e delicadeza para lidar com essa coisa alheia e essencial que é a palavra. É preciso saber lidar com a ambivalência e ter noção de que o inconsciente é, veja bem, inconsciente.

O próximo passo é fazer um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sobre Clarice Lispector e Psicanálise, pensei. Contudo, o passo seguinte, como esperado, foi aceitar a realidade de que todo mundo, sobretudo pessoas importantes, já haviam feito tal articulação. E eu, que era só eu, e às vezes nem isso, decidi que contribuiria, então, para a fortuna crítica – expressão deliciosa e de ar inteligente – de Caio Fernando Abreu. Cíclica e debruçada em si mesma como a vida é, em seu eterno retorno, decidi recordar, repetir e elaborar nossa Dulce Veiga. Pois, como Caio escreveu em carta para Guilherme de Almeida Prado, também “continuo a sentir que Dulce Veiga é nossa, minha e sua.” (MORICONI, 2016, posição<sup>3</sup> 3876).

Em inúmeros trabalhos sobre OADV? elabora-se um caminho interpretativo que pode ser mais ou menos descrito assim: o narrador jornalista parte em busca de Dulce Veiga, mas na verdade está buscando a si, e acaba se encontrando no final catártico do livro, quando tudo se resolve no encontro com um lugar simples que representa o essencial despido do supérfluo. Quando finalmente cheguei a essa conclusão, em alguma das minhas releituras, desejei explorar tal caminho interpretativo como argumento para o meu TCC. Até perceber que todos já o haviam feito antes de mim, é claro. Com a constatação, então, fui relendo a obra e percebendo que minhas elaborações sobre seu final estavam mudando, e que elas não estavam contempladas nos muitos trabalhos que eu havia lido. Então pensei: quero encontrar outra coisa. E é em torno dessa “Outra Coisa” que se desenvolve este trabalho: a proposição de uma análise que questione o processo catártico do livro, colhida a partir da própria materialidade textual e da estrutura dada ao enredo. Em concordância com Orlandi (1998, p. 26),

compreender é saber como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música etc) produz sentidos. É saber como as interpretações funcionam. Quando se interpreta já se está preso em um sentido. A compreensão procura a explicitação dos processos de significação presentes no texto e permite que se possam “escutar” outros sentidos que ali estão, compreendendo como eles se constituem.

Considero importante expor uma breve discussão terminológica que foi necessária para que o texto pudesse fluir, a do verbo condutor. Chamo de “verbo condutor” aquele que dá o tom do trabalho e aponta qual será o seu principal movimento metodológico. Refletindo sobre a inatingível apreensão da totalidade do que está cifrado na linguagem, considereei inapropriados

---

<sup>3</sup> Na plataforma Amazon Kindle.

vários verbos que comumente estão engessados em textos acadêmicos (os quais, às vezes, parecem mais palimpsestos). *Analisar* seria um ótimo verbo, mas seu emprego em um trabalho que se serve da Psicanálise poderia gerar confusão com a análise clínica. Apesar disso, o uso em alguns momentos, de forma mais contida. *Estudar* é legal, mas insuficiente. *Investigar* em outro contexto funcionaria bem, mas é um verbo pesado e tendencioso demais para um livro que, entre tantas coisas, é um romance policial às avessas, traz na garganta os traumas da ditadura militar e ainda por cima tem como principal movimento a investigação do desaparecimento súbito de uma estrela.

Deliberei, enfim, pelo esquisitinho verbo *perscrutar*, que o processador de texto no qual escrevo agora insiste em sublinhar de azul para me sugerir “analisar” como uma melhor alternativa. Semanticamente, esse verbo tem várias similaridades com aqueles derrotados na disputa, mas traz consigo o charme e a precisão de sua segunda acepção no dicionário Michaelis<sup>4</sup>: “procurar conhecer; tentar penetrar no mistério das coisas”. Ao mesmo tempo despretensioso e ambicioso, está em movimento – tentar e procurar, tal como em *Meshes of the Afternoon*, tal como em Dulce Veiga, tal como em todos nós. Mas não chega lá, pois “lá” é cifra secreta. Em vez disso, indaga o enredo da obra sobre o *como* das pulsões e dos desejos, mas sem (pretender) atingir os seus núcleos.

Devido ao caráter explicitamente autoficcional de OADV?, torna-se importante frisar que o presente trabalho não põe em foco essa explícita realização literária de Caio F. na obra com o intuito de psicanalisar o autor (ou, pior, de produzir uma patografia<sup>5</sup> sua), uma operação que é considerada um método ultrapassado e infrutífero, seja de estudo comparativo, de crítica ou teoria literária. Ainda assim, parece ser impossível desvencilhar de seu criador uma criatura que é tão imagem e tão semelhança dele. Portanto, recorro, ao longo do trabalho, à vida de Caio, relatada por seus íntimos ou em suas próprias produções, para apontar possíveis traços originários de alguns temas que atravessam a obra do autor e têm ênfase em OADV?. Isso se faz pertinente porque, na articulação sobre o fazer literário no romance moderno<sup>6</sup>, podemos

<sup>4</sup> Segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis, versão *online*. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/perscrutar/>>. Acesso em 26/03/2023, às 07h43.

<sup>5</sup> De acordo com Ernani Chaves, no prefácio de *Arte, literatura e os artistas* (2015), “as análises que relacionavam a criação artística às experiências traumáticas dos artistas, em especial à sua sexualidade e ao Complexo de Édipo, desencadearam o fortalecimento de um gênero já existente desde o final do século XIX, as ‘patografias’, nas quais as obras de personagens célebres, sejam escritores como Baudelaire ou filósofos como Nietzsche, eram examinadas à luz de um estudo médico-psiquiátrico de seus respectivos autores.” (CHAVES, 2015, posição 37-39).

<sup>6</sup> O termo “moderno” é usado neste trabalho estritamente em concordância com as características descritas por Anatol Rosenfeld que se aplicam ao romance aqui estudado. Contudo, em uma perspectiva geral, *Onde andar Dulce Veiga?* é melhor descrito como um romance “pós-moderno”. Não é objetivo do trabalho aprofundar a discussão, que é bastante produtiva por si só, mas é importante a justificativa de terminologia. Muitas das características do romance moderno foram intensificadas no romance pós-moderno.

perceber a projeção tanto do sujeito autoral quanto de subjetividades de sua época no procedimento formal de escrita.

O trabalho está dividido em quatro seções (ou sessões: pegue a pipoca!). A primeira é a presente introdução. A segunda seção procura justificar as escolhas teóricas e metodológicas para o trabalho, iniciar as articulações entre literatura e Psicanálise e situar OADV? na vida de seu autor. Na primeira subseção, começo fazendo algumas considerações sobre a figura enigmática de Caio Fernando Abreu e a importância da literatura em sua vida, explorando o conceito de autoficção. Na segunda subseção, apresento um breve panorama da relação de Caio com a psicanálise – enquanto processo terapêutico e enquanto campo do saber – e coloco em foco algumas questões problemáticas da articulação literatura-Psicanálise. Na terceira subseção, procuro colocar em perspectiva entrecruzamentos da autoficção, da teoria psicanalítica e de características presentes no romance e no sujeito modernos. Na quarta subseção, por fim, faço um estudo de crítica genética ao destacar algumas correlações mais evidentes entre a vida do autor e sua obra.

A terceira seção busca expandir o aporte teórico psicanalítico e literário mobilizado, estudar a personagem Dulce Veiga, em seus símbolos e *leitmotiven*, em um exercício de literatura comparada e apontar caminhos interpretativos possíveis para a obra.

Na quarta seção, as considerações finais. Nada além.

## 2 QUERO ENCONTRAR OUTRA COISA

### 2.1 CAIO F. MAIOR QUE ELE MESMO

*“Descobre, desvenda. Há sempre mais por trás. Que não te baste nunca uma aparência do real.”  
(Triângulo das Águas, Caio Fernando Abreu)*

Falar sobre Caio Fernando Abreu é, por si só, uma busca inconclusa por palavras. Caio não cabia numa vida: foi o que Paula Dip escreveu na introdução do belíssimo *Para sempre teu, Caio F.* (2014), livro em que registra memórias de sua amizade com o autor. Talvez por não caber em uma vida é que ele tenha alastrado sua existência através da literatura, borrando a fronteira entre ficção e fatualidade de tal forma que parece ser impossível dizer: este é Caio, esta é a literatura de Caio.

Começemos, então, verificando isso em seu rebanho de ovelhas desajustadas, um livro de escritos concomitantemente deixados de lado e importantes. Convoco esse livro ambivalente, de descartes-tesouros de fundo de gaveta, para falar de seu autor, que similarmente estava e está sempre e nunca à margem. Sempre singular, destacado, flutuante e injustiçado, mas também sempre amado e acolhido por muitos. *Ovelhas Negras* (1995) é uma compilação de textos que foram escritos entre 1962 e 1995 e excluídos por motivos diversos das publicações maiores de Caio. Cada um deles é introduzido por um comentário do autor a respeito de sua concepção, e já na introdução ele define o livro como “uma espécie de autobiografia ficcional”. (ABREU, 2002, p. 3).

Nesse rebanho há um texto, “Lixo e purpurina”, formado por fragmentos escritos por Caio durante seu autoexílio londrino em 1974, tempos de ditadura militar no Brasil. Na nota introdutória, o autor categoriza o texto como “diário, em parte verdadeiro, em parte ficção”. (ABREU, 2002, p. 97). Contudo, em uma carta a Maria Augusta Antoun, no mesmo ano de publicação do livro, ele se refere ao até então *diário* como *conto* (MORICONI, 2014). Além de fazer essa hibridização do gênero textual, na carta ele conta que Vera, filha da destinatária e uma de suas paixões impossíveis, figura como personagem no diário/conto, recebendo o nome de Clara.

Esses movimentos são exemplares desse modo de ser contínuo de Caio com a literatura, sobre o qual Antonio Maschio, em relato ao livro de Paula, diz:

A única coisa sagrada para o Caio era escrever. Eu o chamava de nossa “Virgínia Woolf”. A literatura era sua vida, e é a obra dele que devemos reverenciar: esse fervor

literário quase religioso, que ele professava e que ainda está por ser totalmente descoberto. (DIP, 2014, posição 893).

Sobre essa relação contínua vida-literatura, Paula escreve que “o único grande caso de amor que Caio teve foi com a escrita: seu êxtase era entrar em sintonia com sua voz interna e, através dela, com a alma humana.” (DIP, 2014, posição 1042). Por fim, em depoimento de 1970, o próprio autor nos conta:

A primeira vez que eu escrevi um negócio eu tinha seis anos de idade. Eu tinha aprendido a ler e escrever e tal, em um mês, e a primeira coisa que eu fiz foi escrever um conto. Depois, sei lá, foi indo, assim, por necessidade de escrever. (ABREU, 2005, p. 350).

Contudo, como pontuam Martins e Silveira (2016), em sua análise desse mesmo texto, “Lixo e Purpurina”, a obra de Caio tem um profundo caráter autoficcional, que é diferente da autobiografia. Segundo os autores, não se pode tomar a obra de autoficção como verdade sobre a vida de seu autor. Devemos lembrar, sempre, do aspecto fictício, do trabalho do escritor operando a língua, que se sobrepõe aos possíveis acontecimentos de sua vida e inviabiliza um suposto pacto com a verdade. A autoficção é, portanto, um texto literário atravessado pelas vivências de quem o escreveu, mas não representativo dessas. Os autores, ao refletirem sobre o conceito de autoficção moldado pelo escritor e teórico crítico Serge Doubrovsky, afirmam que “se a autoficção envolve não apenas a experiência em análise, mas também a produção do texto, podemos entender a autoficção como uma escrita em que fatos reais podem estar presentes na escrita ficcional, mas não se sobrepõem à ficção.” (MARTINS e SILVEIRA, 2016, p. 483-484). Apesar de ter usado o termo “autobiografia” na introdução a “Lixo e Purpurina”, em diversas ocasiões Caio se demonstrou contrário à classificação, mas tinha consciência dos entroncamentos de sua vida e sua obra. Em uma carta de 1985, por exemplo, escreve a Sérgio Keuchgerian:

O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. Você me dizia “que diferença entre você e um livro seu”. Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos. (MORICONI, 2016, posição 1752).

Não apenas era consciente da existência de tais confluências como entendia a complexidade de se tentar classificá-las. Não é tão fácil quanto “a minha obra sou eu”, no melhor estilo *Emma Bovary c’est moi*, tampouco simples como “a minha obra não sou eu”. As confluências se dão de muitos jeitos, alguns estranhos. A esses “jeitos” denominamos, hoje, autoficção, um nome que justamente por não ser tão simples, como Caio observa, carrega toda uma conceituação teórica dentro de sua casca adjetiva.

Apesar disso, até suas produções triviais, que não são literatura, tendem a se parecer com literatura e revelar essa necessidade da escrita, relatada por ele. De suas cartas a bilhetinhos escritos nos anos 70 na redação da editora Abril, tudo parece carregar um profundo tom ao mesmo tempo poético, debochado, sério, hilário: distinto e ambíguo. Essas e muitas outras nuances literárias são observáveis, para além de sua obra publicada, no que ficou materialmente guardado e está disponível aos admiradores e estudiosos do autor. Para Paula, as cartas de Caio eram pequenas obras de arte:

Eram cartas densas, sem entrelinhas, e, no entanto, cheias delas. Li e reli suas cartas tantas vezes: primeiro rapidinho só para pegar o sentido da coisa, e depois, lia tudo de novo, aos poucos, tentando encaixar sentidos nos espaços inexistentes, e sempre havia metáforas, ironias, duplos sentidos, cartas que exigiam atenção e entrega, como seu autor. (DIP, 2014, posição 587).

Nesse sentido, por meio dos relatos daqueles que com ele conviveram, podemos observar que isso ultrapassava seu modo de escrever: era, na verdade, um modo de estar no mundo. Em Caio habitava a rara consciência da força da palavra, que tenta inscrever aquilo que é ao mesmo tempo intangível e objeto de nossa busca, essa “Outra Coisa” que nos falta e que, apesar de sempre se esquivar, a literatura consegue realizar. Para antecipar a discussão proposta na próxima seção, vejamos como Brandão descreve essa realização: “Construída como objeto do desejo, é como se, de alguma forma, a arte literária o tornasse possível, sabendo-o impossível: o desejo não tem porto definitivo, mas se ancora em provisórios objetos.” (BRANDÃO, 1996, p. 18).

Voltando ao diário/conto “Lixo e purpurina”, o autor escreve, em um dos fragmentos: “A única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso. A única magia que existe é a nossa incompreensão.” (ABREU, 2002, p. 108). E na introdução de outra história, ele tece o seguinte comentário: “Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão.” (ABREU, 2002, p. 224). Observa-se que Caio era bastante ciente da potência enigmática da linguagem.

Quem conviveu com ele relata que o autor era uma pessoa contraditória, misteriosa, ambígua. Paula Dip, ao contar de seu primeiro encontro com o autor, afirma que ele fora o primeiro rapaz, de todos que havia conhecido até então, que ela não conseguia decifrar, e que ele “tinha um jeito meio David Bowie de ser, [em que] nada ficava muito claro.” (DIP, 2014, posição 263). Em relato para o livro, o jornalista Nirlando Beirão diz que “uma coisa muito forte no Caio era uma espécie de ambiguidade” (posição 815), enquanto para Antonio Maschio, o autor “era cheio de mistérios insondáveis e ao mesmo tempo aberto e antenado com as coisas

do mundo. Ele era um cara contraditório e anárquico [...]” (posição 884). Para Cida Moreira, “ele tinha essa clareza de ver os dois lados das coisas até o final da vida.” (posição 1148). Por fim, Lilian Pace relata: “O mais incrível é que atrás daquela cara enigmática do Caio, que me parecia tão assustadora, eu acabei por descobrir uma espécie de doçura e um jeito de olhar que, na verdade, nunca pude entender.” (posição 3035).

Ao ler esses depoimentos, lembro da fala da casa angustiada do conto “A mensagem”, de Clarice Lispector: “Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa.” (LISPECTOR, 2020, p. 41). Assim como Clarice, Caio transitava profundamente no mistério da condição humana: o cifrado núcleo duro da vida, a Outra Coisa de que não se sabe o nome.

Ora, se o objetivo não é analisar Caio e tampouco podemos afirmar que sua obra é autobiográfica, de que valem tais elucidações sobre quem foi esse sujeito? Para responder o questionamento, “eu vou lhe dizer agora o oposto do que eu disse antes”: devemos nos lembrar de que, apesar da sobreposição do aspecto fictício, a autoficção é atravessada – profundamente, no caso da obra de Caio – pelas crenças e pelas vivências de seu autor. Como veremos, isso não é um procedimento formal exclusivo à autoficção, mas característica do romance moderno (e pós-moderno), que amplifica a imposição do sujeito ao mesmo tempo individualizado e representativo.

Nesse sentido, algumas experiências e algumas crenças de Caio parecem ir se organizando em suas ficções até culminarem em OADV?, em forma de temas e de estruturação de enredo. Ao fazerem essa espécie de travessia catártica no romance, continuam ecoando e se amplificando na vida de Caio, que chega inclusive a questionar tais crenças a partir do seu próprio livro quatro anos depois de sua publicação: o romance é atravessado por Caio que é atravessado pelo romance.

## 2.2 UM DIVÃ VERDE

Antes de pensarmos os papéis do sujeito na criação literária de OADV?, é preciso ainda abranger uma inestimável peça do alicerce de Caio-linguagem-literatura: a psicanálise na vida do autor. Para isso, começo fazendo mais uma menção a *Ovelhas Negras*, qual seja, a anotação introdutória de um texto, “A hora do aço”, em que o autor reconstrói a narrativa de um sonho:

Este é literalmente um sonho que tive. Não conseguia tirá-lo da cabeça, então contei para meu psicanalista que disse: “Escreva”. Escrevi, absolutamente fiel ao sonho, o que não o tornou menos misterioso. Até hoje me causa certo mal-estar. O original é de 1986. (ABREU, 2002, p. 193).

Ao organizar de forma textual a narrativa de um sonho e publicá-lo como literatura, Caio faz, ainda que por instrução de seu psicanalista, uma interessante articulação entre literatura, Psicanálise (em letra maiúscula enquanto campo teórico) e psicanálise (enquanto processo terapêutico). Mesmo que isso não o tenha ajudado a *decifrar* o sonho, Caio o “tirou da cabeça”, organizando o conteúdo onírico ao materializá-lo em forma de ficção no papel. No supracitado depoimento de 1970, ele já havia falado sobre a importância da escrita enquanto possibilidade, potência, de organização subjetiva:

Eu consigo me expressar muito melhor escrevendo do que falando. [...] Quando eu escrevo eu consigo ordenar tudo aquilo que eu penso. Agora, quando eu falo ou quando eu sou, simplesmente, não consigo ordenar nada. Eu sou da maneira mais caótica possível. (ABREU, 2005, p. 275-277).

Segundo Paula Dip (2014, posição 1048), Caio se libertava de suas emoções “polindondas como um ourives”, transmutando-as minuciosamente para a forma literária. E a relação era tão íntima em sua vida que em sequência ao suicídio de Ana Cristina Cesar ele escreveu em uma carta: “Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela que tinha uma arma para a sobreviver – a literatura – coisa que pouca gente tem.” (MORICONI, 2016, posição 837). É evidente a fluidez com que a condição humana irremediável transitava entre autor, escrita e organização subjetiva.

Além disso, como a nota introdutória do sonho também aponta, Caio frequentou o divã psicanalítico, o que é comentado pela autora:

Mas Freud estava na moda: como muitos de nós, Caio fez análise durante quase toda a sua vida adulta, o que o ajudava a passar por períodos depressivos e tentar entender melhor sua alma. (DIP, 2014, posição 1305).

Criativo, ácido e hilário, tinha até teorias e deboches próprios com a Psicanálise. Um ano antes de morrer, por exemplo, atribuía à figura forte de sua mãe, supostamente castradora, uma culpa pelo seu “impulso homossexual”, e a chamava de Jocasta, brincando com a teoria freudiana do Complexo de Édipo. Paula nos conta que, mais tarde, deprimido após voltar de Londres para o Brasil em 1974, Caio começou a fazer análise com “um freudiano ortodoxo” (DIP, 2014, posição 2674) e foi, aos poucos, recuperando sua força.

Contudo, a iniciação do autor na análise não foi exatamente psicanalítica. Em suas cartas, a primeira menção a um processo terapêutico acontece em março de 1972. A correspondência é para Vera Antoun, o amor impossível<sup>7</sup> mencionado anteriormente. Na

---

<sup>7</sup> Uma rápida contextualização: Caio tinha uma relação bastante conflituosa com o amor, com a permanência nas relações, o que é atravessado por seu conflito com a própria sexualidade.

ocasião, havia alguns meses que estava morando novamente em Porto Alegre, na casa dos pais, e se encontrava deprimido. Em dezembro de 1971, fora agredido e preso pela polícia por um porte de maconha – forjado, segundo Caio –, sendo solto por intervenção de Adolpho Bloch, seu chefe, que em seguida, o demitiria. Logo no início da carta, menciona uma carta anterior, que havia enviado a Vera sem receber retorno: “Talvez fosse um pedido de socorro envergonhado. O socorro não veio, nem de vocês nem de ninguém, e fui obrigado a me investigar e afundar em mim mesmo durante todo esse tempo [...]” (MORICONI, 2016, posição 5408). Mais adiante, conta que está fazendo análise e explica sobre a natureza desta<sup>8</sup>:

Não é análise tradicional: o paciente esticado no divã e o analista remexendo a cuca com seu bisturi-freudiano-kleiniano-enferrujado. O método de um alemão Schultz (o papa germânico da psicanálise), fundamentado na auto-hipnose, concentração, relaxamento, meditação, auto-análise — baseado nas filosofias orientais, ioga, zenbudismo, tao. [...] Vai ser bom e vou conseguir. (MORICONI, 2016, posição 5430).

Em uma carta de 1976 ele brinca: “Não tenho — com a graça de Deus, nem terei — mulher & filhos pra sustentar, mas um psicanalista que me sai tão caro quanto.” (MORICONI, 2016, posição 6109). O psicanalista, Mario Bertoni, deixaria de sair caro: em 1977 morre em um acidente de carro, o que deixa Caio enlutado (DIP, 2014). Em outra carta, de 1988, portanto quase uma década depois, Caio comenta sobre os desdobramentos positivos da psicanálise no processo de alívio de sintomas psicossomáticos:

Menino, aconteceu tanta coisa na minha vida. Foi tudo muito denso/intenso desde a saída dos Dragões. Estive doente, paranóico, anorexia e vômitos, tomando soro por uma semana. O terapeuta: tanta infelicidade psicológica tinha que encontrar uma correspondência no corpo físico. Agora você começa a melhorar. Não deu outra. (MORICONI, 2016, posição 2010).

Em 1991, para Maria Lúcia Magliani, ele calcula uma idade aproximada para sua relação com a psicanálise e comenta sobre o fortalecimento do Eu proporcionado pela terapia, justamente o movimento transformador por que passa o narrador de OADV?, ainda que sem a ação da análise:

Me incomoda um pouco você dizer que levei Sonia Coutinho como “um escudo”. Acho que aos 42 anos, morando só, com uma alta psicanalítica depois de pelo menos 12 anos, realmente não tenho necessidade de *escudos*. Minha relação com a senhora dona Vida, de muitos anos para cá, tem sido frontal, direta e solitária. (MORICONI, 2016, posição 2867, itálico do autor da carta).

---

<sup>8</sup> A análise mencionada partia da neopsicanálise do controverso médico alemão Harald Schultz-Hencke, que discordava da teoria freudiana. Harald está associado ao movimento de nazificação da psicanálise na Alemanha por ter atuado no Instituto Göring, fundado por Matthias Göring, psiquiatra que se filiou ao nazismo em 1933 e em 1934 anexou ao seu instituto o Instituto Psicanalítico de Berlim, o qual havia sido fundado por psicanalistas judeus. Muito provavelmente sem conhecimento desses fatos, Caio acabou tendo uma historicamente estranha primeira experiência com análise, mas demonstrou, na carta, a esperança que depositava no processo.

Tanto na carta anterior quanto nessa, Caio demonstra conhecimento sobre teorias da Psicanálise e os efeitos que elas, articuladas na prática clínica, tiveram em sua vida. Por fim, em uma carta de 1994 (MORICONI, 2016), Caio recalcula, com certa imprecisão, seu tempo de análise: 14 anos. É a partir de um sujeito analisado, “aprofundado em si”, portanto, que a sua obra vai recebendo características autoficcionais.

Não é objetivo do trabalho estudar detalhadamente a relação do autor com a psicanálise, mas é interessante traçar um breve panorama dela porque o movimento de “afundar-se em si”, mencionado na carta a Vera, é justamente o que potencializa o procedimento de autoficção na construção de suas personagens e na estruturação dos enredos. É o que aprofunda a subjetividade inscrita na materialidade textual. As personagens ganham profundidade ao mesmo tempo em que perdem definição, se complexificam e se descolam de sua integração ao mundo externo, a narração se confunde com filmagem e a câmera foca no interior caótico subjetivo, a identidade se parte em tantos fragmentos quanto é possível a uma gota de mercúrio se bifurcar esbarrando nas paredes de um labirinto, como no brinquedo manipulado pelo narrador de OADV?. O tempo deixa de ser cronológico, se torna subjetivo, fragmentado, onírico, involuntário como na memória involuntária ficcionalizada por Proust ou como no retorno, à consciência, do material recalçado, teorizado por Freud. Com o tempo também se dissolve a estrutura narrativa, que passa a tentar acompanhar os passos de um narrador estilhaçado.

Essas características são todas observáveis em OADV?, mas atravessam também o restante da obra de Caio de formas diversas. O que parece um procedimento formal caótico é, na verdade, o trabalho minucioso, árduo e preciso com as palavras: não se pode inventar uma personagem tão subjetivamente verossímil – não ao autor, mas ao sujeito moderno – sem que se conheça sua matriz na realidade. E isso ainda não é suficiente. Não se consegue tal resultado sem um íntimo conhecimento da palavra em sua ambivalência, em sua dissimulação, em seus jogos polissêmicos: *o que* e *como* pode dizer ou não dizer. Jogo de Luz e Sombra. E não é nem aí que está o produto literário ainda, mas na capacidade de somar, processar, intuir, articular (etc.) tais operações linguísticas cifradas para *animar* uma personagem, uma vez que, como propôs Milan Kundera em suas considerações sobre a arte do romance,

o personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental. [...] Dom Quixote é quase impensável como ser vivo. No entanto, em nossa memória, que personagem é mais vivo do que ele? (KUNDERA, 2016, posição 372).

Nesse ponto, como se disséssemos *Eureka!* ou encontrássemos Dulce Veiga apontando feito seta para o céu, confluem, por complexas operações no território da linguagem: o autor, aprofundado de si, embebido de sua própria época → o relato, produto da soma anterior, deglutido pelo procedimento de autoficção → o produto da autoficção: personagens imaginárias que se deslocam pela trilha autor-texto-leitor até um estado de vida, em uma narrativa organizada em suas próprias regras → a obra que reincide no autor e o aprofunda de si, estabelecendo novos paradigmas para que todas as operações aconteçam de novo, velhas e inéditas<sup>9</sup>. O esquema aparenta, em um primeiro momento, ser circular, mas por debruçar-se sobre si em direções indefinidas de tempo e espaço, e ao mesmo tempo ser uno, acredito que um objeto não orientável, tal como o da figura abaixo (fita de Möbius), possa melhor ilustrá-lo.

**Figura 1 – Fita de Möbius**



Fonte: Adaptado de <https://freesvg.org/lummie-mobius-strip>.

Alguns textos nos ajudam a entender melhor e a expandir as relações sugeridas acima. Elenco, assim, estudos do crítico Anatol Rosenfeld, reunidos em 1969 no livro *Texto/contexto I*, a saber, “Reflexões sobre o romance moderno” e “Psicologia profunda e crítica”. Somo a esses o (supracitado) texto “Diálogo sobre a arte do romance”, de 1986, do escritor Milan Kundera e o livro *Literatura e psicanálise*, de Ruth Silviano Brandão, ambos já mencionados.

O livro de Rosenfeld, parte da coleção “Debates” da Editora Perspectiva. A obra reúne estudos do autor divididos em três partes ou temas, a saber, “Reflexões estéticas”, “Temas históricos” e “Autores vários”. Apesar de tratar, interdisciplinarmente, de diversos assuntos, Rosenfeld nos indica a temática que atravessa o livro e o unifica: “Boa parte [dos textos] aborda, pelo menos de leve, um problema antropológico estreitamente ligado à arte, à ficção e aos

<sup>9</sup> Durante o desenvolvimento desse raciocínio, a todo tempo me veio à mente a garrafa de Klein, figura geométrica do matemático alemão Félix Klein, desenvolvida em 1882. Trata-se de uma superfície não orientável, ou seja, não é possível traçar uma linha ao longo de sua superfície, contemplando ambos os “lados” da garrafa, sem que a linha reincida sobre si mesma, exceto se pensada com a adição de uma quarta dimensão. A fita de Möbius também é um objeto não orientável. Vídeos de matemática e física quântica foram minha válvula de escape durante toda a escrita deste trabalho, daí que veio a imagem. Depois, fiquei sabendo que Jung, psicanalista que tratou profundamente da linguagem, usou a figura da garrafa de Klein para explicar alguns de seus conceitos. Coincidências de um trabalho sobre Caio Fernando Abreu.

fundamentos da comunicação humana: o problema da máscara, do disfarce, do cabotinismo.” (ROSENFELD, 1996, p. 11). Em outras palavras, Rosenfeld se debruça sobre a ambivalência, estrangeira e íntima, da linguagem e das representações. Em artigo sobre os 50 anos de publicação da obra, para o jornal da Universidade de São Paulo (USP), o professor Jaime Ginzburg, diretor da coleção “Debates”, reflete sobre a atualidade e a importância do texto de Rosenfeld e nos diz que

é como se, para ajustar a precisão de suas observações, o autor constantemente necessitasse utilizar lentes que ultrapassam as aparências, e com essas lentes o mundo seria visto como espaço de antagonismos, no qual forças em confronto não se conciliam. (GINZBURG, 2019, p. 3).

Vejamos, então, o que Rosenfeld diz sobre a articulação Psicanálise-literatura em “Psicologia profunda e crítica”. O autor inicia o texto justamente com o problema do uso desprecavido de teorias advindas do que denomina, entre aspas, “psicologia profunda”, para analisar obras de arte. Fala sobre uma inclinação que o público desconhecedor de tais teorias tem de enxergar em psiquiatras e, sobretudo, em psicanalistas um grupo representante dessa “psicologia profunda”, capaz de *explicar* profundamente as obras de arte. Apresenta, em seguida, um breve quadro sobre as possíveis fragilidades e incoerências internas da teoria psicanalítica, mas afirma que “se ao leigo convém abster-se de julgar os méritos científicos da psicanálise, não se pode negar-lhe, todavia, o direito de discutir a sua importância na aplicação crítica de obras-de-arte, especialmente obras de ficção.” (ROSENFELD, 1996, p. 101). Contudo, estabelece, na mesma página, que a “aplicação da psicologia profunda à ficção deve cercar-se de precauções excepcionais”.

Segundo ele, essa articulação não se dá no debate da “teoria da criação artística de Freud”, a que chama de um “tanto romântica” e de “generalização muito apressada”. Destaco aqui o resumo que Rosenfeld faz dessa teoria: “O artista, concebido como neurótico, se resguardaria da loucura mercê da criação de obras-de-arte, conquanto deste modo dificulte ou torne impossível a ‘cura verdadeira’.” (ROSENFELD, 1996, p. 101). O trecho, apesar de fazer parte de um questionamento da concretude daquilo que Freud teceu sobre a criação artística, reafirma a aparente consciência que Caio tinha das imbricações da teoria psicanalítica no processo de escrita, como vimos anteriormente: “O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem [...]” (MORICONI, 2016, posição 1752).

Rosenfeld também alerta contra a supracitada prática da “patografia”: “Tampouco se trata de discutir o uso de obras artísticas como uma espécie de dados clínicos para, a partir delas, investigar as anomalias psíquicas dos respectivos autores.” (ROSENFELD, 1996, p. 101). Para

o crítico, a estrutura narrativa (ou da obra de arte, como propõe) e a estrutura psíquica são diferentes, pois a primeira não se apreende ou se totaliza pela lógica do nexos causal, enquanto a segunda sim. Podemos pensar que isso se dá porque a Psicanálise, aqui deslocada, objetivou originalmente, em termos simples, uma suposta cura pela palavra, enquanto a literatura não objetiva nada em específico: se dá em muitas coisas e de muitos jeitos, alguns estranhos, como entendeu Caio. Apesar de entender a asserção de Rosenfeld sobre a estrutura psíquica, já que a análise clínica pode levar à evidência de processos que seriam a causa de um sintoma, acho importante enfatizar que, ainda assim, a psicanálise, teórica ou clínica, não consegue dar conta da condição subjetiva humana, cifrada na língua e, por extensão, na sintaxe do *inconsciente*. E, nisso, na tentativa de penetrar nesse mistério, se aproxima da literatura.

Assim, o valor da crítica estaria na própria obra, não em corresponder ou não a mecanismos descritos pela Psicanálise, o que Rosenfeld coloca como sendo de importância secundária esteticamente. Em concordância com o autor, o esforço deste trabalho está em dispor a Psicanálise ao lado da literatura, não como filtro dessa, descartando tanto quanto possível o diagnóstico e o nexos causal, e portanto enfatizando, em vez disso, os pontos em comum dos dois campos em relação ao aprofundamento subjetivo operado no interior da tessitura da linguagem. Para Brandão (1996, p. 11),

o tratamento dado ao texto literário sempre se fez com a preocupação de diferenciá-lo do discurso do analisando, que se realiza em outro espaço e em outras condições, apesar de a linguagem ser a cena de sua realização.

O interesse, portanto, para dar um exemplo a partir da reflexão de Caio supracitada, está em pensar que a escrita de ficção é possibilitada a partir desse viver no “não-real”, no “não-palpável” da linguagem. E que isso se impõe no procedimento da autoficção: ser e não ser o que se escreve. O escritor ser uma das criaturas mais neuróticas que existem é, portanto, uma definição de Caio sobre si<sup>10</sup>, talvez construída a partir de uma leitura de Freud, mas que não nos é fértil para perscrutar a estrutura de sua obra. Vale a pena reproduzir aqui a elaboração de Rosenfeld sobre tais articulações descuidadas:

Tende-se a ressaltar e dar importância unilateral ou mesmo exclusiva a aspectos relevantes para a apreciação da totalidade das respectivas obras. Nota-se a tendência de reduzir a riqueza de vários planos, o verbal, o do enredo, dos personagens e situações, dos conflitos, e choques de múltiplos valores e das possíveis camadas

---

<sup>10</sup> As reflexões de Caio sobre esse caráter neurótico de um escritor ironicamente se aproximam do resumo de Rosenfeld da teoria de criação artística de Freud. Podemos observar isso, por exemplo, em uma carta aos pais, de 1987: “Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples como “eu gosto de você”. Gosto de mim. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida — como quem olha de uma janela — mas não consegue vivê-la. Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra.” (MORICONI, 2016, posição 1913).

metafísicas, sempre ao mesmo complexo de Édipo (ou Electra). Tal processo, além do resultado extremamente monótono, empobrece a visão da singularidade de cada obra, para não falar da freqüente irrelevância dessa redução para o entendimento da validade propriamente estética da obra ficcional. A redução da totalidade complexa aos elementos simples [...] é um método típico das ciências naturais, cuja aplicação às ciências culturais e em particular a obras-de-arte e à sua crítica é sumamente duvidosa. Precisamente a complexidade e a riqueza singular *desta* obra determinada são valores estéticos. (ROSENFELD, 1996, p. 103-104, itálico do autor).

Com tais elucidações está em concordância a escolha do verbo motriz deste trabalho, perscrutar. Como exposto anteriormente, não se pretende chegar a nenhuma explicação sobre OADV?, mas a possibilidades interpretativas de seus movimentos. Tal como, para Clarice Lispector, entender o ovo é a prova do erro, enquanto o que não sabemos sobre ele é o que realmente importa e o que, de fato, nos dá o ovo. Ou de forma paralela à misteriosa “Outra Coisa”, maior que uma Dulce Veiga que a deseja sem conhecer-lhe ao menos o nome. Ou ainda como para Rosenfeld (1996), que cita Kenneth Burke para nos dizer: toda simplificação, na arte, é uma demasiada simplificação.

Dessa forma, para o crítico, o valor da obra para a proposição de uma crítica/análise psicanalítica não está no que aconteceu com uma determinada personagem em termos de categorização ou diagnóstico, mas no que elas fazem a partir, por exemplo, de um acontecimento fraturante, e de como isso se desenvolve na forma, na estrutura do enredo. Nas palavras do crítico, o valor está “no texto manifesto que muitos psicanalistas tendem a ‘usar’ como ‘material’ e ‘sintoma’ de repressões, como mera aparência, como superfície que mascara o ‘fundo’, a saber, o complexo de Édipo.” (ROSENFELD, 1996, p. 104).

Em consonância com isso, Brandão enfatiza que aquilo que buscamos perscrutar sobre a vida na matéria literária se dá no que está escrito, não em suposições infundadas:

A escrita que se faz em torno do vazio que nos constitui, através dos gestos pulsionais que circundam as bordas do corpo, aí mesmo, na sua literalidade, revela seu caráter erótico. A materialidade dos significantes, sustentados por uma letra que torna a cadeia simbólica possível, fala, agora, do texto literário como algo que se tece com sua própria matéria linguageira, deslocando-a das alturas metafísicas, que lhe dariam um sentido extralingüístico. (BRANDÃO, 1996, p. 10).

No capítulo introdutório do livro de Brandão, “Os riscos dos limites”, a autora já sintetiza de forma muito esclarecedora o que nos interessa com essa aproximação dos dois campos: “Questões privilegiadas, como o sujeito e seu trajeto, sua posição na enunciação, o desejo e seus metonímicos caminhos, suas metáforas, seus encobrimentos, seu absurdo objeto que não existe, mas o faz mover-se, insistem nos textos literários.” (BRANDÃO, 1996, p. 10). As questões descritas por Brandão como privilegiadas são muito mais do que isso em OADV?, são constituintes. Sem elas, não haveria o enredo, pois ele é, justamente, a narrativa da trajetória

de um sujeito estilhaçado, inominado em sua enunciação, percorrendo lugares, encontrando símbolos, indo atrás de desejos, buscando algo cifrado a que Dulce Veiga chama “Outra Coisa” – maior que ela, de nome desconhecido. Tal como nos diz Brandão, o absurdo objeto de sua busca faz esse sujeito se mover. E, na falta desta coisa, a procura se manifesta textualmente como desejo, como disfarce, como dizer uma coisa para estar tentando dizer outra. Segundo Brandão (1996, p. 42), “nem tudo é simbolizável ou domesticável, sempre algo sobra, residual, sempre escapando à razão. O real, [...] delírio que irrompe, inomeável, irrepresentável, esse também habita o texto [...]”.

Na mesma esteira dessa discussão daquilo que sobra das operações linguísticas, Marta Pedó, em seu curto e profundo ensaio, “O que fazer com os restos? Uma abordagem psicanalítica”, nos diz que “é possível nos referirmos aos restos da operação na linguagem, que é sempre aproximativa e nunca completa, deixando sempre algo de sem sentido, algo que permanece inapreensível como resto, como real” (PEDÓ, 2005, p. 1) e que “podemos tomar os restos como material com o qual se pode construir, no mesmo modo em que pode-se montar um mosaico a partir de pequenos dejetos e sobras.” (PEDÓ, 2005, p. 1).

É interessante notar que, para além do livro em si, OADV?, Caio também fala dessa ausência, dessa Outra Coisa perdida, em entrevista de 1994 para o programa “Radar TVE”:

Em todos os livros que eu escrevi... Nos últimos foi ficando muito forte a imagem, a lembrança de uma cidade do interior, que se chama Passo da Guanxuma nos meus livros, que é uma cidade fictícia. Então eu acho que no meio de toda a urbanidade foi ficando sempre a nostalgia, a melancolia de um lugar perdido onde as coisas seriam melhores. Como a nostalgia que a gente tem do útero materno, ou de Deus: a nostalgia de um paraíso perdido.

Segundo Brandão (1996, p. 43) “os mistérios do corpo textual são como os mistérios gozosos do corpo materno, primeiro texto lido e marcado pelo sujeito leitor.”. Assim, podemos ter um panorama de como se dão as confluências entre autor-escrita-Psicanálise, tal como o esquema proposto anteriormente.

### 2.3 UMA GOTA DE MERCÚRIO QUE SE PARTE

Dada a complexidade do que se trata aqui, sintetizo aquilo que já foi discutido: viu-se que Caio Fernando Abreu procurava se afundar sobre si, em si, e fazia isso também pela via psicanalítica. Foi estabelecido que a escrita de Caio é autoficcional, portanto sensível e porosa a esses processos de autoconhecimento. Foram elucidadas as possíveis aproximações entre autoficção, o fazer literário, o psicanalisar e a Psicanálise. O que nos resta, portanto, é: saber como é esse sujeito moderno de que se fala, enquanto autor e enquanto personagem atravessada

pelo autor; saber como é o romance moderno, categorização atribuída, aqui por extensão, a OADV?.

Rosenfeld nos ajuda a entender como que pode o sujeito do romance se constituir a partir do sujeito da realidade. Em termos muito simples: singulariza-se o universal e vice-versa. No texto “Reflexões sobre o romance moderno”, o crítico faz uma recapitulação histórica de como as vertentes da arte e da filosofia ocidentais foram se “desrealizando”, isto é, deixando de ambicionar representar o mundo externo e se aproximando, então, do mundo interno do indivíduo. Se realiza, portanto, uma mudança de perspectiva: não é mais o mundo externo que define a realidade, as regras, o tempo e o espaço, mas a subjetividade.

No romance, a primeira mudança mais evidente se dá no tempo, não necessariamente nas falas de uma personagem, mas em sua própria estruturação. Segundo Rosenfeld (1996, p. 83),

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem.

Isso assume um caráter fundamental na estrutura de OADV?, pois é a partir de uma brutal inserção de memória, no capítulo 32, que podemos entender melhor por que a vida do jornalista paralisa e ele vê a cisão de sua identidade, fatos que aparecem desde as primeiras linhas do romance: “Eu deveria cantar. Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas.” (ABREU, 2007, p. 15). De forma semelhante, para desenvolver os papéis de Dulce Veiga na vida do narrador, a estrutura da obra acompanha seu tempo subjetivo, psíquico, não o tempo cronológico. E isso, como Rosenfeld escreve, leva o leitor a fazer parte dessa lógica da experiência da personagem. Em seguida, o crítico afirma que o leitor

não conta com as facilidades que, quase sempre, marcam no filme o retrocesso do *flash back*: este recurso dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada. Para fazê-lo ressurgir em toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado. (ROSENFELD, 1996, p. 83).

Ora, o que Caio faz com OADV? é justamente apropriar o romance das “facilidades” ou características cinematográficas e, ao fazê-lo, não coloca o passado como coisa morta, pelo contrário<sup>11</sup>. O capítulo 32 é um *flashback* cinematográfico na mesma medida em que é a estruturação temporal do narrador. O autor inclusive indica, formalmente, que se trata de um

---

<sup>11</sup> A definição de “pós-moderno” dá conta de características como essa.

capítulo de outra natureza, ao escrevê-lo em itálico. Assim como havia escrito, em itálico, um *flashback* sobre Dulce Veiga e, ainda, o início da história de Pedro na vida desse jornalista.

Podemos ir além e colocar tal capítulo como um processo de retorno do material excessivamente doloroso recalcado no inconsciente, utilizando a teoria de Freud, sem nos perdermos da materialidade do texto. No capítulo anterior, 31, é o próprio narrador que nos indica isso: “Tive um impulso de guardá-lo imediatamente [o poema de Cecília Meireles que a personagem Lídia o havia enviado], junto com todas as outras lembranças de Pedro, que recolhera e escondera de mim mesmo.” (ABREU, 2007, p. 125). Lídia é outra pessoa que partira de sua vida, e é como se esse narrador nos dissesse que existe um lugar, um “debaixo do tapete” para onde são destinadas essas lembranças. Depois, é a partir do rompante de um orgasmo, no final desse capítulo, que deliberadamente lembra, de forma detalhada, de Pedro. E, então, irrompe no relato da fraturante perda desse amor, que não havia conseguido contar alguns capítulos antes, no primeiro *flashback* sobre Pedro. Em seguida, na primeira frase do capítulo 33, a voz do narrador diz o seguinte: “Dulce Veiga, eu tinha que encontrar Dulce Veiga.” (ABREU, 2007, p. 135). Logo após transbordar memórias dolorosas no relato daquilo que o fraturou, que o fez perder o movimento da vida e a identidade, deixa, novamente, as lembranças de Pedro de lado e foca em Dulce Veiga, em encontrar Dulce Veiga, em se livrar da angústia causada pelo transbordamento daquilo que quisera manter oculto.

Em OADV? há muita dor a se esconder. Quando vai perguntar a Castilhos se ele havia conhecido Dulce, o narrador pensa: “Lembrar: tão perigoso.” (ABREU, 2007, p. 58). Pepito Moraes, quando indagado sobre o paradeiro de Dulce Veiga, diz que não quer lembrar, que faz mal lembrar daquilo que se foi e não voltará. Não podemos esquecer que, para além das desilusões das personagens, o enredo está atravessado pelo trauma da ditadura militar. Grandes processos de recalçamento se dão, inclusive do jornalista com as memórias de Dulce Veiga:

[...] o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar. Não poder ou não querer lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo. (ABREU, 2007, p. 79).

Assim, em alguns exemplos simples é possível ilustrar precisamente o que Rosenfeld diz sobre essa mudança de paradigma no gênero romance:

O processo dessa atualização [...] não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências

vividas há muito tempo e se impoem talvez com força e realidade maiores do que as percepções “reais”. (ROSENFELD, 1996, p. 83).

O argumento central do crítico está na mudança ou no desaparecimento da perspectiva. Esse conjunto de estrutura e temática que foca na subjetividade das personagens, tal como se essas fossem colocadas em um microscópio, como o autor descreve, elimina a visão do tradicional e íntegro mundo externo, onde as coisas outrora estavam organizadas e eram apreensíveis. Sem referência, sem conseguir contornar o mundo externo e, a partir dele, se organizar, fratura-se também a personagem:

Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência casual, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpá apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade. (ROSENFELD, 1996, p. 84-85).

Assim, quando o olhar produz uma visão radicalmente ampliada da subjetividade, por um lado não se pode mais apreender a totalidade da personagem, mas, por outro, os fragmentos que dela enxergamos são muito mais profundos. O preço disso é que, na falta desses contornos, o sujeito percebe o abismo entre si e o mundo. Segundo Rosenfeld (1996, p. 88, **negrito meu**),

O sentimento dessa “consciência infeliz” suscita uma verdadeira angústia. Gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável e essa procura, resultado e causa de uma instabilidade cada vez maior, exprime-se no estado de pesquisa e experimentação no romance, cujos autores tentam retificar as enfocações tradicionais; **e manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da “individuação” e da projeção perspectivica.** Esse culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas. O intelectual, [...], dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anônima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito.

Em outras palavras, nas palavras de Dulce Veiga, sublinhadas pelo narrador em uma entrevista dada pela cantora:

*Canto porque cantar me dá um sentido. Mas penso sempre que cantar é inútil. Não quero nenhuma das coisas materiais que o canto poderia me dar. Quero encontrar outra coisa. Outra coisa que nem sei o nome, maior que eu mesma ou que qualquer canção. Gostaria de desaparecer um dia. Como desapareceram os bondes descendo as ruas, os coretos no meio das praças.* (ABREU, 2007, 65-66).

Podemos ler essas frases como metafóricas do que Rosenfeld descreve sobre o romance e o sujeito modernos: Dulce Veiga canta porque o que há de se fazer? É o que dá algum sentido para sua existência, mas insuficiente, inútil, para a recuperação desse vínculo perdido, com o mundo externo, com o encadeamento da narrativa da vida, com um lugar melhor. Com um lugar que dá outra coisa, uma coisa diferente daquelas que o canto pode oferecer. Nem mesmo a canção, manifestação linguística tão eficaz em nos traduzir, pode dar conta dessa busca. Dulce Veiga quer desaparecer para um mundo anterior, para o mundo da existência dos bondes.

Ainda sobre isso, mas começando a desvelar a ligação desse sujeito moderno do romance com o da realidade, Rosenfeld (1996, p. 89) elucida:

Vimos que a radicalização do romance psicológico do século passado levou à sua autodissolução – da mesma forma como a aprofundação da pesquisa científica levou a hipótese de o indivíduo consciente e racional ser apenas um ente fictício, epidérmico. Esta consciência individual seria apenas uma tênue camada, uma onda fugaz no mar insondável do inconsciente anônimo. No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas – as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito); as do pecado original, da individuação; da partida da casa paterna, da volta do filho pródigo; de Prometeu, de Teseu no labirinto – e assim em diante. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele “eterno retorno”, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios.

Para ele, a arte moderna tenta dar um novo contorno para o sujeito e o mundo com essa assimilação, na sua estrutura, do indivíduo moderno separado do mundo externo íntegro:

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. [...] Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1996, p. 86).

O “Diálogo sobre a arte do romance”, de Milan Kundera, nos permite dar mais camadas a essas discussões. O texto é, originalmente, uma entrevista do autor concedida a Christian Salmon para a revista *Paris Review* em 1983. Nela, ele faz considerações sobre a escrita de seus romances, e ao fazê-lo, conseqüentemente apresenta sua visão sobre o romance de forma geral.

Kundera, logo no início, faz uma elaboração potente sobre o romance:

Sejamos mais precisos: todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o eu pode ser apreendido? (KUNDERA, 2016, posição 242).

Para ele, no início do romance, tentou-se responder à problemática com uma suposta equivalência entre a ação da personagem e que ela é. Depois, percebeu-se o paradoxo dessa relação, uma vez que nem sempre as personagens estão apaziguadas com suas escolhas. Assim, o romance teria, então, se voltado para a vida interior em busca do eu. Com isso, outro paradoxo teria se criado, segundo Kundera, e em concordância com Rosenfeld: “[...] quanto maior é a óptica do microscópio que observa o eu, mais o eu e sua unicidade nos escapam. [...] Mas se o eu e seu caráter único não são atingíveis pela vida interior do homem, onde e como podemos atingi-los?” (KUNDERA, 2016, posição 258). Tão esclarecedora quanto hilária é a resposta que ele dá a Christian, em seguida, quando o entrevistador pergunta se é possível atingi-los: “Claro que não. A busca do eu sempre terminou e sempre terminará por uma insatisfação paradoxal.” (KUNDERA, 2016, posição 267).

Ao sintetizar o que acredita que o romance faz, nos lembra da prevalência da ficcionalidade na autoficção:

O romance não examina a realidade mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Os romancistas desenham o *mapa da existência* descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. Mas uma vez mais: existir, isso quer dizer: “ser-no-mundo”. É preciso portanto compreender o personagem e seu mundo como *possibilidades*. (KUNDERA, 2016, posição 447).

A partir disso, podemos expandir duas discussões, a saber, sobre a natureza da personagem e sobre sua existência no mundo e nas situações históricas.

Na primeira, podemos retomar a citação feita anteriormente sobre a personagem não ser uma simulação de um ser vivo, mas um ego experimental. Para ele, as descrições não são mais tão importantes, pois a imaginação do leitor pode dar conta de completar automaticamente a do leitor. Em OADV?, isso se dá pela via da autoficção – que não é um pacto com a verdade – na construção de seres imaginários (o narrador, Márcia Felácio, Dulce Veiga) que são justamente realizações literárias do rol de possibilidades da existência humana.

Contudo, o romance de Caio precisa das descrições, não para simular um ser vivo, mas por conta do aspecto cinematográfico – a experimentação que o autor faz com o gênero romance. As descrições, nesse caso, servem quase como a projeção da sala de cinema na cabeça do leitor, não desvalidam as personagens. Pelo contrário: encontramos personagens muito vivas no romance, justamente porque, como Kundera afirma (1996, posição 387),

tornar um personagem “vivo” significa: ir até o fim de sua problemática existencial. O que significa: ir até o fim de algumas situações, de alguns motivos, até mesmo de algumas palavras com que ele é moldado. Nada mais.

Ou, nas palavras paradoxais de Dulce Veiga, quando chegamos ao final do livro e ao “fim” de sua problemática existencial: “[Eu não quero] Nada além: eu quero encontrar outra coisa.” (ABREU, 2007, p. 236). Chega a ser inquietante a semelhança de algumas dessas reflexões com o próprio conteúdo de OADV?, o que demonstra o preciso domínio que Caio tinha da escrita e da impossibilidade de apreensão da condição humana e do Eu de contornos definidos. Dulce Veiga e o narrador parecem, e provavelmente são, uma grande metáfora disso, inclusive da autoficção.

A segunda discussão a ser expandida é em relação à existência do sujeito em relação ao mundo. Para Kundera, o ser humano não está em posição de sujeito-objeto com o mundo, mas é feito dele e, à medida que esse mundo vai mudando, o ser humano também muda. Acho interessante notar que isso não contradiz, necessariamente, a elaboração de Rosenfeld sobre o abismo entre o sujeito e o mundo, pois o crítico fala justamente da dissolução dessa visão perspectívica. O abismo é uma figura de linguagem para falar da dissolução de um mundo externo ilusório em ordem, íntegro, capaz de prover sentido e organizar o sujeito. Nesse sentido, Kundera (1996, posição 430) nos diz que “a situação histórica aqui não é um pano de fundo, um cenário diante do qual as situações humanas se desenrolam, mas é em si mesma uma situação humana, uma situação existencial em desenvolvimento.”.

É exatamente em um mundo assim que Caio vive e realiza sua produção literária: no olho do furacão brasileiro. Um mundo em frangalhos, cheio de restos, para lembrar o ensaio de Marta Pedó, um mundo que se reflete no mundo de suas personagens pelo exercício da autoficção. O autor experienciou a ditadura militar, não como espectador, mas como vítima, tanto física quanto simbólica. Precisou se esconder, se exilar em outros países, teve textos censurados. Encantou-se com a efervescência do movimento tropicalista, experimentou profundamente a vida, mas também sentiu a ressaca dessa experimentação, viu as pessoas, sobretudo no campo dos relacionamentos homoafetivos, se afastarem, se recolherem e se amedrontarem com a chegada fatídica do vírus HIV e, conseqüentemente, da AIDS. Quando começou a escrever OADV?, em 1985, embora já tivesse na cabeça a ideia para o romance há mais tempo, Caio já se sabia portador do vírus. Não oficialmente, mas por medo, por intuição. O diagnóstico de 1994 confirmaria: a estimativa era de que ele havia contraído o HIV mais ou menos nesse período. Foi nesse contexto de vida, de Brasil, que o romance nasceu: em um mundo em ruínas, repleto de restos a serem elaborados com a recente abertura política. Não é estranho, portanto, que o narrador autoficcional de OADV? seja a metáfora que carrega nas mãos: a tentativa de reunir no centro, do brinquedo, da subjetividade, a gota de mercúrio partida

em muitas gotas fragmentárias, perdidas em um labirinto. Não é estranha a nostalgia de um paraíso perdido, representado pelo Passo da Guanxuma.

## 2.4 PARAÍSO PERDIDO

Até aqui foram feitas breves considerações sobre a vida de Caio Fernando Abreu, foram contextualizadas a sua relação com a literatura, a articulação psicanalítica de ambos pelo terreno da linguagem, a metodologia de abordagem do trabalho, as características confluentes entre autoficção, romance, sujeito e personagem e foi apresentado um brevíssimo panorama da conjuntura histórica da qual Caio participou e que aparece como possibilidade existencial em sua ficção. Por último nesta seção, faço apontamentos sobre o contexto de escrita de OADV? na vida de seu autor e de possíveis traços originários em produções que antecedem o romance. Para isso, reproduzo trechos das cartas de Caio, em ordem cronológica, tecendo comentários sobre a relevância para a escrita de OADV?. Por mais longa que a seleção seja, ainda assim ela é o resultado de um afiado recorte, pois os pontos apresentados podem ser conferidos em muitos outros exemplos não contemplados aqui.

As duas primeiras cartas elencadas são muito especiais para a proposta deste trabalho. Nelas, verifica-se a presença de uma narrativa autoficcional dos profundos acontecimentos vivenciados por Caio em dezembro de 1971, como mencionado anteriormente. O mais importante, a que quero dar destaque, é a presença de uma narrativa concomitante em muitos pontos com a de OADV?. Embora Caio tenha afirmado que o início da construção do romance se dera cerca de 13 anos antes de sua publicação, ou seja, pelo final da década de 1970, pode-se observar possíveis traços originários da obra desde o início da década. Todos os destaques, em negrito, são meus, enfatizando os pontos principais de cada carta.

**Data: 23/12/1971, Porto Alegre, para Vera e a Henrique Antoun.**

[...] meus queridos: **imaginem um mundo de coisas limpas e bonitas, onde a gente não seja obrigado a fugir, fingir ou mentir, onde a gente não tenha medo nem se sinta confuso** (não haverá a palavra nem a coisa confusão, porque tudo será nítido e claro), onde as pessoas não se machuquem umas às outras, onde o que a gente é apareça nos olhos, na expressão do rosto, em todos os movimentos — acrescentem a esse mundo os detalhes que vocês quiserem (**eu me satisfaço com um rio, macieiras carregadas, alguns plátanos e uma colina — ou coxilha, como se diz aqui no Sul — no horizonte**), depois convidem pessoas azuis para se darem as mãos e fazerem uma grande concentração para concretizar esse mundo — e, então, quando ele estiver pronto, novo e reluzente como se tivesse sido envernizado, então nós nos encontraremos lá e eu não precisarei explicar nada, nem contar nenhuma estória escura, porque estórias claras estarão acontecendo à nossa volta e nós estaremos sendo aquilo que somos, sem nenhuma dureza, e o que fomos ficou dependurado em algum armário embutido, junto com sapatos (**quem precisará deles para pisar na grama limpa dessa terra?**), roupas e enfeites (**quem precisará de panos, contas ou cores**

**na terra onde o ar será colorido e enfeitará nossos corpos?)** — lá, eu digo, nós nos encontraremos entre centauros, sereias, unicórnios e duendes, e sem dizer nada, **com um olhar verde (uma das minhas grandes frustrações sempre foi não ter olho verde — mas lá eu terei)** eu direi o quanto gosto de vocês, e voaremos de tanta boniteza — combinado? [...] É difícil contar a vocês tudo isso, e tudo que aconteceu depois — além de ser complicado, é desagradável e triste. Mas, enfim, estou aqui em Porto Alegre, na minha casa, sem fazer coisa nenhuma, a não ser ler, comer, dormir e ver filmes antigos e cafonas na televisão. A travessia está sendo difícil. Estou perturbado, confuso e sozinho. Depois de um ano de ausência (o tempo que fiquei fora), tudo muda muito, as pessoas e a gente mesmo, principalmente, e é difícil conversar quando a maioria das conversas é na base do “tente passar o que eu estou passando”. Sei lá. **De muitos pontos de vista (talvez todos), eu já era. [...] Porto Alegre é muito bonita, mas essas coisas não têm importância quando a gente está todo esfarrapado por dentro. De repente eu me vi adulto e de mãos vazias, sem sequer um eletrodoméstico para satisfazer essas pessoas que nos exigem realizações o tempo todo. Não sei como vai ser. Do tempo passado no Rio sobraram certezas duras e vários assassinatos; das pessoas, sobraram só vocês dois.** [...]. (MORICONI, 2016, posição 5375).

Nesta carta, há elementos centrais e detalhes presentes também no romance. Caio, após passar pela agressão da ditadura, de forma direta e indireta, produz essa ficção de um lugar ideal, melhor, onde as pessoas pudessem ser elas mesmas, longe da repressão. Nos detalhes escolhidos pelo autor para comporem esse lugar, ele cita plátanos e uma colina. Os plátanos podemos reencontrar no texto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, de 1990, não apenas como detalhe, mas como elemento definidor da zona leste desta cidade, também fictícia, sobre a qual discorro mais adiante. A casa de Dulce Veiga, em Estrela do Norte, fica em uma colina e sabemos que há um rio por perto, pois isso é mencionado pelo narrador algumas vezes. O ato de estar descalço também aparece nesse final: Dulce Veiga tira suas sandálias, conta que sempre faz isso ao acabar de cantar e que vai descalça para casa, pisando no chão, e convida o narrador a fazer o mesmo. Ele, por sua vez, não lembra a última vez que havia pisado descalço na terra, algo que ele já havia mencionado no capítulo 37, ao pensar na sua representação da palavra “férias”: “Há quantos eu esquecera o significado dessa palavra que, na infância, tinha gosto de sol na cara e pés descalços?” (ABREU, 2007, p. 151). Ao aceitar o convite de Dulce, podemos observar mais uma vez, nos elementos simbólicos, o contraste entre uma vida complexa na cidade grande prestes a explodir com a vida simples em contato com a natureza: “Eram umas botinas de couro, solas de borracha, no melhor estilo Vaginas Dentatas, que pesavam e ardiam como o diabo.” (ABREU, 2007, p. 224).

Da mesma forma, Dulce Veiga se veste de maneira simples no final do livro, o que é condizente com o conteúdo da carta. Um dos pontos principais da caracterização são os olhos verdes mencionados pelo autor. A cor verde aparece com muita frequência em OADV?, e isso será analisado por si só na terceira seção devido à importância simbólica desse *leitmotivo*.

Segundo Paula Dip, “certa vez ele [Caio] declarou que queria ter sido cantor, e de olhos verdes!” (DIP, 2014, posição 1430).

Depois de inventar esse lugar, ele volta para o relato da realidade aos amigos e expressa o quão abalado está com todos os acontecimentos. Declara que seu “eu” já era, que está em frangalhos, o que retoma em uma carta que envia a Vera depois dessa. No romance, o jornalista fala da precariedade de seu apartamento de forma semelhante a como Caio fala sobre a falta de eletrodomésticos. Por fim, a brutalidade genocida da ditadura aparece expressa no final do trecho. Não obtendo resposta para essa carta, envia uma nova, desta vez apenas para Vera. É a mesma carta mencionada anteriormente, na qual conta do seu início na análise:

**Data: 21/03/1972, Porto Alegre, para Vera Antoun**

**[...] Perdi minha identidade, me desconheci. Passei um mês inteiro trancado no quarto, sentindo dor. Não exatamente sentindo, mas sendo dor, sem falar com ninguém, sem pensar nada, sem fazer nada.** Passei janeiro na praia, com meus pais e meus irmãos, e em fevereiro fomos pra Itaqui, uma cidadezinha na fronteira com a Argentina onde moram meus avós e tios. Acho que foi um pouco o ter voltado a encontrar a paisagem da minha infância que me fez reencontrar também comigo mesmo, voltar a abrir os olhos e não fugir mais. Toda aquela terra, as cadeiras na calçada e as pessoas olhando o céu, sabendo da natureza, as ruazinhas estreitas, as casas velhas, a ausência de televisão, de automóveis, de civilização — tudo isso faz parte do mais fundo de mim, onde comecei, onde estou plantado. A vontade compulsiva de me atordoar cedeu lugar à vontade de ser simples, ser terra (como Jorge de Lima: “Nunca fui senão uma coisa híbrida/ metade céu, metade terra com a luz de Mira-Celi dentro dos olhos”) e quando voltamos para Porto Alegre, eu já estava em pleno processo de regeneração. [...] Gosto de olhar as pedras e os desenhos do vento na superfície da água, gosto de sentir as modificações da luz quando o sol está desaparecendo do outro lado do rio, gosto de sentir o dia se transformando em noite e em dia outra vez, gosto de olhar as crianças brincando no corredor de entrada e das palmeiras que existem no meio da minha rua — gosto de pensar que vou sempre ter olhos para gostar dessas coisas, e por mais sozinho ou triste que eu esteja vou ter sempre esse olhar sobre as coisas. **Não sei muito, também não tenho muito, também não quero muito, mas estou aprendendo a respirar o ar das montanhas.** [...]. (MORICONI, 2016, posição 5421).

Nessa carta, Caio assume um ar mais otimista, reconhecendo que estava deprimido na anterior. Ele retoma o relato, que começa, tal como começa o romance, com a perda identitária de um narrador que havia experienciado acontecimentos fraturantes. Horrores da ditadura, o vazio depois da experimentação desenfreada, a perda de um amor. Na carta, Caio escreve: “Perdi minha identidade, me desconheci”. No romance, ao final do profundo e afiado trigésimo-segundo capítulo, quando o narrador irrompe em testemunhar sua trajetória com Pedro até a fratura de sua perda, Caio escreve: “Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro.” (ABREU, 2007, p. 130). Em seguida, além da fratura identitária, o autor relata a paralização causada por uma dor tão grande que consome todas as economias emocionais do sujeito. No romance: “Parei de trabalhar. Parei de ser e de

fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse.” (ABREU, 2007, p. 131). Um tema central do romance aparece de forma muito semelhante na carta: a possibilidade de recuperação identitária em um lugar simples, destituído dos luxos, dos artifícios e da violência da cidade grande. O regresso à paisagem de infância, conta Caio, o fizera voltar a abrir os olhos e não fugir mais. A fuga (gostaria de desaparecer um dia) é outro tema essencial do romance e, em ambos os casos, ela almeja o retorno a um lugar originário. Vale a pena conferir o que diz Paula Dip sobre essas relações de Caio com esse arquétipo de lugar simples:

A fascinação de Caio pelo estrangeiro nasceu com ele: gostava de dizer que era um homem da fronteira, apesar de ter nascido em Santiago do Boqueirão, que não é exatamente uma cidade fronteiriça. Mas sua mãe era de Itaqui, que fica, sim, na região da fronteira, à beira do rio Uruguai, que ele cruzaria muitas vezes de barco, com a avó materna Alcina Alves Ferreira, a vó Corruíra, e o avô, Aparício Medeiros. O menino achava o espetáculo fascinante, tudo mudava de repente, a paisagem, a língua, os hábitos, e assim ele foi se acostumando com a empolgante sensação de estar em um outro país. “Minha primeira memória da infância já era uma história de viagens e fronteiras”, ele declarou numa entrevista em 1994, em Paris, e revelou que quando criança gostava de se encarapitar no topo de uma árvore: através de uma abertura na folhagem ele podia ver lá do alto a silhueta de uma cidade na outra margem e sonhar. De fato, a cidade de Alvear, na Argentina, ficava tão perto de Itaqui que era possível olhar para ela e adivinhar a aventura de viver em outro mundo. Anos mais tarde, para dar conta dessas vivências no interior do Rio Grande do Sul, ele inventaria a cidade mítica de “Passo da Guanxuma”, de onde teria saído criança para nunca mais voltar. (DIP, 2014, posição 2267).

Esse lugar idealizado, seja ele Itaqui, Santiago ou Passo da Guanxuma, seja ele real ou não, aos poucos vai se desvelando paradoro, não limite. De Itaqui era possível ir até Alvear, em outro país. De barco, à *la* Guimarães Rosa, terceira margem, São Francisco, travessia cifrada. Ou do alto, para onde um indicador de uma fechada mão direita, de uma certa Dulce Veiga, aponta, feito seta. O lugar ambivalente – fronteira delimitadora do destino ou linha a ser atravessada – tem a característica constante da crueza, da simplicidade. Na carta, essa simplicidade aparece como constitutiva de Caio. Ao final do romance, o jornalista confessa: “Eu queria outra coisa: uma vida simples.” (ABREU, 2007, p. 220). Como vimos, mesmo nesse lugar Dulce Veiga ainda quer outra coisa, o jornalista não fica em Estrela do Norte e Caio continua seu itinerário pelas cidades ao longo da vida. A “Outra Coisa” é – ainda – outra coisa.

Assim como vimos com o exemplo de “Lixo e Purpurina”, Caio vai recortando figuras de sua vida e colando em forma de personagens em OADV?. Talvez a mais importante delas seja Pedrinho, que no romance vira Pedro. O grande amor perdido do jornalista parte, com praticamente o mesmo nome, de um amor perdido de Caio. A primeira menção a Pedrinho aparece em 1984:

**Data: 24/08/1984, São Paulo, para Luciano Alabarse, os colchetes em itálico são da própria carta**

[...] De ontem para hoje, estou um pouco cansado e melancólico. Esses azuis do céu — uns sopros de primavera — te deixam mais consciente da **falta de saúde de Sampa**. Hoje acordei com vontade de estar, por exemplo, em Porto Seguro. E então deitar na areia, embaixo de uma palmeira, e olhar o mar. O mar morno e **verde**. **Tenho tido fantasias assim, de felicidade e preguiça tropical. O que é sinal de que Sampa está cansando.** O que é natural. [...] **A propósito: depois de uma noite linda com Pedrinho, [...] a última imagem foi a ponta do dedo indicador dele acariciando a ponta do meu dedo indicador através das grades da janelinha do elevador. Cena de cinema.** E a voz dizendo que vinha a São Paulo daqui a uma, quem sabe duas ou três semanas. Porta do elevador fecha enquanto sobem os créditos. [...]. (MORICONI, 2016, posição 1145).

Em 1984 Caio já havia começado a articulação do romance. Na carta aparece um tema constante que se reflete no livro e na vida do autor: uma São Paulo doente e que adocece. A cor verde e o retorno a um lugar simples se fazem presentes também, mas o destaque está no namoro com Pedrinho, descrito como uma cena de cinema<sup>12</sup>. No entanto, a relação é atravessada pelo medo, pela angústia<sup>13</sup> que pairava no ar.

**Data: 28/01/1985, São Paulo, para Luciano Alabarse**

[...] É então, quando essa peste começa a sair das páginas dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você para e pensa “meu Deus, a tal doença parece que existe mesmo”. E dá medo. Porque te ameaça no que você tem de mais precioso: a sexualidade. Medo, medo, medo. Eu ando inteiramente casto. Na verdade, já há algum tempo, desde que conheci o Pedrinho [...], em julho. O último contato sexual foi com ele mesmo, comecinho de dezembro passado. Temos nos escrito e falado por telefone — ele quebrou o pé, dançando na festa de vitória de Tancredo. Está em casa, lendo muito, recolhido. É uma relação bonita, que eu quero preservar e deixar crescer. Imagino que ele também. **Mas fica complicado, solitário, assim à distância.** [...]. (MORICONI, 2016, posição 1290).

A escolha de incluir os trechos a seguir se justifica por si própria:

**Data: 05/03/1985, São Paulo, para Jacqueline Cantore**

[...] Sinto uma falta muito grande de Pedrinho. E a vida se perde enquanto o telefone não toca, s’as como, né? Enquanto isso, leio uma cõsa linda: *A insustentável leveza do ser*, de **Milan Kundera, um tcheco, que me dá até algumas chaves para — por exemplo — essa relação com [Pedrinho]:** “Mas seria amor? (...) Não seria a reação histérica de um homem que, compreendendo em seu foro íntimo sua inaptidão para o amor, começa a representar para si próprio a comédia do amor?” Pois é. [...]. (MORICONI, 2016, posição 1389).

Pois é. A carta mais importante para o nosso contexto é aquela em que ele relata a perda de Pedrinho e as circunstâncias em que isso se dá. Essa perda coincide com o início da organização/escrita de OADV?, oficialmente.

<sup>12</sup> Pena que a Vanessa da Mata lançou “Ai, Ai, Ai...” com 20 anos de atraso. Será que Caio teria citado a canção na carta? *Se você quiser eu vou te dar um amor desses de cinema...* Uma música que fala sobre fugir impulsivamente (*check*) com um amor (*check*) para lugares paradisíacos (*check*) onde a vida é valorizada pelo essencial em vez de seus enfeites (*check*)? Mas tudo bem, ela só tinha 8 anos em 1984.

<sup>13</sup> Não posso deixar de pensar na pandemia de coronavírus pela qual passamos, que levou tanta gente, instituiu o medo, por si e por conta do governo fascista, e afastou as pessoas drasticamente.

**Data: 12/04/1985, São Paulo, para Luciano Alabarse**

[...] **Aceitei uma proposta louca da Brasiliense.** Venho, há três anos, desde pouco antes de sair *Morangos*, remexendo numa história louca e longa — anotando, pensando. Sem tempo para sentar e escrever. Bueno, a Brasiliense fez essa proposta e topei. Agora estou com medo. Porque tenho apenas que sentar e escrever. Claro que tem um jeito simpático de profissionalização, mas também é arriscado. E se... não sair? Sairá, sairá. Estou tentando me desvencilhar dos meus milhares de outros compromissos para poder trabalhar nesse livro. Preciso receber boas vibrações. Andei caindo do cavalo outra vez. Fui passar a Semana Santa em São Tomé das Letras, **interior de Minas**, com o Pedrinho [...]. Nove meses de paixão. Difícil contar, mas enfim, acabamos discutindo muito — nossas diferenças ficaram muito claras. Não conseguíamos sair da cidade, um pneu furou, não havia borracheiro, o motor pifou — acontecem coisas estranhas aos automóveis lá. Queríamos ir embora imediatamente, e a cidade foi nos enredando enquanto o clima entre a gente ficava cada vez mais hostil. Resolvi me afastar, e agora estou tentando tirar da cabeça. Não estou conseguindo. **Estava muito apaixonado. Acho que nunca tanto. Não consigo mais aceitar relações pela metade. Em outras palavras, raspas e restos não me interessam.** Na saída da cidade, uma coisa fantástica. É uma estradinha Péssima, de terra, que conduz à faixa asfaltada que leva a Caxambu. Bom, quando finalmente conseguimos sair de São Tomé, começou a pintar um arco-íris no céu. Céu limpo, azul, de sol, céu de Minas. Levou muito tempo para se formar, até ficar inteiro, e muito nítido. Então *aproximou-se* do carro, ficou a uns dois metros da frente, e nos acompanhou até a saída da cidade. Nós conseguimos ver onde ele começava e onde terminava, dos dois lados da estrada. Dava para ver direitinho onde as cores se misturavam com a terra, **O carro andava, e o arco-íris, como se abrisse caminho, andava na frente, as cores se misturando com o campo, uns telhados de casas, umas vacas. Estranhíssimo. Como um sinal de proteção & boa sorte?** Chorei muito. Passei a sexta-feira santa chorando sem conseguir parar. Em cima de uma montanha, com um horizonte de 360°. **Pelo país, pelo mundo, pelas pessoas — por mim, claro, principalmente. E vim embora com a sensação de que foi a última vez, o último sonho.** No Rio, soube da morte de Fernando Zimpeck. Doeu bastante. Há pouco, tinha sido Galizia. Paranoia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. **Homossexualidade agora é sinônimo de peste — ninguém se toca mais. E o que você faz com os seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? Então dói, tudo isso dói muito, e ter perdido Pedrinho não ajuda nem um pouco.** [...]. (MORICONI, 2016, posição 1492).

Percebemos Caio passando por uma grande dor multifacetada: a perda de Pedrinho depois de uma entrega tão grande, o horror do impulso destrutivo dos sujeitos (do país, do mundo, das pessoas, de si). E a terrível ameaça da AIDS, misturada, então, com a homofobia. Foi exatamente nesse contexto, nesse mundo de restos, que o autor começou a organizar formalmente o romance que há anos (e, como vimos, antes de ele perceber) já vinha se precipitando. Curiosamente, em uma carta de julho de 1985, ele diz que tem um medo estranho de se entregar completamente à escrita do livro.

**Data: 18/04/1985, São Paulo, para Jacqueline Cantore**

[...] **Não consigo mais me sentir com AIDS.** [...] Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer. Fico todo grávido e imediatamente me vêm *caixas* de Domecq na cabeça. **O problema mais grave é que Dulce bebia mesmo era gim.** Acho que ela se parecia com Tonia Carrero. E era Leo/Tôro ou Tôro/Leo, com uma Lua em Pêxes. [...] Novidade: Dulce, na verdade, só bebe Strega. Flambado. E é dada a premonições, daí minha ideia da Lua em Peixes. **Me forjarás esse mapa?** Te darei maiores dados na sequência, imagino que Dulce teria agora por

volta de 50/55 anos. **Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que direção Dulce terá se transformado?** Pausa megalômana: Marilene, **eu vou escrever um excelente livro. Quero esse clima de decadência total do filme de Brian de Palma. Quero rasgos de lirismo tão incoerentes no meio da lama que cheguem a soar absurdos, com momentos de loucura. Tenho TUDO na cabeça. Treme de pensar. E fico meio bêbado. E não meto mãos à obra. As notas se acumulam. Mas vai, vai. [...] Quis morrer de novo, engoli outra rejeição — mas estou vivo e, sinto muito, vou continuar. Te quero imensamente. Meu coração bate forte. [...].** (MORICONI, 2016, posição 1571).

A carta acima mostra a paranoia que Caio havia desenvolvido de estar com AIDS. Em inúmeras cartas ele fala sobre exames, sobre sintomas, infecções. Infelizmente, sua intuição, como sabemos, estava certa. Também mostra a preocupação que Caio tinha com o aprofundamento das personagens, com os detalhes, beirando à simulação de uma vida mesmo, para contrariar Milan Kundera. Ao mesmo tempo, o romance parece maior que ele: excelente, mas impossível de começar. Por fim, fala francamente sobre a dimensão da dor que sentiu ao perder Pedro.

**Data: 10/08/1985, Porto Alegre, a Sérgio Keuchgerian**

[...] Não acho bonito que a gente se disperse assim, só isso. Encontre, desencontre e nada mais, nunca mais, **é urbano demais — e eu nasci praticamente no campo**, até os 15 anos quase no campo, céu e campo. Não sei se a gente pode continuar amigo. Não sei se em algum momento cheguei a ver você completamente como Outra Pessoa, ou, o tempo todo, como **Uma Possibilidade de Resolver Minha Carência**. [...] O que tem me mantido vivo hoje é a **ilusão ou a esperança dessa coisa**, “esse lugar confuso”, o Amor um dia. **E de repente te proibem isso**. [...] Me pergunto se até a morte — será? **Será amor essa carência e essa procura de amor, nunca encontrar a coisa? [...] Vim pegar energia. Sim. Preciso ver a terra, preciso do horizonte do pampa. Já começa a agir, meus ombros se soltaram. Olhei no espelho e aquela ruga entre as sobrancelhas se desfez.** [...] (MORICONI, 2016, posição 1754).

Aqui, Caio coloca mais uma vez a oposição metrópole-interior, em toda sua potencialidade simbólica. Reflete também sobre a busca pela “coisa”. Paira a terrível fratura social da AIDS.

Em agosto de 1986, Caio publica uma crônica n’*O Estado de S. Paulo* em resposta às reclamações dos leitores de que seus textos estavam tristes demais. Com seu jeito debochado e irônico, ele ficcionaliza um dia “perfeito” de sua vida. Dentre as maravilhas de seu dia, escreve: “Não, Pedro não tinha ido embora, nem Dulce partido [...]” (ABREU, 2014, posição 1383). Isso é curioso porque o público ainda não sabia quem eram Dulce e Pedro, muito menos que eles haviam partido. Contudo, Caio já havia ficcionalizado Dulce Veiga em *Triângulo das Águas*, de 1983, quando a personagem Santiago está conferindo alguns discos e Dulce Veiga figura disfarçada entre os nomes de cantores reais.

**Data: 19/03/1990, São Paulo, a Maria Lídia Magliani**

[...] O que quero te contar, criatura, é que **viraste personagem**. Pois é. Te escrevo então para pedir uma espécie de permissão. Seguinte: **no livro todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. Ele é um jornalista chegando nos 40 anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou de um canto para outro, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, homem ou mulher. Ele nem sabe direito da própria sexualidade, na verdade o romance inteiro é o pobre buscando a própria *ânima***. Bem, no momento em que se passa a história — uma semana de fevereiro — ele está morando num apartamento na rua Augusta, próximo à Praça Roosevelt. **É um apartamento deixado por uma amiga — e é aí que você entra — que largou São Paulo para morar no interior de Minas. Às vezes ele chega em casa e há uma carta dela**. Só que, na hora de batizá-la (aliás, ela não estava planejada, nasceu de enxerida), não consegui evitar: me veio *Lídia*. Já pensei muito — Laura, Clara, Ana — mas ela se recusa a mudar de nome. [...]. (MORICONI, 2016, posição 2242).

Nessa carta, fica ainda mais explícito o caráter autobiográfico do livro (hmmm...), com a ficcionalização da vida de Caio nas redações, a constante andança, sem se adaptar a local geográfico algum, a dificuldade de permanecer em relacionamentos mais longos e o conflito com a própria sexualidade. Apresenta, ainda, outra figura copiada de sua vida para dentro do livro.

**Data: 12/07/1990, São Paulo, a Maria Lídia Magliani**

[...] **Foi um trabalho de Hércules**. Chama-se *Onde andaré Dulce Veiga?*, é aquele romance no qual eu vinha *remanchando* desde 85. Imagina que escrevi um policial, histórico, naturalmente, mas cheio de tramas & ação. **Descobri o fascínio do enredo, das personagens — ficção *mesmo*. Escrevi cerca de duas mil laudas, para chegar numas 200**. Fiquei feliz — e com um terrível problema de coluna, resultado de passar oito a doze horas na máquina. Preciso de um computador! [...] **Ando exausto de Realidade Brasileira. Tudo muito penoso, ir ao banco, ao supermercado, pagar aluguel. Tudo no meio da barbárie, da violência, da miséria. Procuro sair de casa o mínimo possível, mas esse mínimo já está se tornando um martírio. Muita feiura, Magli, muita violência e miséria**. [...] Ando morto de saudade de Porto Alegre, acho que vou agora no fim do mês, ficar uns 10 dias. Vou de ônibus, bem pobrinho. **Basta sentar nos degraus de casa, tomar um sol com Zaél e Nair, chimarrão com bergamota (mistura explosiva), uma noitada no Lola ou/ Ocidente, uma voltinha na Redenção, um pôr-do-sol no Guaíba — e já me sinto tri-reenergizado. Amo demais o Sul. Naturalmente que é um Sul utópico, que existe mais na memória afetiva, filtrada, do que na real**. Mas sempre me pergunto por que, raios, a gente tem que partir. Voltar, depois, quase impossível. Fui ao Rio para o enterro de Cazuzá. Imagina: eu NUNCA na minha vida tinha ido a um enterro. [...] Acabou sendo bonito, toda aquela gentalha em prantos, provavelmente porque o identificava como a bichinha aidética do barraco da frente. **Bonito e terrível, no sentido brasileiro do termo. Ai, Brasil, Brasil, mostra a tua cara. Meu livro gira todo em tomo do BRASIL. Um Brasil imundo, corrupto, violento, mas também mágico, sensual. Sinto cada vez mais uma paixão desesperada — e rejeitada — por esta terra. Aquele amor não-retribuído que aos poucos vai virando veneno, desejo de vingança, rancor e mágoa**. Mudei tanto, será a idade? Serão os tempos? Perdi aquela necessidade juvenil de me apaixonar toda semana. Ressabiei. Não fechei, acho, mas. Ah, sei lá. [...]. (MORICONI, 2016, posição 2282).

Aqui, Caio fala sobre como se doou profundamente à escrita de OADV?, afirmando que o livro é ficção *mesmo*, o que soa estranho, pois seus outros livros também são ficção, mesmo que autoficção em vários momentos, e esse parece ser o mais profundamente autoficcional da

obra do escritor. Depois, na esteira de seus cansaços e reflexões comuns dessa época, reclama da metrópole, da violência, do Brasil. E contrasta isso com a tranquilidade *tri-reenergizante* de um lugar originário, que ele mesmo define como utópico, isto é, ficcionalizado por sua memória afetiva. O horror da AIDS volta a aparecer, dessa vez de forma ainda mais intensa, com a morte de Cazuzza, e com a homofobia se enraizando cada vez mais no vírus. Ah, o Brasil, esse lugar ambivalente onde tudo é perigoso e divino maravilhoso.

**Data: 02/08/1990, São Paulo, a Luciano Alabarse**

[...] Imagina: escrever, agora, dói não mais como metáfora, mas fisicamente. Nos últimos seis/ sete meses, escrevendo entre oito/dez horas por dia, fiquei com um PUTA desvio na coluna. [...] Mas isso tem me deixado assim, pensando: **curioso que o ato de criar possa arrebeitar o corpo da gente**. Penso em John Fante, cego e com as pernas amputadas por causa da diabetes, ditando seus últimos livros à mulher. **Há algo de muito belo nisso. Então fica assim: Onde andaré Dulce Veiga? foi o livro que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota-a-gota, palavra por palavra.** Será lançado nos primeiros dias de setembro, e eu estou naquela fase em que não sei mais o que escrevi. De um mês para cá, tentando emergir dele, sinto uma saudade louca daquele universo, daquelas personagens. É muito triste acabar um livro — ou não? [...] **Cada vez gosto mais da luz, cada vez acho a alegria, o prazer, mais importantes. Dulce Veiga é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR. Que se possa cantar, e o universo passa a ter sentido. Tudo na trilha de descobertas tão simples, tão fundamentalmente leves. Muita coisa envolvida nisso.** Por exemplo: fui ao enterro do Cazuzza. Nunca tinha ido a um enterro na vida. Foi bonito: o povão cantando, ele dormindo. Tenho certeza que em paz — afinal, ele *cantou* até mais do que o possível. Respeito cada vez mais quem consegue. Outra noite sonhei com Vinicius de Moraes. Na verdade, fiz um passeio no astral com ele: amava tanto a vida. [...]. (MORICONI, 2016, posição 2328).

No mês seguinte, relata a outro amigo a dolorosa entrega ao livro, romantizando o ato de sentir no corpo o trabalho de escrita. Um livro difícil, que demorou provavelmente porque fala das coisas que Caio mais queria falar, as quais já vinham aparecendo em sua obra. Depois, fala novamente sobre a importância da simplicidade, sobre as coisas singelas da vida, e, sobretudo sobre o verbo cantar. A resistência de Caio a escrever o livro idealizado se transformou, com a mesma intensidade, na entrega ao projeto.

**Data: 02/11/1990, São Paulo, a José Márcio Penido**

[...] **Quando cheguei à frase final — que já existia desde que escrevi a primeira — tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê.** Só repetia, **na terceira pessoa.** Caio F. Caio F. você conseguiu. [...] Portanto, meu futuro parece mesmo ser o Nobel, lá pelo ano 2000, se não morrer antes de susto, de bala ou vício. Sendo que esta terceira opção naturalmente é a mais provável. **Tudo isso me deixa com calafrios na barriga, e uma certeza maluca de que o que realmente quero — como a gente é louco — é na verdade o oposto de tudo isso, entende? Tipo Dulce Veiga, mesmo. De tudo que tenho vivido ultimamente, o mais gostoso foi uma semana passada em Porto Alegre, chez Zaél e Nair, que sempre perguntam por você. Jardim com rosas, mesa posta com café da manhã, bolo de milho, taquaireiro no fundo, passarinhos, silêncio. Uma ilusão de eternidade.** Acertei com Nair, que está ótima, que aquela casa será minha por herança. **E armo mentalmente para mim um futuro assim, na província, cuidando**

**de rosas no jardim, fazendo canteiros com arruda, alecrim, manjeriço. Será? Ando enfasiado, esgotado do eixo-Rio-São Paulo, é veneno puro, no pior sentido, feira das vaidades inúteis, preparação de uma úlcera, um enfarto, coisas assim.** Estou cada vez mais bossa-nova, espiritualmente sentado num banquinho, com o violão no colo. **Deus, como eu quero paz, Zézim.** [...] Mas vamos lá, tudo por Dulce Veiga. Divulgue ele(a), **sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu.** [...]. (MORICONI, 2016, posição 2376).

A importância do ato de cantar voltar a aparecer, e o caráter de elaboração de vivências, de destino da dor, presente na obra, se revela no pequeno colapso/orgasmo emocional. Caio diz seu nome em terceira pessoa. É em terceira pessoa também que o narrador de OADV? ouve seu nome, enunciado por Dulce, no final da narrativa. Com ainda mais intensidade, Caio relata na carta sua identificação com a personagem: o querer outra coisa que não o luxo, não a fama, não a cidade grande, venenosa, doentia, mas a simplicidade da infância, projetada no desejo de um futuro. Mais uma vez demonstra estar ciente do que está fazendo em relação à “arte do romance”. Quase quatro anos depois da publicação do livro, todas essas características haviam se intensificado em sua vida. O autor chega a se perguntar se essa outra coisa não está, de fato, na morte:

**Data: 12/04/1994, Paris, a Guilherme de Almeida Prado**

[...] Guilherme, mon cher, precisamos — eu e você e todo mundo — tomar muito cuidado com esses tempos. **São tempos de horror. Tudo fica ainda mais grave neste país de là-bas, como é o Brasil, e mais ainda numa cidade como São Paulo — onde a crise econômica, a corrupção, a violência, a falta de futuro, a miséria material foi gerando sem que as pessoas percebessem também uma miséria psicológica, uma miséria espiritual ainda mais terrível e mais patética.** São Paulo virou um grande salve-se-quem-puder: ninguém ajuda ninguém. E se as pessoas como nós — os “especiais”, os cineastas, os escritores, os músicos, os poetas: a gente que tenta criar beleza e dignidade — também começarem a agir dessa maneira, **então vale mais a pena a casinha pobre de Dulce Veiga no meio do mato, as panelas arrebitadas em que Odete Lara uma vez cozinhou arroz integral para mim.** Compreende? [...] Não sei fazer “jogo social”. Até saberia, mas não me interessa, tenho preguiça. **Como Dulce V., eu sempre quis só “outra coisa”, e vou chegando a um ponto em que tenho pensado se essa “coisa” não será a solidão mais completa — e se não ela, essa solidão idealizada, porrada de gatos, rosas, Mozart e livros, será quem sabe somente a morte. Há que ter paciência para esperar por ela, que é a única certeza entre todas as nossas ilusões tolas.** [...]. (MORICONI, 2016, posição 3845).

Paula Dip (2014) nos conta que a inspiração da personagem Dulce Veiga surgiu pela primeira vez em 1974, quando Caio assistiu ao filme *A estrela sobe*, no qual Odete Lara – inspiração direta da personagem – fizera o papel de uma cantora com o mesmo nome que Caio daria para sua estrela. A Dulce do filme cantava uma canção chamada “Nada além”, que também foi transmutada por Caio para dentro da colagem do romance. Paula também reproduz, em seu livro, um depoimento do autor sobre a criação da obra:

Foram anos para parir o texto, a editora esperando, o dinheiro acabando, e nada, branco total. Muito tempo depois, eu continuava fazendo biscates, “costuras” para acertar o aluguel, o livro empacado, eu estava numa fila de banco quando tive um insight. A primeira frase do livro surgiu numa tela branca, na minha cabeça, como uma iluminação. Foi como se um raio tivesse me atingido. Parei o que estava fazendo, dei meia-volta, fui para casa e comecei a escrever. E o livro foi baixando, como que por milagre, fluía pronto, da minha cabeça, direto para o papel. Mas nada é assim tão simples, para escrever tenho minhas manias: preciso de pelo menos mil laudas brancas ao lado da máquina de escrever e uma rosa amarela diante do retrato de Virginia Woolf, minha padroeira, e livros, livros e mais livros, livros mágicos que me ajudam, poesia, Jung, Freud, romances, psicanálise. (DIP, 2014, posição 5752).

Aí está: a obra – que é ficção *mesmo* – atravessada profundamente pela vida de seu autor, simbolizados por elementos da procura a uma “Outra Coisa”, pelas personagens recortadas da vida real, pelo desejo de regresso a um paraíso perdido, pelo constante movimento, pela fratura da perda de um amor, pela paralização causada por um momento de abertura política, pela ameaçadora e nova AIDS, pela desilusão com a vida. Podemos sintetizar tudo isso com o que escreveu Márcia Ivana de Lima e Silva para o jornal da UFRGS em 2016:

Esse resumido itinerário do escritor e das sensações que ele vai deixando/acrescentando pelas cidades por que passa, rastreado a partir de sua correspondência, aponta para um sentimento de deslocamento em relação a todos os lugares. Mesmo que, inicialmente, haja satisfação ou até mesmo euforia em relação a alguma cidade, aos poucos isso é substituído por desinteresse, solidão, às vezes desespero, o que não se restringe à sua relação com a capital gaúcha. Seja a pequena Santiago, a promissora Porto Alegre, a grande São Paulo ou a exuberante Londres, todas, de um jeito ou de outro, acabam por sufocá-lo, mas, paradoxalmente, por desapontá-lo, não se deixando dominar. [...] Isso ocorre porque o lugar de Caio sempre foi sempre será a literatura, que nunca o sufocou, nunca o desapontou, e que ele dominou como poucos. [...] O lugar de onde Caio sempre falou foi a literatura; o lugar que ele sempre buscou foi a literatura; o lugar de onde ele quer ser lembrado é a literatura. (LIMA E SILVA, 2016, p. 13).

### 3 A NOSTALGIA DE UM PARAÍSO PERDIDO, DO ÚTERO MATERNO

#### 3.1 EM VEZ DO DIVÃ, UMA POLTRONA VERDE

Isso tudo que vimos pode a literatura. Tzvetan Todorov, em seu célebre texto “O que pode a literatura?”, do livro de 2007 *A literatura em perigo*, perscruta quais seriam alguns dos motivos de ser da literatura. Para isso, começa o texto nos contando sobre como a literatura foi essencial no enfrentamento dos *restos* de situações-limite vivenciadas pelo filósofo inglês John Stuart Mill e pela escritora Charlotte Delbo – ele, a depressão, ela, a prisão em Auschwitz. Guardadas as devidas proporções e conjunturas, a literatura teve um papel humanizador para ambos. Nas palavras de Mill, citado por Todorov (2009, p. 74): “Eles [os poemas de Wordsworth] me pareceram ser a fonte na qual eu podia buscar a alegria interior, os prazeres da simpatia e da imaginação que todos os seres humanos podem compartilhar [...]”. Nas

palavras de Delbo, também citadas por Todorov (2009, p. 75): “As criaturas do poeta são mais verdadeiras que as criaturas de carne e osso, porque são inesgotáveis. É por essa razão que elas são minhas amigas, minhas companheiras, aquelas graças às quais estamos ligados a outros seres humanos [...]”.

Fica evidente aquilo que Kundera havia elaborado sobre o romance enquanto existência, não realidade, tratando das possibilidades humanas, apresentando personagens como potencialidade, ao leitor, de expansão do horizonte dessas possibilidades. Todorov coloca, então, o efeito que as narrativas dos romancistas têm para ele: “Elas me permitem dar forma aos sentimentos que experimento, ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem a minha vida. Elas me fazem sonhar, tremer de inquietude ou me desesperar.” (TODOROV, 2009, p. 75-76). Há aí um claro ponto em comum entre literatura e psicanálise, e nesse ponto está OADV?: a narrativa, alheia no caso da literatura e própria no caso da análise, como fazer linguístico capaz de dar contorno e ordenamento – sentido – às mais variadas possibilidades de experiência humana.

E a Psicanálise, enquanto teoria, parece se encontrar com a literatura naquilo que se desencontra com as ciências exatas, pois propõe diversas narrativas de como se dão as experiências humanas. Claro, há de se reconhecer que uma boa parte da teoria psicanalítica estabelece, diretamente, métodos, práticas para a análise. Por isso, não é possível dizer que toda a Psicanálise se aproxima da literatura, pois tal confluência só acontece quando há em comum esse caráter de exploração das possibilidades subjetivas. Isso não é verificável cientificamente, não há como comprovar que as pessoas que leem Psicanálise, ou até mesmo as que fazem análise, se organizam, se reconhecem, expandem seu horizonte de possibilidade existencial a partir do que os psicanalistas propõem em seus textos.

Na esteira dessa discussão, Todorov fala sobre a literatura:

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. Nesse sentido, pode-se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e psicólogos e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo. [...] A verdade dos poetas ou a de outros intérpretes do mundo não pode pretender ter o mesmo prestígio que a verdade da ciência, uma vez que, para ser confirmada, precisa da aprovação de numerosos seres humanos, presentes e futuros; de fato, o consenso público é o único meio de legitimar a passagem entre, digamos, “gosto dessa obra” e “essa obra diz a verdade”. (TODOROV, 2009, p. 77-78).

Podemos colher um belíssimo exemplo dessa discussão no texto “Por uma literatura expandida”, da escritora Carola Saavedra, um dos ensaios de seu livro *O mundo desdobrável*:

*ensaios para depois do fim* (2021). O livro foi escrito durante a pandemia de coronavírus, período em que nos apegamos ainda mais à literatura e às artes em geral para tentar organizar a narrativa da nossa vida perante uma situação-limite. E é sobre isso que o livro fala. “Por uma literatura expandida” é composto por vários textos/tópicos curtos.

No primeiro deles, Saavedra nos conta sobre o relacionamento com a filha, pequena na época em que se passa o relato, durante seu processo de escrita de *Com armas sonolentas* (2018), seu livro de maior sucesso. Diariamente, quando a escritora se fechava no escritório para trabalhar, no momento da “despedida” a filha chorava e reclamava. Carola nos conta que isso a fazia se lembrar do texto de Freud no qual ele explica que os objetos deixam de existir para crianças da idade de sua filha quando somem de seu campo de visão. Ao voltar, a filha a recebia com grandiosas demonstrações de afeto. Um dia, contudo, a menina propôs que elas brincassem de “mamãe vai trabalhar”, nas palavras de Saavedra, uma espécie de jogo teatral em que encenavam inúmeras vezes o momento da partida para o escritório, alternando papéis – por vezes a filha era a mamãe, outras vezes era ela mesma. A filha exigia que Carola atuasse de acordo: se a escritora estivesse no papel de filha, deveria chorar como ela chorava quando a mamãe, interpretada pela criança, saísse, e ficar muito feliz quando ela voltasse. No relato, podemos ver uma teoria psicanalítica “fazendo sentido” com a vida real, mas a beleza do que Saavedra nos conta está no que a brincadeira mostra sobre a ficcionalização:

O que nossa brincadeira me mostrava era que aquela representação, podemos chamar de “teatro”, tinha o poder de aplacar a angústia que ela sentia ao me ver desaparecer sem saber quando eu voltaria e se voltaria. Não só isso, permitia que ela compreendesse o mundo e como agir nesse mundo, pois aquele pequeno teatro lhe ensinava o que era ser ela mesma, o que significava estar no meu lugar, compreender que eu não desapareceria de verdade quando ia trabalhar e, principalmente, olhar para si mesma, para a própria dor, e consolar-se ao mesmo tempo que me consolava. Resumindo, o efeito era imenso, profundo e variado, e nos permitia (a mim também) sentir-nos menos desamparadas. O curioso é que aquilo não era uma imitação de algo que eu costumasse fazer, mas algo instintivo dela, que surgiu assim que começou a falar. E, obviamente, essa capacidade de fabulação não se trata de um mecanismo só dela, mas de todas as crianças. (SAAVEDRA, 2021, p. 166-167).

O relato demonstra a articulação, entre forma literária e teoria psicanalítica, observável por sua leitora, passando tudo pelo terreno da linguagem. Afinal, a filha só desenvolveu a forma de elaboração por via artística/representativa/literária quando aprendeu a falar. Só aí pôde começar a experimentar com o mundo das possibilidades humanas, movimentado pelas personagens autofictícias, para expandir seu horizonte de conhecimento da experiência humana e esboçar uma organização coerente de si e de sua situação-limite – a separação da mãe. Para Saavedra, “é nesse jogo de sentidos desdobráveis que se abre espaço, as pequenas frestas, para que surjam outros mundos.” (SAAVEDRA, 2021, p. 194).

Kundera e Todorov falam de forma similar também sobre o papel do leitor, que não é passivo, mas, convocado a interpretar o que lê, mobiliza toda sua capacidade simbólica, associativa, semântica, que, então, ele projeta na obra e em que, por sua vez, a obra se projeta de volta. Brandão também fala desse leitor ativo:

Ato do olho que rasga o texto, impondo-lhe novas marcas: isso é a leitura também criativa, também produção do desejo, pois cada leitor lê com seus fantasmas, seus medos, suas paixões. [...] Antes de tudo, o que constitui o objeto literário é o desejo do narrador e do leitor que o lê, reconstituindo-o com sua leitura. (BRANDÃO, 1996, p. 36-38).

É evidente que embora não seja terapia e não se proponha a isso, a literatura pode assumir um profundo papel terapêutico ao nos oferecer novos quadros das possibilidades humanas e de como narradores e personagens lidam com os restos de suas situações, sejam elas extremas ou cotidianas. Foi o que vimos na seção anterior, na correspondência de Caio, que planta esse aspecto organizador da subjetividade na própria obra autoficcional e procura, quase que ao mesmo tempo, mas também até o final de sua vida, colhê-lo de volta.

Antonio Candido discorre sobre isso ampliando ainda mais a problemática, colocando-a como uma questão social. No texto “O direito à literatura”, de 1988, argumenta que a produção literária é um bem incompressível ao ser humano, isto é, direito indispensável. Esse texto, inclusive, é ponto de partida para o texto supracitado de Carola Saavedra.

Infelizmente, algumas percepções otimistas do autor na primeira seção do texto acabaram se esfacelando na última década. Por exemplo, ele comenta que “a barbárie continua até crescendo, mas não se vê mais o seu elogio, como se todos soubessem que ela é algo a ser ocultado e não proclamado” (CANDIDO, 2011, p. 172) e comemora que “os políticos e os empresários de hoje não se declaram conservadores, como antes, quando a expressão *classes conservadoras* era um galardão. Todos são invariavelmente de *centro*, e até de *centro-esquerda*, inclusive os francamente reacionários.” (CANDIDO, 2011, p. 173-174). Vimos o oposto disso acontecer com a ascensão fascista no Brasil desde as Jornadas de Junho de 2013, há quase dez anos, e com todos os seus desdobramentos até a pandemia de coronavírus.

No entanto, a discussão quanto à literatura se mantém intacta. Nesse mesmo Brasil perigoso-divino-maravilhoso, vimos recentemente fenômenos literários potentes, de profunda abordagem social, como o sucesso de *Torto Arado* (2018), de Itamar Vieira Junior, o resgate e a reedição da obra de Carolina Maria de Jesus, o aumento da popularidade de Conceição Evaristo, só para citar alguns. Como propôs Candido, a literatura continua sendo um bem incompressível, tanto no sentido individual quanto no social. Para ele, a literatura é humanizadora, e humanização é

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO, 2011, p. 182).

Além disso, ele propõe que a literatura nos torna mais empáticos, mais abertos para a sociedade. Seu texto também está em concordância precisa com a discussão sobre o papel organizador da subjetividade que a literatura exerce. Nesse sentido, coloca em lugar privilegiado a importância da estrutura, da forma textual. Segundo ele,

quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. Se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. [...] A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. (CANDIDO, 2011, p. 179).

Ilustro essa importância da forma citando um miniconto, de autoria incerta<sup>14</sup>, mas frequentemente atribuído a Ernest Hemingway – “For sale: Baby shoes, never worn” – que pode ser traduzido assim: “À venda: Sapatos de bebê, nunca usados”. Com apenas seis palavras, no original em inglês, o miniconto fornece ao leitor uma mensagem que por si só não quer dizer nada de relevante, é apenas um anúncio, mas destacada enquanto texto literário, contém um sentido avassalador.

Um exemplo parecido pode ser encontrado no conto “Pela passagem de uma grande dor”, do livro *Morangos Mofados* (1982), de Caio. Há, claramente, uma angústia, uma enorme tensão na atmosfera dessa narrativa, condizente com a atmosfera da primeira parte do livro. Lui e sua interlocutora na chamada telefônica conversam sobre muitos assuntos diferentes, como se não conseguissem tocar no assunto do qual precisam falar. Uma única linha nas 9 páginas do conto, na versão consultada, muda profundamente toda a cadeia significativa apreendida do texto: “– Vou tirar amanhã – ela falou de repente.” (ABREU, 1985, p. 31). A resposta de Lui é um “hein?”, como se estivesse se fazendo de desentendido, ela diz que “nada” e eles voltam a falar sobre assuntos diversos. No entanto, no leitor algo se fraturou com o detalhe, que

<sup>14</sup> Por tal motivo o miniconto não consta nas referências do trabalho, mas indico um artigo da internet sobre a controvérsia da autoria: <<https://slate.com/culture/2013/01/for-sale-baby-shoes-never-worn-hemingway-probably-did-not-write-the-famous-six-word-story.html>> Acesso em 31/03/2023.

é tão pequeno no conto que pode passar despercebido e não causar nenhuma alteração significativa na leitura.

O conto é dedicado a Paula Dip, que, no seu livro aqui citado inúmeras vezes, confirma se tratar de um aborto. O leitor, em 1982 ou 2023, sem contato com o relato de Paula, contudo, precisa participar ativamente da tarefa de significar esse trecho durante a leitura, lendo também seus (próprios) fantasmas, medos e paixões, como propôs Brandão. E com isso, pode, inclusive tirar outras conclusões da fala da personagem. Por exemplo, o ano de lançamento de *Morangos mofados* é o mesmo ano em que o primeiro caso de AIDS é noticiado no Brasil. Alguém poderia imaginar que a personagem tiraria sangue para o exame. Não importa exatamente o que ela pretende tirar, mas os efeitos de sentido que a posição dessa fala tem no conto.

Essa discussão é importante para a análise de OADV? porque, da mesma forma, essa narrativa nos apresenta muitos detalhes, às vezes mais cifrados ou abstratos e, mesmo se não soubéssemos nada sobre a vida de Caio Fernando Abreu e de seu processo de escrita do romance, ainda conseguiríamos depreender movimentos, desejos, deslocamentos, enfim, ações da personagem, pois isso está inscrito na própria forma do texto.

Um dos primeiros conceitos psicanalíticos esboçados por Freud, ainda em conjunto com o médico Josef Breuer, foi o método catártico, que já traz no próprio nome a inevitável referência à arte, ou, se quisermos, à literatura, como elaborado por Aristóteles em sua *Poética*. Inclusive, seria a partir da tragédia grega que Freud pensaria uma de suas mais famosas teorias, o Complexo de Édipo. E por falar em Aristóteles, em suas ideias já estão, de uma forma ou de outra, todas aquelas anteriormente exploradas aqui. Em suma: “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). Terá a filha de Carola Saavedra lido Aristóteles?

Freud desenvolveu toda uma lógica de funcionamento da psique<sup>15</sup>, que explica ações, sintomas, impulsos, muitas vezes contraditórios ou obscuros. Como o psicanalista Luís Carlos Menezes, ex-presidente da Sociedade Brasileira de Psicanálise, nos lembra, “essa rede nocional é especulativa, fictícia, hipotética e opera colada na experiência, ou seja, no ‘objeto’ que está sendo pensado.” (MENEZES, 2020, p. 7). Além disso, “toda objetivação que se cristalice perde o essencial daquilo que se está pretendendo dizer.” (MENEZES, 2020, p. 9). Isso não quer dizer

---

<sup>15</sup> Psique, em termos gerais, é a totalidade psicológica de uma pessoa, tanto consciente quanto inconsciente. Em alguns momentos do trabalho, utilizei o termo subjetividade como sinônimo de psique, pois falava predominantemente de totalidade consciente do sujeito, isto é, suas emoções, seus desejos conhecidos, suas motivações, a ordem narrativa consciente de sua vida, seus preconceitos expressos etc. Optei por adotar o termo psique a partir daqui por estar falando especificamente da obra de Freud, na qual o conceito de inconsciente nasce e adquire moradia privilegiada.

que a Psicanálise seja uma mentira, mas que ela depende do sujeito analisado ou de seu leitor para produzir sentidos junto à experiência, produzir *uma* verdade, não *a* verdade, toda vez que é mobilizada. Isso faz parte da raiz da recente polêmica do curso de bacharelado em psicanálise, na modalidade de ensino a distância, criado por uma instituição privada de ensino superior. Como se sistematiza um saber que não é apreensível da forma tradicional, mas colado à experiência própria? Bom, o curso de Letras também faz isso com a literatura, mas há a diferença: a literatura não tem pacientes e um movimento inadequado em relação ao texto literário dificilmente vai induzir uma pessoa ao suicídio, por exemplo. O próprio Freud precisou se voltar para si, “afundar-se em si mesmo” de uma forma inédita e criativa, colada a sua própria experiência, para que a Psicanálise pudesse ser arquitetada. É precisa e bela a definição que Menezes dá para a Psicanálise no final de seu texto:

Em descompasso com todo o saber constituído, a psicanálise, criada por um cientista convicto, não pode ser considerada ciência no sentido convencional, com certeza não é uma filosofia, nem uma religião, nem uma arte. Mas foi engendrada no âmago da cultura ocidental, em uma encruzilhada da ciência, da filosofia, das artes e das religiões e de todas elas se nutriu para surgir e delas se nutre, sobre elas diz coisas que nunca foram ditas antes. Mas sempre em descompasso. Estranho no ninho que, no momento em que deixa de sê-lo, tal é a natureza de sua prática e daquilo que visa, deixa de ser psicanálise. Pois o que busca é sempre o que é, em cada um, estranho/familiar. (MENEZES, 2020, p. 12).

À definição de Menezes eu só adicionaria: o que a Psicanálise quer é outra coisa.

### 3.2 DULCE VEIGA: UM CORPO QUE CAI

*Leitmotiv* é, segundo o Dicionário Michaelis<sup>16</sup>, para a música, uma

frase melódica ou tema associado a determinada ideia, pessoa, objeto ou situação, e que acompanha cada reaparição destes. (Utilizado inicialmente em óperas do compositor alemão Richard Wagner, que lhe conferiu importância fundamental como recurso de desenvolvimento musical e de alusão dramática.)

Para a literatura, “tema dominante, recorrente, ou motivo central que se repete em uma obra ou no conjunto da obra de um autor.”. Para o cinema, a TV e o teatro, “ideia diretriz, personagem, palavra, frase etc., que retornam na forma original, ou mesmo alterada, em diferentes momentos de um filme, uma peça de teatro ou uma produção ficcional para televisão [...]”.

Uma expressão equivalente, em português, seria *motivo literário*, mas *leitmotiv* parece um termo muito mais adequado com seu baú de significados para várias expressões artísticas

<sup>16</sup> Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis, versão *online*. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/leitmotiv/>>. Acesso em 26/03/2023, às 16h17.

diferentes, partindo da música, uma das matérias-primas de Caio Fernando Abreu, e se aplicando também ao cinema de Dulce Veiga.

OADV? é uma narrativa repleta de *leitmotiven*, alguns mais abstratos como a fragmentação subjetiva e as imagens de uma cidade prestes a explodir, e outros mais pontuais, como a cor verde. São quase cem menções a essa cor ao longo da obra, a maioria fazendo referência, de alguma forma, a Dulce Veiga. Nesta subseção, portanto, faço uma análise intertextual sobre esse *leitmotiv* e suas possíveis nuances significativas. Superado o momento de revisão teórica, faço essa análise sem um fio condutor exato, apenas explorando as intertextualidades que se levam, umas às outras. Em vez de fornecer explicações sobre Dulce, promovo uma “associação livre” entre imagens e referências, para que, em mim e em você, essa personagem se componha, na via dos nossos desejos, medos e fantasmas.

Começemos por seu nome. Veiga significa para o Michaelis<sup>17</sup> “planície cultivada e fértil [...]”. Dificilmente pensamos em uma extensão de terra cultivada e fértil, ainda mais se ela for *dulce*, sem imaginarmos a cor verde. Como vimos, Caio queria ter olhos verdes e ser cantor. Claro que Odete Lara, a musa inspiradora de Dulce Veiga, tinha belos olhos verdes. Em matéria de 1985 para a revista *Around*, Caio escreveu sobre uma tia sua:

Além dos talentos culinários, tia Piba contava também com um inesquecível par de olhos verdes, frequentemente marejados de lágrimas, principalmente quando ouvia Gregório Barrios e Lucho Gatica. Ou Anísio Silva. Costumava cantar “Quero beijar-te as mãos” (quem lembra?) enquanto preparava seus quitutes. (DIP, 2014, posição 3643).

Para complementar o verde mar das coincidências: Paula Dip tinha um fiat verde, que Caio menciona no conto “Mel & girassóis”. É possível que eles tenham andado nesse carro verde por São Paulo em busca de características para as personagens do romance, mas isso é apenas uma especulação minha.

Na ocasião do fim de seu namoro com Ivan Mattos, Caio fez um texto sobre o término para a revista *Around*. No meio do relato de uma viagem onde tudo estava maravilhoso, ele menciona, de maneira bem específica, a “sungu verde de lycra” (DIP, 2014, posição 3526) de Ivan. No mesmo texto, escreve, sobre uma de suas rápidas paixões anteriores a essa: “Onde andará? (‘Onde andará?’ é das perguntas mais tristes que conheço, sinônimo de se perdeu.)” (DIP, 2014, posição 3512).

---

<sup>17</sup> Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis, versão *online*. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/veiga/>>. Acesso em 31/03/2023, às 15h42.

A música-tema de Dulce para o filme que Guilherme de Almeida Prado faria a partir de OADV?, composta por Caio e pela amiga Laura Finocchiaro, se chama “Poltrona Verde”.

Vejam sua letra:

**Poltrona verde**

Aqui sentada abandonada  
 Contemplo o mundo imundo  
 O tudo e o nada  
 Assim eu estou tão cansada  
 Assim perdida alucinada  
 Sobre o verde veludo desta poltrona  
 Apaixonada por tudo e nada  
 Navego em sedas me perco em mares  
 Eu tão distante do mar da vida  
 Farta de amores  
 Cheia de bares  
 Aqui sentada incendiada  
 Contemplo o mundo vagabundo  
 O nada e o tudo  
 Fumar é um prazer  
 Toda ferida aqui parada  
 Quase afogada na lama verde,  
 Veludo mudo poltrona vida  
 Única amiga de uma cilada  
 Tão colorida  
 Que me deixou  
 Aqui sentada iluminada  
 Contemplo o mundo o mal o bem  
 O tudo o nada e o mais além  
 Vou pra não voltar. (DIP, 2014, posição 5737).

Na letra da música, que acabou não sendo usada no filme, a estafa compartilhada entre Caio e Dulce é evidente. Estafa de São Paulo ou das cidades grandes. Ou, para lembrar a reflexão de Márcia Ivana, de todos os lugares geográficos. Estafa dos jogos sociais, do excesso de interações cotidianas que mesmo a moderada fama podia proporcionar. Também há uma ideia de paralisia, tal como vimos em Caio depois da agressão ditatorial e no narrador no início do romance. A partir do verde veludo da poltrona na qual Dulce navega em sedas e se perde em mares, podemos lançar a discussão para outros inúmeros desdobramentos. Afinal, como nos alerta Dulce:

São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição. (ABREU, 2007, p. 227).

**Continuidade dos parques.** Neste conto de 1956 de Julio Cortázar, um homem, depois de executar funções burocráticas do trabalho, volta a ler um livro que havia iniciado há alguns dias. O primeiro cenário é seu escritório, cuja janela dá para um parque de carvalhos.

“Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos.” (CORTÁZAR, 1972, posição 22). A personagem escapa à pressão do dia a dia em sua poltrona verde, além de também ser fumante, tal qual na música de Dulce. Tal ação, fumar, funciona como símbolo de prazer, de liberação da tensão.

No romance lido pela personagem há uma vida acontecendo no parque de carvalhos, para além da superfície da janela, quase como se o “pra fora” do cenário exterior fosse o “pra dentro” da perspectiva da personagem. Nesse cenário, um casal tem seu último encontro “na cabana do mato”. Amor e morte se misturam como acontece nas obras de Caio. “Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir.” (CORTÁZAR, 1972, posição 28). Eles se separam e a mulher deve “continuar pelo caminho que ia ao Norte” (CORTÁZAR, 1972, posição 36). Tal qual Dulce vai para Estrela do Norte?

O homem, por sua vez, toma o caminho oposto até chegar a uma casa, na qual entra. Ao entrar, ele vê “o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (CORTÁZAR, 1972, posição 36). Lemos, então, uma personagem que lê um livro, cujo enredo começa na continuidade dos parques, para fora da janela da vida real, e depois se volta para dentro, encontrando, nessa fusão de planos, a si próprio em terceira pessoa, pelos olhos da personagem do livro. Uma leitura possível é de que algo fatal irá acontecer com o homem sentado na poltrona verde, e quem conduz o acontecimento é ele mesmo, por meio da leitura do romance. Ele se torna a caça, mas não seria ele também o caçador?

**Antes do baile verde.** O conto anterior nos leva até “A caçada” de Lygia Fagundes Telles, amiga de Caio e escritora admirada por ele. O conto faz parte do livro *Antes do baile verde*, publicado em 1970 pela Editora Bloch, de onde Caio seria demitido após a prisão em 1971. Na história, uma personagem fica fascinada por uma tapeçaria na parede de uma loja de antiguidades. Obsessivamente, passa a perscrutar a cena nela representada. Em um certo dia, ele cisma que a imagem está mais nítida, perguntando à senhora dona da loja se ela havia passado algo na peça. A senhora responde: “Não, não passei nada, essa tapeçaria não aguenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido [...]” (TELLES, 2009, posição 719). Talvez de forma similar a Dulce, a tapeçaria não aguenta mais nada, sendo sustentada apenas pela simbólica poeira das coisas obsoletas. O homem cisma, então, com uma memória infamiliar que tem da peça, no sentido do conceito de Freud mesmo, de algo íntimo, da ordem familiar, que se apresenta de forma ameaçadora ou desconcertante:

“O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (TELLES, 2009, posição 726). Essa cena é bastante similar aos sentimentos que o jornalista tem ao ouvir a versão de Márcia Felatio e as Vaginas Dentatas para um sucesso de Dulce Veiga:

Por trás da porta, vinha uma música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. (ABREU, 2007, p. 29).

A cena representada na tapeçaria tem dois caçadores. Um, mais importante, no primeiro plano, e outro em um segundo plano. O mais poderoso estava “à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta.” (TELLES, 2009, posição 733). No romance de Caio, Dulce Veiga, na última página, antes de desferir ao narrador o seu nome e, conseqüentemente, a capacidade de cantar, indica o céu como se a mão fosse uma seta: “Ela ergueu o braço direito para o céu, a mão fechada, apenas o indicador apontado para o alto, feito seta.” (ABREU, 2007, p. 238). A personagem se funde aos elementos simbólicos de sua cidade natal, a fictícia Passo da Guanxuma, no texto que seria o primeiro capítulo de um romance sobre o lugar. O texto é *Introdução ao Passo da Guanxuma, das Ovelhas negras*:

Para quem vem das bandas do Uruguai, de certa curva na estrada, a primeira imagem do Passo é exatamente a torre da igreja bem no centro desse arco, atravessando-o feito seta apontada para o céu. Além de aranha, dizem pois, o Passo da Guanxuma é também o corpo de um guerreiro tapuia enterrado entre vales e coxilhas, tão valente que nem mesmo embaixo da terra conseguiram arrancar-lhe das mãos o arco e a seta. (ABREU, 2002, página 71).

Nos três casos, há uma dimensão simbólica no plano mais elevado. A caça do conto de Lygia precisa levantar-se, ascender, para ser atingida. Dulce Veiga, cuja casa fica em uma colina, aponta para cima, para o céu, tal como a igreja de sua cidade natal. Há um jogo evidente entre caçador e caça, morte e acesso ao paraíso perdido, ascensão e queda, tudo unificado pela imagem da seta, que direciona, encaminha, mas também mata. Seria esse o papel de Dulce? Fazer ascender o jornalista? Essa ideia ganha força na própria narrativa, quando Dulce lhe oferece um chá que lhe cura as doenças, da alma e do corpo, apesar do gosto amargo:

Como se tivesse cola, visgo, o líquido escorregou com dificuldade pela garganta. Fechei os olhos, e senti os dedos de Dulce Veiga fazendo o sinal-da-cruz na minha testa. Não como se eu morresse, mas feito uma bênção, batismo. O gosto amargo permanecia na boca. (ABREU, 2007, p. 226).

Seria esse o mesmo chá “porreta” que cura tudo em “Pela passagem de uma grande dor”? O chá era uma paixão de Caio e é um constante elemento de sua obra. Em “Introdução

ao Passo da Guanxuma”, ficamos sabendo que a população da cidade jamais sofreu com distúrbios estomacais, uma vez que chá de guanxuma é ótimo para isso.

Voltando ao conto de Lygia, ficamos sabendo que a tapeçaria tinha a cor esverdeada. Novamente, a personagem tem a sensação estranha de conhecer profundamente o caçador, o bosque, o céu, representados na tapeçaria. “Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguiu, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco.” (TELLES, 2009, posição 750). A iminência infamiliar da morte se mistura, aqui também, com a ideia de renovação, de vigor: “Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido?...” (TELLES, 2009, posição 761). As fronteiras entre realidade, ficção e alucinação começam a se romper. A personagem vê algo exclusivo, a seta, tal como o jornalista vê Dulce Veiga pelas ruas de São Paulo. O homem sai da loja, entra num cinema(!), sai do cinema e, de forma inconsciente, como se em transe, retorna à vitrine da loja. Em casa, sonha que está sendo absorvido pela tapeçaria.

Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que se estendesse a mão, despertaria a folhagem. Fechou os punhos. Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la! (TELLES, 2009, posição 773).

Nesse estado de fronteiras do real apagadas, tenta planificar a tapeçaria de volta, tenta fazer o caminho oposto daquilo que também acontece em *Continuidade dos parques*. No conto de Cortázar, a superfície da janela primeiro permite a observação de um mundo exterior, depois se torna portal para esse mundo ao mesmo tempo exterior e interior (aliás, volto a pensar na garrafa de Klein, a realidade nesse conto é um objeto não orientável, a não ser por uma quarta dimensão: o leitor do conto). No conto de Lygia, a personagem tenta renunciar esse portal se transmutando. Não consegue, adentra a tapeçaria e, uma vez nela, lembra. Subitamente lembra, subitamente é atravessado pela seta. Como o jornalista lembra de Dulce, de Pedro.

No *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “verde” é uma entrada bastante extensa. Uma das acepções diz que a cor “entra, com o vermelho, num jogo simbólico de alternâncias. A rosa desabrocha entre folhas verdes.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 938). Isso aparece nitidamente no conto *Morangos mofados*, o verde do mofo, a morte, dando lugar à possibilidade do vermelho dos morangos, a vida “apesar de”, a vida renovada. Também na ambivalência da agressão e do erotismo no verde do uniforme militar do “Sargento Garcia”. Ou, ainda, em “Luz e Sombra”, no carpete verde-musgo do local onde a personagem está

confinada. Nesse conto, a personagem vê, para fora da janela, uma continuidade de telhados e a compara ao carpete. “Então começou novamente aquela sensação de enjoo: os telhados estendem-se até o horizonte, como um enorme carpete verde.” (ABREU, 1985, p. 58). O carpete, como possibilidade de vida externa, vida “apesar de”, é também o elemento que enjoa a personagem e a faz vomitar. Curiosamente, em uma carta de 1981, ao contar à amiga Jacqueline Cantore que tinha ido à Abril, de onde tinha pedido demissão, confessa ter sentido uma certeza muito forte de que realmente não aguentava mais os carpetes verdes da redação (MORICONI, 2016).

Os autores do dicionário também escrevem que as “maravilhosas qualidades do verde levam a pensar que essa cor esconde um segredo, que ela simboliza um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 940-941). O segredo e o destino são noções centrais em OADV?, são a “Outra Coisa” e a busca por ela. Na conclusão do verbete, reafirmam essas propriedades simbólicas: “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 943).

Essa ambiguidade é símbolo de lugar central no conto “Antes do baile verde”, que dá nome ao livro de Lygia. A decadência da vida, no pai de Tatisa, em contraste com a folia do carnaval, a fantasia verde. O intimidador e poderoso som do relógio é um outro elemento simbólico que reforça a decadência, a passagem do tempo, a necessidade de se viver o máximo possível. O som do relógio é o som da morte anunciada, se aproximando, tal qual a personagem se aproxima, ameaçadora, do leitor na poltrona verde. Ou tal qual a seta que irrompe do silêncio dentro da tapeçaria. “Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la.” (TELLES, 2009, posição 711). Não é à toa que as lantejoulas – verdes – não podem ficar para trás, elas precisam alcançar a vida representada pelo carnaval, não podem ficar sob o domínio do tique-taque mortal do relógio.

Ainda no mesmo livro, no conto *Venha ver o pôr-do-sol*, Ricardo já antecipa o destino mortal de Raquel quando fala de sua suposta prima/namorada falecida. Por meio da característica em comum, bem destacada no texto, dos olhos verdes, Ricardo traça antecipadamente o destino:

Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus. (TELLES, 2009, posição 1613).

Quando convida Raquel para descer (ascensão e queda) até o jazigo, Ricardo reforça a antecipação do destino da moça: “Não é que fosse bonita, mas os olhos... Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus.” (TELLES, 2009, posição 1645).

**O grande Gatsby.** Um dos mais famosos usos da cor verde enquanto símbolo. Apesar de nenhuma personagem ter olhos verdes na obra de Fitzgerald, os olhos e o olhar representam um dos mais fortes símbolos do romance, sobretudo no anúncio de oculista, nos enigmáticos olhos do doutor T. J. Eckleburg. Em *O grande Gatsby*, o protagonista contempla seu ambivalente objeto de desejo, Daisy, na distância da luz verde do ancoradouro da amada. No final do romance, fica evidente o contraste ambivalente entre futuro e passado, entre ascensão e queda, entre decadência e renovação, temas presentes em OADV?:

Gatsby acreditava na luz verde, no orgástico futuro que, ano a ano, recua diante de nós. Esse futuro nos iludia então, mas isso não importa – amanhã correremos mais depressa, abriremos mais amplamente os nossos braços... E em uma belíssima manhã... E, assim prosseguiremos, barcos contra a corrente, incessantemente atraídos para o passado. (FITZGERALD, 2013, posição 2413).

**Objetos sólidos.** A máquina de escrever de Caio se chamava Virginia Woolf. Naturalmente, ela era sua escritora favorita. Em OADV?, Patrícia acredita ser a sua reencarnação. Há dois momentos muito interessantes do enredo para pensarmos nessas relações:

Patrícia olhava para mim, curiosa. Um reflexo qualquer fez cintilar uma das pedrinhas no canto de seus óculos. Talvez por isso, muito nítida entre aquelas imagens vagas, uma poltrona desenhou-se na minha memória. Ou imaginação, eu não sabia. Era uma poltrona clássica, uma *bergère* forrada de veludo verde. Procurei em volta algum tom de verde semelhante àquele. Não havia nenhum. Folhas que jamais recebem sol, musgo, fundo de garrafa – um pedaço de vidro que achara certa vez na areia, tão verde e polido pelo sal e as águas que era como se tivesse absorvido a cor das profundezas do mar. Era assim, o verde da poltrona. (ABREU, 2007, p. 29).

O trecho tem, novamente, a cor verde como atmosfera. A pedrinha nos óculos da reencarnação de Virginia Woolf desencadeia uma memória involuntária no jornalista: a poltrona verde de Dulce Veiga. O que mais nos interessa, contudo, é a descrição que ele faz desse verde a partir de um pedaço de vidro, provavelmente de fundo de garrafa, achado na areia da praia.

No último capítulo, quando começa a ir embora de Estrela do Norte, vai observando as pedras ao longo do caminho e recolhe uma: “Pedrinhas comuns, de beira de rio, arredondadas pelas águas. Guardei uma, verde, no bolso.” (ABREU, 2007, p. 237).

Ao que parece, Caio está fazendo referência ao conto “Objetos sólidos”, de Virginia Woolf. No texto, dois homens, Charles e John, estão na beira de uma praia, discutindo sobre

alguma coisa. Em um determinado momento, John exclama “Que se dane a política!”. Pouco depois, começa a cavar na areia da praia, até que descobre um objeto:

Quanto mais ele enfiava a mão, que ao chegar além do pulso forçou-o a puxar a manga um pouco mais para cima, mais seus olhos perdiam em intensidade, ou melhor, o substrato de pensamento e experiência que dá profundidade inescrutável aos olhos das pessoas adultas desaparecia, para deixar apenas a clara superfície transparente, nada expressando além do espanto que os olhos das crianças demonstram. Sem dúvida o ato de cavar na areia tinha alguma coisa a ver com isso. Lembra-se ele como, depois de cavar um pouco, a água escorre pelas pontas dos dedos; o buraco então se torna um fosso; um poço; uma nascente; um canal secreto para o mar. Enquanto ele decidia qual dessas coisas fazer, seus dedos, ainda se movendo na água, enrosaram-se em torno de algo duro — toda uma gota de matéria sólida — para desentocar pouco a pouco, trazendo-o à superfície, um grande e irregular fragmento. Ao ser lavada a areia que o cobria, surgiu um verde desmaiado. Era um caco de vidro, tão grosso a ponto de se tornar opaco; tudo o que fosse forma ou gume já se gastara por completo com o alisamento do mar, sendo impossível dizer assim se havia sido de garrafa, vidraça ou copo; não era nada, a não ser vidro; era quase uma pedra preciosa. Bastaria circundá-lo de uma borda de ouro, ou perfurá-lo com um arame, para que se tornasse uma joia; parte de um colar, ou uma luz verde e fosca sobre um dedo. (WOOLF, 2005, posição 1668).

O objeto encontrado por John se parece com o objeto encontrado pelo jornalista. Ao cavar, John reflete sobre como o movimento parece criar um canal secreto para o mar. Imediatamente, ao achar o objeto, ele atribui-lhe o valor de uma quase pedra preciosa. Em seguida, a personagem ergue o objeto, retirado de dentro da areia, na luz (queda e ascensão). Há um senso de preservação da vida, em um ato de prosopopeia, o caco de vidro ganha sentimentos: se sente grato por ter sido salvo, por ter sido escolhido. E John sente prazer com a sensação de poder e benignidade.

Nossa personagem passa, então, a buscar por mais objetos que pudessem lhe causar sentimentos da mesma ordem. Objetos “jogados fora, de nenhuma utilidade para ninguém, disformes, descartados.” (WOOLF, 2005, posição 1701). Objetos que não se encaixam nas prioridades da sociedade, objetos marginalizados. Há um segundo momento de cisão, que é quando John, no seu caminho para ir falar aos seus eleitores, encontra outro objeto que acha incrível. Esse novo objeto não está em um lugar de fácil alcance, então ele precisa se esforçar para consegui-lo. Porém: “Ao apanhá-lo, soltou uma exclamação de triunfo. E o relógio bateu nesse momento. Já não lhe era mais possível cumprir seu compromisso. A reunião foi realizada sem ele. Mas como o caco de porcelana se partira daquele modo notável?” (WOOLF, 2005, posição 1653). Temos novamente a imagem do relógio que se impõe, a gritante passagem do tempo: tarde demais, John havia se perdido da vida comum, o que não parece causar-lhe grande preocupação, pois o que importa é saber como fora possível a existência daquele objeto. Na medida em que procura essa outra coisa nos objetos, que vão se acumulando em sua casa, os papéis do trabalho, outrora segurados por esses mesmos objetos, vão se tornando raros.

Curiosamente, na mesma carta em que fala à Jacqueline Cantore sobre os carpetes verdes da editora Abril, Caio escreve também: “uma das minhas fantasias é ser, um dia, dono de uma papelaria que se chamaria ‘Virginia Woolf’, onde seriam vendidos principalmente aqueles pesos de papel de [...]” (MORICONI, 2016, posição 222).

Por conta do desleixo com o trabalho político, John não vence as eleições:

Fosse como fosse, não foi eleito para os representar no parlamento, e seu amigo Charles, sentindo muito e se apressando a manifestar seu pesar, achou-o tão pouco abalado com a derrota que não pôde senão supor que a questão era grave demais para ele a entender de imediato. (WOOLF, 2005, posição 1653).

Charles não conseguia sair de sua lógica tradicional para perceber que John queria outra coisa e, por isso, não se importava de ter perdido as eleições. De forma similar, as pessoas à volta de Dulce parecem não entender a sua estafa em relação à ordem comum das coisas e sua busca por uma outra realidade:

Às vezes chorava muito, sem motivo aparente, repetindo que queria outra, outra coisa. Todos eram pacientes e carinhosos com ela: tinham certeza que o show seria um grande sucesso, mesmo porque, apesar de insegura, Dulce cantava melhor do que nunca. (ABREU, 2007, p. 148).

Charles pergunta a John o que o havia feito desistir de tudo, ao que ele responde que não havia desistido. Charles tem a sensação, evidente para o leitor, de que não estão falando da mesma coisa. John e Dulce não haviam desistido quando romperam com sua realidade, apenas tinham redirecionado o objeto de seus desejos, estavam lidando com seus restos, tal qual propõe Marta Pedó no supracitado ensaio: “É na tentativa de representar a ausência que se constroem as narrativas, que se fazem obras de arte [...], que se colecionam objetos (essa organização idiossincrática dos restos da vida), que se constroem sonhos.” (PEDÓ, 2005, não paginado).

**Transformações.** O livro *Morangos mofados*, lançado 3 anos antes do início (formal) de escrita de OADV? é um precursor de temas centrais que se intensificariam no romance. São inúmeras as relações que se pode estabelecer, como as mencionadas acima, mas me atenho, aqui, ao conto “Transformações”. Nele, uma personagem está em estado de melancolia, deprimida, paralisada. Contudo, como o narrador nos conta, essa paralisia dos olhos fixos no além não significa uma ausência da personagem em si:

Como se seu corpo fosse apenas a moldura do desenho de um rosto apoiado sobre uma das mãos, olhos fixos na distância. Ausentou-se, diriam, ao vê-lo, se o vissem. Não era verdade. Nesses dias, estava presente como nunca, tão pleno e perto que estava também dentro do que chamaria – tivesse palavras, mas não as tinha – vaga e precisamente de: A Grande Falta. [...] Tivesse olhos, seriam certamente verdes, com remotas pupilas. À beira da praia, certa vez, encontrara um caco de garrafa tão burilado pelas ondas, areias e ventos que cintilava ao sol, pequena jóia. Apertou-o entre os dedos, sentindo um frio anestésico que o impedia de perceber as gotas de

sangue brotando mornas na palma da mão. Assim era A Grande Falta. Pudessem vê-lo, pudesse ver-se, veriam também o sangue, ele e os outros. Mas tornava-se invisível nesses dias. Olhando-se no espelho, sabia de imediato que estava dentro Dela. No vidro, além dele mesmo, localizava apenas um claro reflexo esverdeado. [...] Alguma coisa que jamais teria, e tão consciente estava dessa para sempre ausência que, por paradoxal que pareça, era completo nesse estado de carência plena. [...] Não saberia dizer com certeza como nem quando aconteceu. Mas um dia – um certo dia, um dia qualquer, um dia banal – deu-se conta de que. Não, realmente não saberia dizer ao menos do que se deu conta. Mas foi assim: olhando-se ao espelho, pela manhã, percebeu o claro reflexo esverdeado. Está de volta, pensou. E no mesmo instante, tão imediatamente seguinte que confundiu-se com o anterior, cantava, novamente ele mesmo. [...] Foi um dia movimentado, aquele. Sua casca partia-se e refazia-se, entardecer sombrio e meio-dia cegamente, intercalados. [...] Nos intervalos da ausência distraía-se, entre susto e fascínio, em chamá-la também de A Grande Indiferença, ou A Grande Ausência, ou A Grande Partida, ou A Grande, ou A, ou. Na tentativa ou esperança, quem sabe, de conseguindo nomeá-la conseguir também controlá-la. Não conseguiu. (ABREU, 1985, p. 66-70).

A citação longa se dá porque em muitos pontos esse conto se aproxima de OADV?. Podemos começar pela cisão que se dá entre o que a personagem e os outros conseguem ver, tal como na seta da tapeçaria, no objeto sólido de John e na “Outra Coisa” de Dulce Veiga. Nenhuma das personagens se ausentou, pelo contrário, estavam ávidas, talvez desesperadas, pela transfiguração para uma outra possibilidade de existência – como enxergar a quarta dimensão que permite à garrafa de Klein ser, finalmente, um objeto orientável. Caio parece ter se afeiçoado à imagem do caco de vidro verde na praia. Outro elemento que podemos encontrar em comum com OADV? é a quebra interna de alguma coisa, um *plot twist*, um *insight*, uma peripécia que devolve o acesso ao cantar.

Caio trata de uma forma muito poética uma perscrutação cara à psicanálise: nomear ou colocar em narrativa A Coisa. Desde sempre, por via poética ou filosófica se soube: carregamos, na condição humana, “---”. Nesse espaço caberiam várias palavras, como angústia, ausência, perda, falta, sofrimento, mal-estar, solidão... No entanto, como no conto de Caio, nenhuma palavra consegue dar conta desta Coisa. Foi a partir desse texto, inclusive, que eu escolhi grafar a Outra Coisa de Dulce Veiga em letras maiúsculas. Desde o método catártico de Freud e Breuer até o desenvolvimento da prática de associação livre, a psicanálise sempre propôs que o sintoma poderia ser aliviado, curado, pela nomeação de seu material produtor. É claro que a condição humana é um grande inventário do irremediável e a isso, à Grande Outra Coisa, sempre será destinada uma palavra, uma narrativa em relação sinonímia, afinal, como nos apontou René Magritte, *Isto não é um cachimbo*. Em um belíssimo momento catártico no final do livro, quando o jornalista se percebe inteiro como uma gota de mercúrio, sua percepção sobre o céu também muda: não é mais a cúpula sufocante de São Paulo, mas algo tão grande e inapreensível como a Outra Coisa: “Ele era aberto e sem fim e cheio de mundos e indizível de qualquer outra

forma que não fosse essa banal, porque não haveria palavras para ele, o Muito Maior que Tudo.” (ABREU, 2007, p. 234).

Voltando ao conto “Transformações”, a personagem, ao final, é vista por uma Outra Pessoa, em maiúsculas como grafado no livro, uma pessoa de olhos não verdes: castanhos. A reviravolta pode levar o leitor a achar que A Grande Falta sumirá, mas não é o que ocorre: “Alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou ainda mais complicado. E mais real.” (ABREU, 1985, p. 70). Pode-se entender que A Grande Falta se transformou, como sugere o título do conto, em algo mais complicado e mais real. No final do romance, o jornalista percebe que Dulce também havia passado por transformações que a deixaram mais real:

Dulce Veiga sorriu, afastando da testa os cabelos com muitos fios brancos entre as mechas loiras. Tinha mudado, percebi. Não apenas pelas rugas nos cantos dos olhos verdes, nem pelos vincos mais fundos ao lado da boca. Seus maxilares haviam perdido a dureza, o orgulho, e desaparecera do sorriso de lábios finos aquela expressão de cinismo, ironia, certa crueldade. Uma mulher de pouco mais de cinquenta anos, cara lavada, um vestido amarelo-claro de algodão, sandálias nos pés pequenos, de unhas sem pintura. Não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real. (ABREU, 2007, p. 222).

Por último, na mesma carta em que conta a Vera sobre sua iniciação na análise, sua vontade de se afundar em si, relata também ter sonhado com ela na noite anterior, usando a imagem do vidro na praia, que pode se partir (e ferir a mão?) se segurado. Do ponto de vista da autoficção, Dulce Veiga parece carregar em si a coleção de experiências frustradas ou dolorosas de Caio com o amor. Uma coleção ambivalente como a cor *leitmotiv* da personagem.

A noite passada sonhei com você, e acordei hoje todo cheio de Verinha, você sentada comigo na frente do Conservatório, você na praia, você de branco, você sorrindo e apertando os olhos, você de tantos jeitos que eu não tinha outra solução senão sentar e escrever, embora com medo de não poder, de não saber, quando a gente segura um vidro a gente tem medo de quebrá-lo. (MORICONI, 2016, posição 5416 ).

P.S: Em *Morangos mofados*, no conto “Luz e Sombra”: “Há cacos de vidro também, cacos verdes de vidro no meio da terra da rua, dos quais o sol arranca reflexos que doem nos meus olhos.” (ABREU, 1985, p. 60).

**Um corpo que cai.** As relações entre o clássico *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, no Brasil *Um corpo que cai*, com OADV? precisaria de um outro trabalho inteiro para serem estudadas em suas nuances, por isso faço um resumo dos pontos principais. A fotografia de *Vertigo* é profundamente marcada pelo contraste entre vermelho e verde e suas simbolizações – vida, morte, armadilha, paixão, libido, natureza etc. Vale lembrar que em uma das vezes em que o jornalista alucina com Dulce Veiga na rua, ela está toda vestida de vermelho.

Na clássica cena em que Judy aparece para Scottie, vestida de Madeleine, ou seja, de um passado morto não superado, emulado à força, uma intensa e fantasmagórica luz verde se apresenta atrás da personagem. Dulce Veiga aponta como seta para cima tal qual a igreja, ponto central (motivo que se repete no brinquedo da gota de mercúrio e no mapa que leva ao paradeiro de Dulce) de Passo da Guanxuma (cidade natal do narrador e de Dulce). E é de cima de uma igreja que as duas “Madeleines” caem. É de cima de uma igreja que Scottie sente vertigem. O que é vertigem? Curiosamente, Milan Kundera, no texto supracitado, fala de uma de suas personagens, explicando tanto sobre a vertigem quanto as “funções” do romance:

Em *A insustentável leveza do ser*, Tereza vive com Tomas, mas seu amor exige dela uma mobilização de todas as suas forças e, de repente, ela não aguenta mais, quer voltar para trás, “para baixo”, de onde veio. E eu me pergunto: o que acontece com ela? E encontro a resposta: ela é tomada por uma vertigem. Mas o que é vertigem? Procuo a definição e digo: “um atordoamento, um insuportável desejo de cair”. Mas logo depois me corrijo, faço mais precisa a definição: “[...] a vertigem é a embriaguez causada pela nossa própria fraqueza. Temos consciência da nossa própria fraqueza, mas não queremos resistir a ela, e sim nos abandonar. Embriagamo-nos com nossa própria fraqueza, queremos ser mais fracos ainda, queremos desabar em plena rua, à vista de todos, queremos estar no chão, ainda mais baixo que o chão”. A vertigem é uma das chaves para compreender Tereza. Não é a chave para compreender você ou eu. No entanto, você e eu conhecemos essa espécie de vertigem pelo menos como nossa possibilidade, uma das possibilidades da existência. (KUNDERA, 2016, posição 335).

Como Fabiano Grendene de Souza observa em sua dissertação de mestrado sobre Caio Fernando Abreu e o cinema (2010, p. 85), um dos filmes estrelados por Dulce, fictício, se chama “Vertigem diabólica”, uma junção de *Vertigo* e *Festim diabólico* (1948), outro filme de Hitchcock.

As perscrutações aqui propostas, baseadas em intertextualidades colhidas do meu repertório e do universo de Caio Fernando Abreu, se juntam às suas para que, em exercício conjunto, possamos explorar a potencialidade simbólica desse que é o *leitmotiv* principal de OADV?. Longe de explicar essa enigmática estrela do cinema, essa verde e doce projeção, ou esgotar suas possibilidades significativas, fizemos, eu e você, um inventário imagético de Dulce Veiga e, conseqüentemente, do romance.

Retomando a característica proposta de leitura do lugar simples e idealizado como paradoro, para além de limite, podemos ler a obra com outras nuances para a complexidade subjetiva de suas personagens. Dulce Veiga está no lugar para o qual fugiu e onde está feliz, mas ainda quer Outra Coisa. O narrador afirma desejar também uma Outra Coisa, atribuindo a esse símbolo o significado de lugar simples. Contudo, no final do enredo, o encontramos saindo do local. Não se sabe para onde, tampouco é preciso saber, o que importa é que tais atitudes revelam a intangibilidade dessa “Grande Falta”. E essa ausência é justamente o que os

impulsiona para a vida, para o deslocamento e para o aprofundamento, como vimos na bela percepção inominável que o jornalista tem do céu ao fim.

Tornar-se uma única gota de mercúrio não anula o labirinto: são sempre possíveis e prováveis o deslocamento e o questionamento. Assim, o que vemos não é um processo catártico de “final feliz”, onde tudo fica bem e o paraíso perdido é recuperado. O que vemos são personagens que se reintegram às suas vidas, reconstruindo-se a partir dos restos e em plena potencialidade de movimento, de ascensão ou queda. Fica explícito o quanto tudo isso se dá pela linguagem e na linguagem enquanto possibilidade organizadora de sentido. E o quanto algumas coisas permanecem perdidas ou não simbolizáveis: “Voltei-as [lentes] na direção de Pedro, mas continuavam embaçadas.” (ABREU, 2007, p. 236). Nesse sentido de reintegração, apesar de o narrador afirmar várias vezes que não sabe cantar, e apesar de parecer que Dulce Veiga lhe fornece esse poder, se voltarmos ao início do romance, podemos perceber que na verdade isso já estava nele: “Eu deveria cantar. Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas.” (ABREU, 2007, p. 15). Recupera-se, então, o fragmento que havia se perdido, o canto que desaprendera.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, busquei apontar entrecruzamentos da autoficção, da psicanálise e da obra. Muitas questões ainda ficam, sobretudo de outras imagens simbólicas que constituem a tessitura textual, mas foram estabelecidas conexões, com a correspondência do autor e com outros textos literários, para propor novas nuances de leitura para o romance. Assim como na epígrafe deste trabalho, OADV? é um livro de personagens que “entendem”, pois foram partidas pela perda. “Entendem”, mas por estarem se enunciando, denunciam que continuaram, que continuariam.

Nada além disso: o que eu quero com este trabalho é, ainda, **outra coisa**.

## REFERÊNCIAS

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

\_\_\_\_\_. **Morangos mofados**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Cantadas Literárias)

\_\_\_\_\_. **Onde andaré Dulce Veiga?**: um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM, 2002. (Coleção L&PM Pocket).

\_\_\_\_\_. Entrevista. **Programa Radar TVE**, Porto Alegre, 26 dez. 1994.

\_\_\_\_\_. **Triângulo das águas**. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM Pocket). *E-book*.

\_\_\_\_\_. Quando setembro vier. *In*: **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996. (Síntese Universitária; 45-46).

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHAVES, Ernani. Prefácio: o paradigma estético de Freud. *In*: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução: Ernani Chaves. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. *E-book*.

CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. *In*: **Final do jogo**. Tradução: Remy Gorga Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972. *E-book*.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.**: cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014. *E-book*

FERREIRA, Natália Rizzatti. **A visão de mundo arruinada na obra Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu**. 2013. 105 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/94037>>. Acesso em 31 mar. 2023.

FITZGERALD, F. Scott. **O grande Gatsby**: The great Gatsby - edição bilíngue. Tradução: Vera Sílvia Camargo Guarneri. São Paulo: Editora Landmark, 2013.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução: Ernani Chaves. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. *E-book*.

GINZBURG, Jaime. **50 anos de "Texto/Contexto", de Anatol Rosenfeld**. *Jornal da USP*. Artigos, São Paulo, 2019. 8 fev. 2019, [3 p.]. Disponível em: [http://biblio.fflch.usp.br/private/G/Ginzburg\\_J\\_50AnosDeTextoContexto.pdf](http://biblio.fflch.usp.br/private/G/Ginzburg_J_50AnosDeTextoContexto.pdf). Acesso em: 31 mar. 2023.

KUNDERA, Milan. “Diálogo sobre a arte do romance”. *In: \_\_\_\_\_*. **A arte do romance**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. *E-book*.

LIMA E SILVA, Márcia Ivana de. Caio F – itinerário de uma leitura universal. *In: Jornal da Universidade – UFRGS*, Porto Alegre, 2016, v. 19, n. 189, abr.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MARTINS, Aulus Mandagará; SILVEIRA, Lilian Greice dos Santos Ortiz da. Entrecruzamentos entre vida e obra em Caio Fernando Abreu. *In: ENCONTRO ABRALIC, XV, 2016, Rio de Janeiro*. Anais eletrônicos [...] Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 481-489. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1490918496.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf). Acesso em 31 mar. 2023.

MENEZES, Luís Carlos. A Psicanálise, um estranho no ninho. *In: Cult - Revista Brasileira de Cultura*, São Paulo: Editora Bregantini, edição 253, p. 2-12, janeiro, 2020.

MORICONI, Italo (org.). **Cartas: Caio Fernando Abreu**. Selo SB/e-galáxia, 2016. *E-book*.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PEDÓ, Marta. O que fazer com os restos? *In: INFORMATIVO ANO 2005 - Setembro/Outubro*, ano 6, n. 23. Ijuí: Publicações da Clínica de Psicologia da Unijuí, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. (Coleção Debates).

SAAVEDRA, Carola. Por uma literatura expandida. *In: O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021. (Coleção Nos.Otras)

SOUZA, Fabiano Grendene de. **Caio Fernando Abreu e o cinema: o processo de adaptação de morangos mofados**. 2010. 444 f. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4403>. Acesso em 31 mar. 2023.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. *E-book*.

TZVETAN, Todorov. O que pode a literatura? *In: A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WOOLF, Virginia. Objetos sólidos. *In: Contos completos: Virginia Woolf*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005. *E-book*.

### Filmes mencionados

**MESHES OF THE AFTERNOON**. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. Produção de Maya Deren. Curta-metragem experimental, 1943. *Streaming online*. Título no Brasil: Tramas do entardecer.

**ROPE**. Direção: Alfred Hitchcock. Produção de Transatlantic Pictures. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1948. *Streaming online*. Título no Brasil: Festim diabólico.

**VERTIGO**. Direção: Alfred Hitchcock. Produção de Alfred J. Hitchcock Productions. Estados Unidos: Universal Pictures, 1958. *Streaming online*. Título no Brasil: Um corpo que cai.

### Projeto gráfico

Imagem de fundo da capa licenciada pelo autor do trabalho.

Imagem central (poltrona e chave) gerada pelo sistema de Inteligência Artificial DALL-E 2, da empresa OpenAI. De acordo com os termos de uso da plataforma, as imagens geradas são livres para qualquer uso. Os termos completos estão disponíveis em:

<<https://openai.com/policies/terms-of-use>>. Acesso em 30/03/2023, às 02h30.

Reprodução da antiga casa de Caio Fernando Abreu desenhada por Eliézer da Rosa Miranda e cedida para o autor do trabalho.

